

Die Farben Schwarz in der *New York School*

-

Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt,
Frank Stella und Mark Rothko

Stephanie Rosenthal

München, 2003

Die Farben Schwarz in der *New York School*

-

Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt,
Frank Stella und Mark Rothko

Dissertation zur
Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt an der
Philosophischen Fakultät
der
Universität zu Köln

von
Stephanie Rosenthal
München, 2003

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	6
I Einführung	9
I.1 New York School.....	13
1.1 Zum Begriff <i>New York School</i>	13
1.2 Das künstlerische Klima	15
1.3 Einflüsse und Inspirationen	22
1.4 Farbtheoretisches Interesse	34
I.2 Die Farben Schwarz.....	38
2.1 Wissenschaft.....	38
2.2 Geschichte	40
2.3 Konnotationen und Assoziationen	43
2.4 Die Farben Schwarz für die Bilder der Nacht.....	47
2.5 Das Nicht(s)-Sehen-Können	50
II Black Paintings.....	52
II.1 Robert Rauschenberg – Schwarze Experimentierfelder	52
1.1 Vorläufer	55
1.2 Die schwarzen Bilder	60
1.3 Das Pendant: <i>White Paintings</i>	66
1.4 Übergang zu den Collagen und <i>Combine-Paintings</i>	69
1.5 Das bestellte Feld	71
II.2 Erster Exkurs: Barnett Newman – <i>Abraham</i> und <i>Prometheus Bound</i>	76
2.1 Grundlagen	76
2.2 Die schwarzen Bilder	81
II.3 Ad Reinhardt – „ <i>How to look at ...</i> “	85
3.1 Anfänge	88
3.2 <i>Ultimate Paintings</i>	92
3.3 Verweigerung als Grundprinzip	102
3.4 Endpunkt als Neubeginn	106
II.4 Frank Stella: <i>Poker Faces</i>	112
4.1 <i>Pre-Black Paintings</i>	115
4.2 <i>Black Paintings</i>	119
4.3 „ <i>What you see is what you see</i> “	124

4.4	Interpretationen der <i>Black Paintings</i>	128
4.5	Unerforschter Raum.....	134
II.5	Mark Rothko – Bühne für das Tragische	135
5.1	Ausgangspunkt	138
5.2	Die Farbpalette wird dunkler – Die Geburt der Tragödie.....	140
5.3	<i>Black-form Paintings</i>	151
5.4	Rothko Chapel	154
5.5	Die schwarzen Bilder – Unbekanntes Gefilde.....	164
II.6	Zweiter Exkurs: Barnett Newman – Der Künstler als Schöpfer	165
6.1	Schöpfung.....	165
6.2	Die Rolle des Künstlers.....	167
III	Übergänge – erstes Fazit	173
III.1	<i>Black Paintings</i> als Übergänge.....	173
III.2	<i>Les Rites de passage</i> von Arnold van Gennep.....	178
III.3	<i>Black Paintings</i> und ihre mögliche Funktion als <i>Rites de passage</i>	180
IV	Die Nacht als Ort und Auslöser eines <i>Rite de passage</i> – zweites Fazit.....	183
IV.1	Die Nacht im Gefüge des kreativen Prozesses.....	183
1.1	Ort der Schöpfung.....	183
1.2	Ort des Übergangs.....	185
IV.2	James Abbott McNeill Whistler – <i>Nocturnes</i>	191
2.1	<i>Valparaiso Bay</i> – Der Bruch	195
2.2	Wanderjahre	197
2.3	<i>Nocturnes in Black and Gold</i>	200
2.4	Art for Art's Sake	202
2.5	„ <i>A pot of paint</i> “ – Die Rezeption	205
2.6	An die Grenze zur Abstraktion.....	208
IV.3	Kasimir Malewitsch – <i>Schwarzes Quadrat auf weißem Grund</i>	210
3.1	Urform des Suprematismus.....	212
3.2	<i>Sieg über die Sonne</i> – Der Ursprung.....	214
3.3	„Über die Null hinaus“	220
3.4	Grenzüberschreitung.....	224
3.5	Selbstdefinition des Künstlers	226
3.6	Übergang in die suprematistische Welt	229
IV.4	Die ‚andere‘ Nacht.....	231

IV.5	Das Nächtliche in den <i>Black Paintings</i> der Künstler Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko	235
V	Schlusswort: Betwixt und Between	239
	Literaturverzeichnis	242
	Lebenslauf	267

Vorwort

Als ich an der Ausstellung *Die Nacht*, die 1998 im Haus der Kunst in München gezeigt wurde, zu arbeiten begann, war die Idee zu dieser Dissertation bereits geboren. Sie konkretisierte sich in der zweijährigen Auseinandersetzung mit dem Thema der Nacht. Ich wollte nicht über zeitgenössische Nachtbilder schreiben, sondern die Farbe Schwarz losgelöst von einem gegenständlich-abbildenden Nächtlichen untersuchen, also am Beispiel abstrakter Werke. Mein Eindruck, dass die schwarzen Bilder auf besondere Weise mit der Person des Künstlers verbunden waren, war für diese Entscheidung wesentlich. Weiter zurückliegende Ausstellungen wie *Schwarz* (Kunsthalle Düsseldorf, 1981), aber auch aktuellere wie *Die Farben Schwarz* (Landesmuseum Joanneum Graz, 1999) und thematisch entferntere wie *Black Box* (Kunstmuseum Bern, 2001) oder *The Dark* (Kunstmuseum Wolfsburg, 2001) haben mich darin bestätigt. Eine Inspiration war auch Ortrud Westheiders Dissertation *Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns*, obwohl sie letztlich für mein Thema nur bedingt relevant war.

Ich stellte fest, dass die Künstler, die um die Mitte des 20. Jahrhunderts in New York tätig waren, außergewöhnlich viele schwarze Gemälde schufen. Zuerst dachte ich daran, die Frage nach dem Grund für diese geografische und historisch-zeitliche Konzentration zu meinem Promotionsthema zu erklären.

Letztlich ist mein Ausgangspunkt zur Nebensache geworden; er läuft wie ein dünner roter Faden parallel zum Hauptstrang der Arbeit und tritt nur noch hier und dort in Erscheinung. Durch die Betrachtung der Werke empfand ich es zunehmend als dringlicher und richtiger zu untersuchen, welche individuellen Gründe den jeweiligen Künstler zu der farblichen Radikalität geführt haben und welche Bedeutung diesen Werken innerhalb seines gesamten Schaffens und Lebens zukommt. Der Aspekt der örtlich-zeitlichen Ballung blieb entscheidend für die Auswahl der Künstler, verlor sonst aber an Bedeutung; um ihn genauer zu untersuchen, hätte ich etwa die Situation in Paris, das mit New York um die Vormachtstellung als Kunstmetropole rang, näher beleuchten müssen und wäre womöglich zu Schlüssen gekommen, die eher von soziologischem oder psychologischem Interesse sind und mir zu hypothetisch erschienen.¹

¹ In diesen Zusammenhang gehört zum Beispiel die Aussage, die schwarzen Bilder seien Ausdruck von Macht und Männlichkeit. Vgl. die Argumentation von Gabriele Schor in *Lapislazuli. Das Schwarz der Abstrakten Expressionisten*, in: *Ausst.Kat. Die Farben Schwarz*, Landesmuseum Joanneum, Graz 1999, S.97-120. S.112ff.

Mein Interesse an dem Thema wuchs, als ich nach ausführlicher Recherche feststellte, dass sich kein Autor mit meiner Fragestellung beschäftigt hatte. Selbst in den Publikationen zu den schwarzen Serien von Robert Rauschenberg und Frank Stella wird sie nicht behandelt.

In den einzelnen Künstlerkapiteln gehe ich detailliert auf die für das Thema relevante Literatur ein. An dieser Stelle seien nur diejenigen Autoren genannt, die mir wesentliche Anregungen für die Fragestellung geliefert haben oder Aspekte im Sinne der hier geführten Argumentation ansprechen. Gudrun Inboden weist in ihrem Aufsatz „Die schwarzen (quadratischen) Bilder von Ad Reinhardt. Abstraktion als chymische Karikatur der Moderne oder: ‚Melencolia II‘“² auf den transformativen Charakter der Werke Ad Reinhardts hin – ein Interpretationsansatz, der hier weiterverfolgt werden soll. Für den Zusammenhang zwischen den schwarzen Bildern eines Ad Reinhardt und der Dunkelheit hat mir die Dissertation von Heribert Heere, *Ad Reinhardt und die Tradition der Moderne*³, wesentliche Anstöße gegeben. David Anfam schließlich hat in *Dark Illumination: The Context of the Rothko Chapel* auf die Verbindung der Bilder in der Rothko Chapel mit dem Nächtlichen aufmerksam gemacht – das Nächtliche nicht als dunkle Zeit des Tages, sondern als Ort des Übergangs.⁴

Der Gedanke, das Schema der *Rites de passage* von Arnold van Gennep heranzuziehen, kam mir durch die wiederholte und intensive Betrachtung der Gemälde; denn ich erkannte immer deutlicher, dass die Bilder einen Bezug zu Übergang und Wandel haben. Die Texte, die meine Professorin Antje von Graevenitz zu diesem Thema verfasst hat, waren mir bei der Frage, inwieweit dieses soziologische Schema auf die bildende Kunst anwendbar ist, eine wesentliche Quelle. In dem Text von Hubertus Gaßner, *Das Geistige in der Kunst und die Suprematie kosmischer Erregung. Autonomiewünsche und Mythen der Selbstbegründung bei Kandinsky und Malewitsch*, entdeckte ich eine Parallele zu den von mir ausgewählten Künstlern. Die Beschäftigung mit dem *Schwarzen Quadrat auf weißem Grund* von Malewitsch brachte mich auf die Idee, zwischen der Nacht und dem Übergang die (Quer)Verbindung zu ziehen, die sich für meine Arbeit als äußerst fruchtbar erwies.

Mein Dank gilt meinen Professorinnen Antje von Graevenitz und Anne-Marie Bonnet. Den Gesprächen mit Anne-Marie Bonnet verdanke ich die Festlegung auf das Thema

² Einführung zum Ausst.Kat. Ad Reinhardt Staatsgalerie Stuttgart, 1985, S.37-60. Inboden geht ausführlich auf den Komplex der schwarzen Bilder und den Bezug zur Alchemie ein. Der Katalog legt besonderes Augenmerk auf die schwarzen Bilder und die Cartoons.

³ 1971 (Veröffentlichung 1980) verfasste Heribert Heere seine Dissertation, in der die schwarzen Bilder zwar nicht im Zentrum stehen, aber ausführlich bearbeitet werden. Heribert Heere, *Ad Reinhardt und die Tradition der Moderne*, Frankfurt 1986.

dieser Arbeit. Auf dem Weg zur Fertigstellung hat sie in der ihr eigenen energievollen und ermutigenden Art zahlreiche Steine beiseite geräumt und mich hilfreich mit Rat unterstützt. Ebenso Antje von Graevenitz, bei der das Thema spontan auf großes Interesse stieß. Mit ihren weiterführenden Hinweisen hat sie meine Arbeit entscheidend geprägt und gefördert.

Von der Geburt der Idee bis zur Abgabe der Arbeit haben mich zahlreiche Personen begleitet, denen ich sehr zu Dank verpflichtet bin. Mit Hubertus Gaßner habe ich die Ausstellung *Die Nacht* gemeinsam vorbereitet. Seit der Geburtsstunde der Idee war er für mich ein entscheidender Gesprächspartner und Mentor. Thomas Kellein (Kunsthalle Bielefeld), Gabriele Schor (Wien), Joachim Jäger (Hamburger Bahnhof, Berlin), Helmut Bauer (Akademie der Schönen Künste, München) und Anette Kruszynski (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) sei für ihre Gesprächsbereitschaft ebenso gedankt wie Claudia Schmuckli (The Museum of Modern Art, New York), Matthew Drutt (The Menil Collection, Houston) und Klaus Ottman (New York).

Meiner Familie danke ich herzlich für ihr Verständnis und ihre beständige Unterstützung. Das Gleiche gilt für meine Freunde, die das Projekt mit mir getragen haben. Hilfreich war auch die Unterstützung von Swantje Grundler und Nicola Niessen. Elena Heitsch danke ich für das geduldige Lektorat. Und ohne den intensiven, inspirierenden und produktiven Austausch mit Claus Vogel, der mich über die Jahre begleitet hat, wäre die Arbeit in dieser Form nicht entstanden. Ihm gilt mein abschließender Dank.

⁴ David Anfam, *Dark Illumination: The Context of the Rothko Chapel*, in: Ausst.Kat. Mark Rothko, The Chapel Commission, The Menil Collection, Houston 1996. S.6-15.

I Einführung

„Black was a sacred colour for the Abstract Expressionists, it was their lapis lazuli; they made a mystique of it, partly perhaps because of its austerity, partly perhaps because there was something splendidly macho in being able to produce a good strong black.“¹

Ende der 40er-Jahre bricht über New York eine Welle von schwarzen Bildern herein. Bis in die 60er-Jahre hinein ist die intensive Auseinandersetzung mit dieser Farbe zu verfolgen.² 1965 hebt das Vorwort zur Ausstellung *New York School. The First Generation* (1965) bereits die besondere Bedeutung der Farbe Schwarz hervor:

„The use of black, this simplicity not so simple, is one of a cluster of renunciations made by painters in the period c. 1947-53. By cutting down the number of colours, painters were able to increase their speed without losing their control. ... Thus black was the centre of the widespread post-war desire to invest abstract art with a momentous subject or, to put it the other way round, to have an expressive art not slowed down by the need to represent objects.“³

Am Beispiel einiger Künstler der *New York School* – Mark Rothko (1903-1970), Ad Reinhardt (1913-1967), Robert Rauschenberg (geb. 1925) und Frank Stella (geb. 1936) – soll hier herausgearbeitet werden, was es mit diesen Bildern auf sich hatte. Robert Rauschenberg begann 1951 als Erster eine Serie mit schwarzen Bildern, die ihn 1954 zu seinen *Combine-Paintings* führen sollte. Fünf Jahre später, 1956, traf Ad Reinhardt die Entscheidung, ausschließlich schwarze Bilder zu malen. 1960 legte er sich zusätzlich auf ein bestimmtes Format und eine Binnenstruktur fest. Bis zu seinem Tod im Jahre 1967 sollten ausschließlich schwarze quadratische Gemälde mit einer Kreuzstruktur entstehen. Frank Stella schuf zwischen 1958 und 1960 vierundzwanzig schwarze Gemälde. Er tat dies, ähnlich wie Rauschenberg, ganz zu Beginn seiner Karriere. Ab 1957 wurde die Farbpalette Mark Rothkos dunkler, bis er 1964 schließlich zu seinen *Black-form Paintings* gelangte. Die schwarzen Bilder entstanden meist raumbezogen und fanden ihren Höhepunkt in den Werken der Kapelle in Houston, an denen er ebenfalls 1964 zu arbeiten begann.

¹ David Sylvester, *Newman – II* (1994), in: *About Modern Art, Critical Essays 1948-96*, London 1996, S.397.

² Darüber hinaus entstanden zahlreiche Arbeiten, die sich ganz auf die Farben Weiß und Schwarz beschränken. Gabriele Schor widmet sich unter anderem dieser Tatsache in *Lapislazuli. Das Schwarz der Abstrakten Expressionisten*, in: *Ausst.Kat. Die Farben Schwarz 1999*, S.97-120. Ebenso wie monochrome schwarze Bilder entstanden zu dieser Zeit monochrome weiße Gemälde. Robert Ryman zum Beispiel begann 1955 mit seinen weißen Werken. Beide Phänomene wurden bis heute nicht genauer betrachtet.

³ Maurice Tuchman, in: *Ausst.Kat. New York School. The First Generation. Paintings of the 1940s and 1950s*, Los Angeles County Museum, 1965, S.13.

Schwarze Gemälde entstanden auch von anderen Künstlern wie z.B. Willem de Kooning, Barnett Newman, Clyfford Still oder Cy Twombly. Doch fiel die Wahl auf die genannten vier Künstler, weil es sich um nahezu monochrome schwarze Bilder handelt und zweitens es keine Einzelbilder sind, sondern die Werke Serien bilden, die zwischen 1950 und 1965 begonnen worden sind.

Barnett Newman (1905-1970) malte bereits 1949 sein erstes schwarzes Bild mit dem Titel *Abraham*. Die Galerie Betty Parsons zeigte es 1950. Parsons vertrat sowohl Ad Reinhardt als auch Mark Rothko und richtete 1951 die erste Einzelausstellung für Robert Rauschenberg aus. Man muss davon ausgehen, dass alle drei das frühe schwarze Gemälde kannten. Newman hat zwar keine abgeschlossene Serie schwarzer Bilder gemalt, doch hat er innerhalb einer relativ kurzen Zeit (1949-1954) sechs schwarze Bilder geschaffen. Deshalb dient er hier als Referenz, und zu diesem Zweck sind ihm zwei Exkurse gewidmet.

Die Ausgangsfragen der Arbeit lauten: Welche Bedeutung nehmen diese Bilder im gesamten Schaffen des Künstlers ein? Welche Wechselwirkung gibt es zwischen der Persönlichkeit eines Künstlers, den geistigen Inhalten, mit denen er sich beschäftigt, und der künstlerischen Phase, in der er sich befand, als er die schwarzen Bilder malte? Die Methode ist zunächst eine phänomenologische. Denn das Augenmerk liegt im Sinne von Husserl auf den Sachen – also hier: den schwarzen Bildern – selbst. Diese Gemälde bieten sich ‚anschaulich‘ dar, werden hingenommen als was sie sich geben.⁴ Der Beschreibung der Werke folgt die Untersuchung der Phänomene. Ein Phänomen von mehreren ist das geballte Entstehen schwarz-schwarzer Bilder in einer bestimmten Zeit und an einem Ort. Was sich weiterhin als Phänomen darbietet, wird im Laufe der Arbeit erst ermittelt.⁵

Die Abfolge, in der die Werke und Werkserien betrachtet werden, richtet sich nach dem Entstehungsjahr. Die Betrachtung wird durch Einbeziehung relevanter Aussagen der Künstler (Primärquellen), durch Sekundärliteratur und eigene Auslegungen (II.1. bis II.6) ergänzt. Zwei Dinge sind den Kapiteln über die einzelnen Künstler dabei gemeinsam: Objekt der Betrachtung ist erstens das Bewusstsein, und damit ist zunächst das Bewusstsein des Künstlers gemeint. Zweitens vermeiden sämtliche Kapitel, im Einklang mit Husserl, mit großer Vorsicht ungerechtfertigte Vorannahmen bzw. legen diese bloß. Bis hierher ist die Phänomenologie die theoretische Stütze.

⁴ In Anlehnung an Silvia Stoller, *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty – Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Wien 1995, S.43.

⁵ In Anlehnung an Prechtl: *„Die Phänomenologie hat erst zu ermitteln, was sich uns als Phänomen darbietet.“* Peter Prechtl, Edmund Husserl, Hamburg 1998, S. 28.

Doch beschäftigt sich jeder Künstler mit sehr verschiedenen Dingen, und die Bewusstseinsinhalte führen einmal tiefer in die Biografie des Künstlers, seine besonderen Lebensumstände, ein anderes Mal zur Mystik, Philosophie, zu Samuel Beckett und anderen. Um nicht in naiver Beschreibung zu verharren, sondern zu einer komplexeren Auslegung vorzudringen, werden auch andere Methoden herangezogen. Die phänomenologische Reduktion, zu der Husserl auffordert, kann in dieser Arbeit nicht durchgehend beherzigt werden – und zwar nicht zuletzt, weil auch die Betrachterperspektive hinzukommt.⁶

Hans-Georg Gadamer's hermeneutisches Verfahren wird hier unter leichtem Vorbehalt angewandt. Die Absicht der Künstler und mit ihr den einzig möglichen Sinn des Kunstwerks genau zu erkennen, wird hier nicht angestrebt, und die Frage, ob diese Absichten überhaupt erkannt werden können, soll ebenfalls nicht entschieden werden. Vielmehr wird dargelegt, wie diese Werke funktionieren, im Sinne von „*wie sind sie angelegt?*“, und wie sie wirken. Doch gründet die Untersuchung der Werke nach Gadamer auf der Überzeugung, dass der Betrachter mit Hilfe der Kunstwerke (nur) Dinge erfahren kann, die er bereits erfahren hat. Denn dass Kunstwerke dem Betrachter existenzielle, zuvor nie dagewesene Erfahrungen ermöglichen, dürfte eher die Ausnahme sein als die Regel.

Die betreffenden Serien der Künstler werden auch im Vergleich miteinander behandelt. Außerdem werden komparatistisch andere Fachgebiete herangezogen; so etwa die anthropologische Theorie der *Übergangsriten* (van Gennep; III.), und für das *Nächtliche* Mystik, Philosophie und Literatur (IV.). In seiner Gesamtheit ermöglicht es dieses Vorgehen, über den Stellenwert der schwarzen Bilder innerhalb des jeweiligen künstlerischen Gesamtwerks im Sinne von Husserl gerechtfertigte Aussagen zu treffen. Um gleich zu Beginn falschen Erwartungen oder Missverständnissen vorzubeugen: Die Argumentation wird zeigen, dass in den schwarzen Bildern eine ‚nächtliche Qualität‘ zu erkennen ist. Doch soll dies ausdrücklich nicht die Antwort auf die vordergründige Frage sein, in welchem Maß die Bilder etwa Anklänge an Gegenständliches enthalten, im Sinne eines Abbildes der Nacht. Das kann nicht genug betont werden. Es geht

⁶ Husserl selbst hatte gefordert, jede Feststellung über Natur zu unterlassen; und da auch Theorien ausdrücklich behauptende Feststellungen über Natur machen, „*gehen sie uns hier gar nichts an*“. Edmund Husserl, Grundprobleme der Phänomenologie 1910/11, Hamburg 1992, S.95. Auch Merleau-Ponty bindet den Wahrnehmenden mit ein und schränkt die Forderung nach phänomenologischer Reduktion ein: Wahrnehmung sei nie ein uninteressiertes Zuschauen, sondern Teilnahme am ‚Schauspiel der Welt‘. Vgl. Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966, S.17, 500ff. Spätestens wenn man die Frage stellt, wer denn eigentlich wahrnimmt, können die Werkzeuge der Phänomenologie nicht mehr sinnvoll angewendet werden. Merleau-Ponty antwortet auf die Frage, wer wahrnimmt: „*Niemand, den man nennen und unter andere Wahrnehmungssubjekte einreihen könnte.*“

vielmehr um Folgendes: Die Schwärze der Bilder spielt mit dem Nicht(s)-Sehen-Können, was den Blick unter anderem nach innen richtet. Dies gilt zunächst für den Betrachter des Bildes, doch kann es auf einer existenziellen Ebene auch für den Künstler gelten.

Daher kommt koloritgeschichtlichen Fragen kein besonderes Gewicht zu und ebenso wenig der Aussage eines Künstlers, ob er Schwarz nun als eine Farbe oder als eine Nicht-Farbe begreift. Ausgangspunkt ist allein die Tatsache, dass die Künstler in einem bestimmten Zeitraum Bilder in Farben malten, die wie Schwarz wirken.

I.1 New York School

1.1 Zum Begriff *New York School*

Der Terminus *New York School* bezieht sich auf Künstler, die nach dem Zweiten Weltkrieg in New York tätig waren und mit einem neuen künstlerischen Selbstverständnis eine abstrakte Malerei zu etablieren begannen.¹

New York School ist, ebenso wie *Abstrakter Expressionismus*, nur eine von vielen Bezeichnungen, die schwer voneinander abzugrenzen sind und die Künstler dieser Zeit zusammenzufassen suchen.² Den Begriff prägte Robert Motherwell 1950, als er für eine Ausstellung, an der er und seine Künstlerkollegen teilnahmen, eine Art Sammelbegriff suchte, der auch auf Künstler angewendet werden konnte, die streng genommen nicht als Abstrakte Expressionisten zu bezeichnen waren.³ Er entschied sich dafür, den Ort hervorzuheben, weil er ihn für deren Stil als prägend sah. Diese im Terminus implizite Behauptung sowie der Terminus selbst wurden aus unterschiedlichen Gründen häufig kritisiert.

Zunächst ist einzuwenden, dass die Bezeichnung „Schule“ im Grunde nicht zutrifft, denn es gab weder explizite Lehrer noch Schüler. Hinzu kommt, dass der Versuch, die New Yorker Künstler unter einem Begriff zusammenzufassen, nicht unbedingt den Vorstellungen der Künstler selbst entsprach, lag ihr Augenmerk doch auf der eigenen Individualität. De Kooning äußerte 1950 im Rahmen einer Konferenz im Studio 35: „*It is disastrous to name ourselve*“⁴. Allerdings wurde noch während der Konferenz gleich eine zweite Forderung gestellt:

¹ In gewisser Hinsicht als Gegenpol und zeitlich etwas versetzt entstand die *Geometrische Abstraktion*. Siehe hierzu Ausst.Kat. *Abstraction. Geometry. Painting. Selected Geometric Abstract painting in America Since 1945*, Allbright Knox Art Gallery, Buffalo 1989.

² 1948 tauchte erstmals der Begriff *Abstract Expressionism* auf, nämlich bei Robert Coates in Bezug auf die amerikanische Kunst. Coates wählte diesen Begriff in einer Rezension über Hans Hofmann: „*Hofmann is certainly one of the most uncompromising representatives of what some people call the spatter-and-daub school of painting and I, more politely, have christened abstract Expressionism.*“ Robert M. Coates, *The Art Galleries*, *New Yorker* 22 (March 1946), 83., zit. nach Ausst.Kat. *The Fifties: Aspects of Paintings in New York*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., 1980, Fußnote 2, S.28.

³ „I had to invent it (the term) ... a very well-known art dealer in California, Frank Perls ... became interested in what I and my friends were doing and decided to put on a show of it in his gallery in Beverly Hills, and asked me ... to write the preface for the show he had chosen. I called the essay ‚The School of New York‘. It was 1950 ... He had chosen some artists who were not strictly Abstract Expressionists, so I had to find an umbrella phrase. A place served.“ Barbaralee Diamonstein, *An Interview with Robert Motherwell*, in: Ellen Grand (Hg.), *Robert Motherwell*, 1981, S.228. An der Ausstellung nahmen William Bazotes, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko und Bradley Walker Tomlin teil.

⁴ Am Ende der Konferenz schlägt Robert Motherwell vor: „In relation to the question of a name here are three names: Abstract-Expressionist, Abstract Symbolist; Abstract-Objectivist.“ Und Brooks wendet

„We need a common vocabulary. Abstract should really mean abstract, and modern really should mean modern. We don't mean the same thing with the same words.“

Die Antwort darauf kam von Hans Hofmann:

„Why should we? Everyone should be as different as possible. There is nothing that is common to all of us except our creative urge. It just means one thing to me: to discover myself as well as I can. But everyone of us has the urge to be creative in relation to our time – the time to which we belong may work out to be our thing in common ...“⁵

Dass die Künstler im Rahmen der Konferenz von „wir“ sprechen, zeugt von einem durchaus empfundenen Gemeinschaftsgefühl. Schließlich kämpften sie für ein und dieselbe Sache.

„Es herrschte eine enorme Begeisterung unter den Künstlern in den späten Vierzigern und den frühen Fünfzigern und eine Hochstimmung, die einen erschauern ließ, weil sie aus der Erkenntnis herrührte, daß man ein Risiko übernommen hatte, das man überstanden hat, während weitere Gefahr unmittelbar bevorstand. Das hatte diese Kameradschaft unter den Künstlern ermöglicht.“⁶

Der Begriff *New York School* scheint heute am besten geeignet, um diese Gruppe von Künstlern zusammenzufassen, die, so heterogen sie war, sowohl inhaltlich als auch formal viele Gemeinsamkeiten hatte. Denn das Klima, das in diesen Jahren in New York herrschte, spielte tatsächlich eine Rolle. New York, das war auch der Ort, an dem die schwarzen Serien entstehen sollten.

Es wird zwischen zwei Generationen der *New York School* unterschieden. Ad Reinhardt und Mark Rothko gehören der ersten an – neben Willem de Kooning, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Franz Kline, Jackson Pollock, Clyfford Still.⁷ Dagegen werden Robert Rauschenberg und Frank Stella gemeinsam mit Künstlern wie Jim Dine, Helen Frankenthaler, Grace Hartigan, Jasper Johns, Allan Kaprow, Alex Katz, Elaine de Kooning zur zweiten Generation gezählt.⁸

ein: „A more accurate name would be ‚direct‘ art.“ Und Newman macht folgenden Vorschlag: „I would offer ‚Self-evident‘ because the image is concrete“. Willem de Kooning beendet dann die Diskussion mit dem Satz: „It is disastrous to name ourselves.“ Artists‘ Session at Studio 35, 1950, zit. nach Clifford Ross, *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, New York 1990, S.225.

⁵ Hofmann, Artists‘ Session at Studio 35, 1950, zit. nach Ross 1990, S.212.

⁶ Zit. nach Breslin 2001, S.428.

⁷ Siehe hierzu z.B. Ausst.Kat. *New York School. The First Generation. Paintings of the 1940s and 1950s*, Los Angeles County Museum, 1965.

⁸ Siehe hierzu Irving Sandler, *The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties*, London 1981.

1.2 Das künstlerische Klima

Nach dem Zweiten Weltkrieg entstand in Amerika erstmals eine von Europa unabhängige Malerei, und der neue Stil, der *Abstrakte Expressionismus*, machte es 1950 möglich, mit der modernen europäischen Kunst in einen Dialog unter Gleichen zu treten.⁹ Immer wieder hatten sich die amerikanischen Künstler um eine von Europa losgelöste Kunstrichtung bemüht; zu sehr fühlten sie sich an die europäische Tradition gebunden, die nicht die ihre war und auf diese Weise das Fehlen eigener Wurzeln dokumentierte. Es waren vor allem auch die Akademien, die sich an Europa orientierten.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte Alfred Stieglitz in seiner Galerie 291 immer wieder Arbeiten der neuesten aus Paris kommenden Stilrichtungen – wie Fauvismus, Kubismus und Expressionismus – gezeigt. So entstand ein Kontakt zwischen europäischen und jungen New Yorker Künstlern. Doch fand der Austausch nur in einem engen Kreis statt. Erst die *Armory Show* 1913 machte die europäische Moderne für die breite Öffentlichkeit zugänglich. Auch auf gesellschaftlicher Ebene hatte das geradezu einschneidende Folgen:

„Bei dem großen Publikum, das im Frühjahr 1913 die Ausstellung in New York, Chicago und Boston besuchte, lösten diese ausländischen Malereien und Skulpturen außergewöhnliche emotionale Reaktionen aus, von enthusiastischer Parteinahme für das Neue, bis hin zu Neugierde, Erstaunen, Abscheu und Wut. Monatlang waren die Zeitungen voll von Karikaturen, Pamphleten, Fotografien, Artikeln und Interviews über die radikale Kunst Europas. Kunststudenten verbannten den Maler Matisse in effigie, in den Schulen kam es zu Gewalttätigkeiten, und in Chicago leitete die ‚Vice Commission‘ eine Untersuchung der Ausstellung aufgrund der Beschwerde eines herausgeforderten Sittenwächters ein.“¹⁰

In den 30er-Jahren entstand der *Amerikanische Regionalismus*, der hauptsächlich von Edward Hopper, Thomas Hart Benton und Grant Wood vertreten wurde, die wie viele andere Künstler die Kunst als Produkt einer nationalen Psychokultur verstanden.¹¹ Im Zentrum ihrer Auseinandersetzung stand die Geschichte Amerikas, an die man sich häufig über Mythen, Legenden, allegorische Figuren, Heldengestalten und

⁹ Für William C. Seitz sind die Jahre 1947 bis 1954 die Kernzeit des *Abstrakten Expressionismus*. Sein Buch *Abstract Expressionist Painting in America* hat er schon Anfang der 50er-Jahre verfasst, es wurde aber erst 1983 verlegt; William C. Seitz, *Abstract Expressionist Paintings in America*, London 1983, S.1. Die Angaben variieren leicht. Auping erwähnt die Jahre 1945 bis 1955; Ausst.Kat. *Abstraction. Geometry. Painting*, Buffalo 1989, S.37.

¹⁰ Meyer Schapiro, *Die Armory Show*, 1952, in: *Moderne Kunst – 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 1978, S.160-201, S.161.

¹¹ „The artist whose work best exemplifies a coherent statement of many of these ideas is Thomas Hart Benton. ... Benton and other artists of the 1930s shared a conception that was widespread – and modern: Art is the product of a national psychoculture. ... Painting, for Benton, is an expression of American patterns of the past and present.“ Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge 1991, S.9 und S.11.

archetypisches Verhalten annäherte.¹² Eine wichtige Rolle nahm in dieser Zeit die W.P.A. (Works Project Administration) ein, die es als ihre vorrangige Aufgabe ansah, eine Verbindung zwischen Gesellschaft und Kultur bzw. Kunst herzustellen – ein Anspruch, der sich insbesondere in zahlreichen Wandarbeiten niederschlug.

„Throughout the nineteen-thirties the W.P.A. was a central fact in the lifes of nearly all the abstract expressionist painters. To them, the decade of the thirties represented the Project, and the Project ment the establishment of a milieu for the first time in the United States.“¹³

Gleichzeitig flutete die Welle der europäischen Immigranten an Land. Mit Josef Albers, Lyonel Feininger und Laszlo Moholy-Nagy kamen die Ideen des Bauhauses nach Amerika. Ebenso prägend war das Gedankengut des Dadaismus und des Surrealismus. Dennoch fühlten sich die New Yorker Künstler in einer Art Isolation gefangen. Barnett Newman, einer der Wortführer der *New York School*, war von den rückschrittlichen Ausstellungen in New York kurz nach dem Eintritt der Vereinigten Staaten in den Zweiten Weltkrieg so stark beunruhigt, dass er einen geschlossenen Protest aller kreativen Künstler zu organisieren versuchte. 1942 wandte er sich mit einem Schreiben an sie:

„Isolation is a powerful intellectual movement that has dominated and even today continues do dominate the cultural life of America with a hand of iron. It may have met defeat on the political front. But from all the evidence, Pearl Harbor has had little effect on its other strongholds. To examine its success in two fields of American culture will prove enlightening to those who think that all we need to do is to win the war and we shall automatically be headed for a renaissance of living and thinking. ... It is time for artists to wake up and reexamine their aesthetic foundations, to rid themselves of the millstone that has made art in America an expensive picture-postcard factory. It is time they understood the political foundation of their art, cleaned house, and went back to the study of art where they belong.“¹⁴

Charakteristisch für das Klima in New York war, dass die Künstler sich erst in der amerikanischen Gesellschaft emanzipieren mussten. Ihre Rolle war es, dem, der Macht und Reichtum besaß, die ‚Dekoration‘ für das alltägliche Leben zu liefern. Barnett Newman erinnert sich:

¹² „Art of the 1930s was original in its detached, epic perspective on the heritage and evolution of culture and civilization, its anthropological, sociocultural subjects, and its realist and allegoric, dynamic style. It portrayed, as Margaret Mead declared in another context, the process of cultural continuity and change: a culture creating ‘the social fabric in which the human spirit can wrap itself safely and intelligibly, sorting, reweaving, and discarding threads in the historical tradition.’“ Polcari 1991, S.16.

¹³ Dore Ashton, *The New York School. A Cultural Reckoning*, Berkeley 1992, S.44.

¹⁴ Newman, *What About Isolationist Art?* (1942), in: John P. O’Neill (Hg.), *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, New York 1990, S.21 und S.28f.

„In 1940, some of us woke up to find ourselves without hope – to find that painting did not really exist. Or to coin a modern phrase, painting, a quarter of a century before it happened to God, was dead.“¹⁵

Das Ende des Zweiten Weltkriegs brachte einen Wandel mit sich, und der Wunsch der Künstler, sich von einer Tradition, die nicht die ihre war, loszusagen, wurde noch stärker.¹⁶ 1945 schrieb Newman zuversichtlich über sich und seine Kollegen:

„In spite of this intellectual corruption, there are new painters in America who have overcome these hurdles and are creating a new expression.“¹⁷

Nun erschienen Künstler wie Arshile Gorky, Willem de Kooning, Robert Motherwell und Jackson Pollock auf der Bildfläche. Sie bildeten neben anderen mit Barnett Newman, Ad Reinhardt und Mark Rothko die erste Generation der *New York School*. Der Stadtteil Greenwich Village wurde ihr Zentrum. Als Treffpunkt dienten unterschiedliche Galerien (etwa Betty Parsons, Samuel Kootz, Charles Egan und Sidney Janis) oder The Club (Eighth Street Club oder Artists Club). Ein Podium für Diskussionen bot von 1948 bis 1950 das Studio 35, wenn auch mit Unterbrechungen. Dort fand 1950 eine dreitägige geschlossene Konferenz statt, in der wesentliche Inhalte besprochen wurden, die in der Publikation *Modern artists in America* veröffentlicht wurden.¹⁸ Die Künstler trafen sich aber auch außerhalb von New York: im Black Mountain College in North Carolina (hier studierte Robert Rauschenberg) oder in San Francisco in der California School of Fine Arts. Die Künstler, die in New York lebten, studierten an der Columbia University, wie beispielsweise Ad Reinhardt. Führende Kritiker der Zeit waren Clement Greenberg, Thomas B. Hess und Harold Rosenberg. Von den Kunsthistorikern stand vor allem Meyer Schapiro mit der *New York School* in Verbindung.

In den 50er-Jahren begann die zweite Generation der *New York School* heranzuwachsen, zu der Robert Rauschenberg und Frank Stella gezählt werden. Willem de Kooning und Hans Hofmann übten auf diese jüngere Generation zu Beginn besonderen Einfluss aus.¹⁹ Natürlich war die jüngere Generation aber auch bestrebt, sich von der älteren abzugrenzen. Im Unterschied zur älteren Generation beschäftigte sie sich weniger intensiv mit ihrer oder mit der europäischen Kunsttradition. Die Frage

¹⁵ Newman, From „Jackson Pollock: An Artists' Symposium, Part I“ (1967), in: O'Neill 1990, S.191.

¹⁶ Siehe hierzu Serge Guilbaut, *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat*, Basel 1997, S.129ff.

¹⁷ Newman, *The Plasmic Image* (1945), in: O'Neill 1990, S.149.

¹⁸ Robert Motherwell, Ad Reinhardt (Hg.), *Modern artists in America*. Series Nr.1, New York u.a. 1951.

nach den eigenen Wurzeln verlor an Dringlichkeit, hatten sich die amerikanischen Künstler doch auf dem internationalen Kunstmarkt bereits mit Bravour behauptet. Im System Kunst spielten sie bereits eine eigene Rolle.

Grob lassen sich zwei bildnerische Tendenzen des *Abstrakten Expressionismus* unterscheiden: Die erste arbeitet expressiv; ihr Vorgehen ist Ausdruck spontaner kraftvoller Gesten und surrealistisch geprägter Improvisation wie bei Pollock, de Kooning und Motherwell, auch *Action painting*²⁰ genannt. Die zweite ist von stark meditativem und flächigem Charakter, wie die Arbeiten von Mark Rothko oder Barnett Newman zeigen; sie wird auch Farbfeldmalerei (*Colour field painting*) genannt.

Von diesen beiden Tendenzen abgesehen, entwickelte sich eine dritte, eine geometrische Stilrichtung, die von Piet Mondrian beeinflusst war. Sie wurde von Barnett Newman und Ad Reinhardt geprägt; außerdem können ihr Frank Stella, Ellsworth Kelly, Brice Marden und Robert Mangold zugeordnet werden. Heute spricht man von *Geometrischer Abstraktion*. Allerdings wollte Barnett Newman selbst sich nicht dieser Richtung zugerechnet wissen.

Die Ursprünge der abstrakten Kunst führte Alfred H. Barr jr., der damalige Direktor des Museum of Modern Art, mit seiner 1936 organisierten legendären Ausstellung *Cubism and Abstract Art* vor. Nach dieser Ausstellung zu urteilen, ging der *Abstrakte Expressionismus* von Gauguin und später Matisse, Kandinsky sowie dem Surrealismus aus. Barr beschrieb jedoch die geometrische Kunst als die bedeutendere und sah deren Ursprünge in der Kunst von Cézanne, im Kubismus, Suprematismus, Konstruktivismus und der radikalen Geometrie, die in Verbindung mit der Abstraktion Mondrians stand (siehe Barrs Chart Abb. 1).

Anfang der 50er-Jahre hatten sich die Künstler von der lähmenden Last der europäischen Tradition befreit. Newman zufolge war für einige von ihnen Amerika deshalb die Lösung, weil sie den Ballast des Gedächtnisses abgeworfen hatten und von der europäischen Kultur 'unbefleckt' waren:

¹⁹ Sie waren sehr viel greifbarer für die jüngeren Künstler als Barnett Newman, Pollock, Still oder Rothko, die mittlerweile das so genannte „downtown“, in welchem die meisten Künstler lebten, verlassen hatten. Siehe hierzu Sandler 1981, S.2.

²⁰ Harold Rosenberg schrieb 1952 einen für die Rezeption der *New York School* bedeutenden Text. Hier charakterisierte er ihre Bilder als „action painting“ und sprach davon, dass auf der Leinwand, die einer Arena gleiche, „Ereignisse“ stattfänden. „As the ambitions of these New York painters increased, along with the scale and size of their paintings, these ‘events’ became monumental fields of action.“ Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, 1952, in: Ross 1990, S.233.

„We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend.“²¹

Nach Newman wird der Rezipient *„von europäischen abstrakten Malern durch schon bekannte Bilder in ihre geistige Welt geführt“*, als eine Art *„transzendentaler Akt“*, der die bisher erfahrene Welt übersteigt. Dagegen ist der amerikanische Künstler mit der *„Wirklichkeit der transzendentalen Erfahrung“²²* befasst. So definierten die Amerikaner ihre Ausgangspunkte neu und stärkten die eigene Position. New York als Zentrum der jungen amerikanischen Kunst wagte es nun, mit Paris, dem Mittelpunkt der europäischen Moderne, um die Vormachtstellung zu kämpfen.

„Ich weiß nicht, wie sich die Geschichte anderer über die vierziger und fünfziger Jahre anhört,“ schrieb Reinhardt, *„aber diese ganze Sache mit dem Erfolg hat damals angefangen. Zumindest einige meiner Studenten haben sich begierig auf die ganze Geschichte gestürzt, daß Paris tot und New York das Zentrum der Kunstwelt sei.“* Einschränkend bemerkte er: *„Wissen Sie, selbst wenn es wahr gewesen ist, war die Art, wie es gemacht wurde, und die Art, wie es jeder sagen und wiederholen wollte, schockierend. Es mag durchaus wahr sein, aber es gab da so eine gewisse Art von nationalem Chauvinismus, eine Art von wirklichem Spießbürgertum darin, wie alle wollten, daß Künstler wie alle anderen Leute sein sollten.“²³*

Serge Guilbaut versucht in seinem Buch *How New York Stole the Idea of Modern Art* den *Abstrakten Expressionismus* als gefügiges Geschöpf des kulturellen Kalten Krieges zu entlarven, das zu Propagandazwecken in Europa eingesetzt wurde.²⁴ Sigrid Rubin präsentiert in ihrer Studie *„Have We An American Art?“ Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit* Primär- und Sekundärquellen, die dokumentieren, wann, wo und von wem in Europa amerikanische Malerei gezeigt wurde. Diese Quellen ermöglichen einen differenzierteren Blick auf die Bedeutung des Kalten Krieges für den „Erfolg“ des *Abstrakten Expressionismus*. Rubin kommt zu dem Schluss, dass die

„Entscheidung der Westeuropäer für den Abstrakten Expressionismus ... nicht nur eine Entscheidung gegen die naive amerikanische Malerei, den Magischen Realismus oder andere Varianten der zeitgenössischen Kunst in den Vereinigten Staaten (war). Sie bedeutete auch eine Entscheidung gegen den ‚Sozialistischen Realismus‘ östlicher bzw. sowjetischer Prägung.“²⁵

²¹ Newman, *The Sublime is Now* (1948) in: O'Neill 1990, S.173.

²² Newman, zit. nach Max Imdahl, Barnett Newman, *Who's afraid of red, yellow and blue III*, Stuttgart 1971, S.9.

²³ Ad Reinhardt, *Ein Monolog*, in: Thomas Kellein (Hg.), *Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche*, S.186.

²⁴ Guilbaut 1997.

²⁵ Sigrid Rubin, *„Have We An American Art?“ Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Weimar 1999, S.236.

Die Künstler der *New York School* sahen sich als das Zentrum der Avantgarde. 1951 versammelten sie sich zu fünfzehn für das Foto *Die Jähzornigen*, unter ihnen Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Jimmy Ernst, Barnett Newman und Mark Rothko (siehe Deckblatt). Zu diesem Gruppenbild gehört ein in der Zeitschrift *Life* veröffentlichter Text, ein Protestbrief, adressiert an den Präsidenten des Metropolitan Museum. In diesem Brief gaben sie ihren Boykott der Ausstellung *American Painting Today – 1950* bekannt und riefen gleichzeitig andere Künstler zur Teilnahme am Boykott auf. Mit ihrer Teilnahmeverweigerung griffen sie der Entscheidung der Jury vor und ernannten sich selbst zu den Vertretern der Avantgarde. Das Foto zeigt sie zusammengehörig, alle ähnlich gekleidet, alle mit ernster Miene. Entscheidend war die Ähnlichkeit ihrer Motivation, bei weitem größer als die Ähnlichkeit ihrer Werke.

Eine enge Freundschaft verband Mark Rothko in den 40er-Jahren vor allem mit Barnett Newman und Clifford Still. Ad Reinhardt war zwar etwas jünger, doch gehörte auch er zum engeren Kreis Rothkos. Gemeinsam lehrten sie für einige Jahre am Brooklyn College. Doch sollte sich Ad Reinhardt zum Einzelgänger entwickeln (Ende der 50er-Jahre hatte er sich weitestgehend von der Kunstszene zurückgezogen). Noch in späteren Jahren zeugen Rothkos Äußerungen von seiner hohen Wertschätzung der Werke Reinhardts. Alle drei – Rothko, Reinhardt und Newman – stellten in der Galerie Betty Parsons aus. 1951 hatte Rothko hier seine letzte Ausstellung, und ab diesem Jahr gesellte sich auch der viel jüngere Robert Rauschenberg zu ihnen. Rauschenberg wechselte 1957 zu Leo Castelli²⁶, da sich Rothko und Newman gegen seine Werke wandten.

„In later years Rauschenberg would say that he had been thrown out of the gallery because Barnett Newman didn't like his white paintings and Ad Reinhardt didn't like his black ones, but the situation was a little more complicated than that.“²⁷

Frank Stella erschien erst 1958 auf dem New Yorker Ausstellungsparkett. Seit 1959 verband ihn eine Freundschaft mit Rauschenberg – das Jahr, in dem er von Leo Castelli in die Galerie aufgenommen wurde.

Als sich Anfang der 50er-Jahre die aggressive Haltung gegenüber dem Kunstmarkt in eine „opportunistische“ zu wandeln begann, stellte sich der Erfolg zwischen die Künstler; Freundschaften bekamen Risse oder brachen auseinander. Still schrieb 1955

²⁶ 1957 hatte Leo Castelli in New York seine Galerie eröffnet, die innerhalb der nächsten Monate zu einer der wichtigsten Galerien für junge Kunst wurde.

²⁷ Calvin Tomkins, *Off the wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, New York 1980, S.84.

einen Brief an Sidney Janis, als Antwort auf die Einladung der ersten Ausstellung Mark Rothkos in der Galerie. Er greift Rothko heftig an:

„I remained oblivious to, or disregarded ... many of his acts which pointed to expediency, hypocrisy, or worse ... His need for sycophants and flattery, and his resentment of everyone, or every truth, that might stand in his path to bourgeois success, could no longer be ignored.“²⁸

Seit 1952 hatten sich Newman und Rothko entfremdet.²⁹ Rothko hatte sich angeblich sogar dagegen ausgesprochen, Newman in die Ausstellung *Sixteen Americans* aufzunehmen. Auch bei der Ausstellung 1951/52 in der Galerie Betty Parsons hatte Newman eine feindliche Stimmung gespürt.³⁰ 1956 eskalierten die Streitigkeiten: Reinhardt ordnete in seinem Text *Der Künstler auf der Suche nach einer Akademie* Newman der vierten Künstlerkategorie zu, die er folgendermaßen charakterisierte:

„the latest up-to-date popular image of the early fifties, the artist-professor and travelling design salesman, the Art Digest philosopher-poet and Bauhaus exerciser, the avant-garde huckster-handicraftsman and educational shopkeeper, the holy-roller explainer-entertainer-in-residence.“³¹

Newman strengte daraufhin einen Prozess gegen Reinhardt an.

Das Verhältnis der jüngeren Künstler Stella und Rauschenberg zu Rothko, Reinhardt und Newman kann nicht als enge Freundschaft und auch nicht als ein Lehrer-Schüler-Verhältnis bezeichnet werden. Alle hatten sie ungefähr zur selben Zeit – Mitte/ Ende der 50er-Jahre – Erfolg. Rothko äußert:

„No matter what we older ones have done the youth of today disregards us; no reverence is due us. We are used up, discarded, and despair is our outlook.“³²

Die Harmonie war gestört; einerseits weckte der Altersunterschied den Neid der Älteren, andererseits waren Stella und Rauschenberg bestrebt, sich in einigen Punkten deutlich vom *Abstrakten Expressionismus* abzugrenzen, wie ihn Rothko und Newman vertraten. Umgekehrt konnten Reinhardt, Newman und Rothko die Arbeiten Stellas nicht schätzen; es mangelte ihnen ihrer Meinung nach an Erhabenheit und transzendentaler Qualität.

²⁸ Clifford Still, zit. nach Breslin 1993, S.343.

²⁹ Newman beschuldigte Rothko ebenfalls eines „krankhaften Verlangens nach bürgerlichem Erfolg. ... ‚Ich muss mich eindeutig von Rothko distanzieren, weil er sich öffentlich mit mir identifiziert hat. Er benützt meine persönliche Integrität als Schild, mittels derer er so etwas wie Sicherheit erreichen kann‘, erklärte Newman.“ Breslin 2001, S.429.

³⁰ Über das Zerwürfnis von Rothko, Newman und Still berichtet Breslin 2001, S.429f. Die Auseinandersetzungen zwischen Reinhardt und Newman kommen ebenfalls zur Sprache. Ebenda, S. 425ff.

³¹ Reinhardt, *The Artist in Search of an Academy*, Part II: Who are the Artists?, in: Rose 1975, S.202.

„Some older Abstract Expressionist were ... annoyed by his (Stella's) work and by the attitude behind it. Newman, Rothko and Still placed the highest moral value on their own painting; they believed in the ultimate statement, the sublime or transcendent emotion. Even Ad Reinhardt, who had been attacking this sort of ‚transcendental nonsense‘ in his contemporaries since the late forties ... insisted that true art, pure art, must have a spiritual basis.“³³

Stella und die Künstler der zweiten Generation fanden es weniger erstrebenswert als die Älteren, in ihren Werken persönlichen Gefühlen Ausdruck zu verleihen – ganz im Gegenteil war ihr Bestreben, sich selbst so weit wie möglich aus den Bildern 'herauszumalen'.

Trotz unterschiedlicher Ausgangspunkte haben die genannten Künstler beider Generationen Serien mit schwarzen Werken geschaffen, und so bleibt zu prüfen, inwieweit es dennoch Parallelen gibt.

1.3 Einflüsse und Inspirationen

Für die Betrachtung der in Frage stehenden schwarzen Bilder ist es notwendig, das geistige und kreative Umfeld abzustecken, das von zahlreichen künstlerischen und geistigen Einflüssen charakterisiert wird. Über die *New York School*, ihre Entstehung, über Wahl und Quellen ihrer Themen haben zahlreiche Autoren geschrieben. Speziell William C. Seitz, Maurice Tuchman, Clifford Ross, Stephen Polcari und Dore Ashton ermöglichen einen tiefen Einblick in das Schaffen dieser Zeit.³⁴ In neueren Publikationen von Serge Guilbaut und Sigrid Ruby wird die Position der Amerikaner mit der europäischen Tradition ins Verhältnis gesetzt.³⁵

Die folgenden Gebiete sollen hier zumindest gestreift werden: Einflüsse anderer, insbesondere europäischer Künstler, das Erhabene, C. G. Jung, Friedrich Nietzsche, Primitivismus; ferner biblische Themen, Zen-Buddhismus, Mystik, Okkultismus, schließlich das absurde Theater, der Existenzialismus. Sie beschäftigen sich überwiegend mit einer ganzheitlichen Weltsicht, mit der Transformation des Menschen und dessen Rolle im Weltengefüge. Sie bilden den geistigen Hintergrund, vor dem die schwarzen Werke entstanden sind.

Natürlich hat sich nicht jeder der hier behandelten Künstler mit sämtlichen dieser Gebiete befasst, und jeder Künstler hat sich zudem den jeweiligen Inhalten stark

³² Rothko, zit. nach Breslin 1993, S.343.

³³ Calvin Thomkins, *Off the wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, New York 1980, S.168f.

³⁴ Seitz 1981; Maurice Tuchman; Judy Freeman, *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, Stuttgart 1988; Ross 1990; Polcari 1991; Ashton 1992.

³⁵ Guilbaut 1997; Rubin 1999.

selektierend genähert. Es ist daher nicht zielführend, hier mehr als einen Überblick über die Inhalte zu vermitteln.

1.3.1 Andere Künstler und Kunstrichtungen

Prägend war der Einfluss von Surrealisten sowie namentlich der Künstler Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch, Henri Matisse, Piet Mondrian und auch Pablo Picasso. Zahlreiche europäische Künstler waren während des Weltkriegs in die USA emigriert. Nach Kriegsende begannen die Amerikaner selbst zu reisen, nach Europa, aber auch, wie Rauschenberg, in nicht europäische Länder.

Mondrian hatte 1945 eine große Ausstellung im Museum of Modern Art, und bereits vorher war er einigen amerikanischen Künstlern ein wichtiges Vorbild gewesen.³⁶ 1926, in der Ausstellung *International Exhibition of Art*, die Katherine Dreier für das Brooklyn Museum kuratierte, waren Arbeiten Mondrians erstmalig in New York zu sehen. 1942 fand seine erste Einzelausstellung statt – in der New Yorker Galerie Dudensing. Vor allem Ad Reinhardt und Frank Stella nannten Mondrian als Quelle bedeutenden Einflusses. Mit seinem Prinzip der non-relationalen Malerei unterschied sich Stella zwar deutlich von Mondrian, er war ihm aber hinsichtlich der Geometrie verbunden, wenn auch nicht unbedingt verpflichtet.³⁷

Matisse war Inspiration durch den Wert, den er der Farbe beimaß, die Art, wie er Farbe verwendete und durch die Verwendung großer Formate.³⁸ 1951 widmete das Museum of Modern Art Matisse eine umfassende Retrospektive, die bei den Künstlern ohne Zweifel einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat. Ihre Bewunderung für Matisse haben Reinhardt und Stella deutlich zum Ausdruck gebracht. Stella äußert in einem Interview:

„I think that Matisse reaches the highest level that art can reach. He sets a kind of level or standard of achievement, whatever you want to call it. I can't think of a painting I have seen by Matisse that I didn't like looking at.“³⁹

Kasimir Malewitsch und sein Einfluss wird in den Publikationen über die *New York School* und den *Abstrakten Expressionismus* nur beiläufig oder gar nicht erwähnt. Hier soll aber zumindest darlegen werden, inwieweit sein Werk und im Besonderen sein

³⁶ Mondrian kam 1940 nach New York und starb dort 1944. Siehe hierzu auch: Ausst.Kat. *Abstraction. Geometry. Painting*, Buffalo 1989.

³⁷ Vgl. ebenda, S.34f.

³⁸ Gabriele Schor betont, dass die besondere Rolle, die Schwarz für Matisse gespielt hat, auf die Künstler inspirierend wirkte. Schor, in: Ausst.Kat. *Die Farben Schwarz*, Graz 1998, S.100. Zum Einfluss von Matisse vgl. auch Eric de Chasse, *La violence décorative. Matisse dans l'art américain*, Paris 1998.

³⁹ Stella im Gespräch mit Lebensztejn, in: *Art in America*, Vol.63, New York, July – August 1975, S.73.

Schwarzes Quadrat auf weißem Grund zu dieser Zeit in New York bereits bekannt war. Erst die Minimalisten haben sich Anfang der 60er-Jahre ausdrücklich auf Malewitsch berufen.⁴⁰ Bekannt waren seine Werke aller Wahrscheinlichkeit nach schon seit den 20er-Jahren. Die 1920 von der Mäzenin Katherine Dreier gegründete *Société Anonyme Inc., Museum of Modern Art* zeigte Werke von Kandinsky, Klee und auch Malewitsch.⁴¹ 1936, in der Ausstellung *Cubism and Abstract Art* im Museum of Modern Art, wurde Malewitsch ebenfalls gezeigt und sicherlich von vielen auch gesehen.⁴² Allerdings war das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* hier noch nicht ausgestellt.⁴³ Kurz zuvor hatte das Museum einige Werke von Malewitsch angekauft. Auch in der 1942 von Friedrich Kiesler inszenierten Eröffnungsausstellung der Galerie *Art of This Century* waren Werke von Malewitsch präsentiert.⁴⁴ Es ist davon auszugehen, dass zumindest Ad Reinhardt Werke im Stedelijk Museum in Amsterdam gesehen hat. Wahrscheinlich nach wurde das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* in New York erstmals 1973 ausgestellt.⁴⁵

Der Surrealismus zeigte eine unmittelbare Wirkung auf Rothko und Reinhardt, nicht mehr jedoch auf die Künstler der zweiten Generation wie Stella und Rauschenberg.⁴⁶ Rothkos surrealistische Phase dauerte zehn Jahre. Roberto Mattas *Inscapes* haben ihn (wie auch Reinhardt) sicherlich beeinflusst. Rothko, Reinhardt und Newman teilten mit den Surrealisten das Interesse an den Urinstinkten des Menschen, an seinen

⁴⁰ Siehe hierzu Maurice Tuchman *The Russian Avant-Garde and the Contemporary Artist*, in: Ausst.Kat. *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, Los Angeles County Museum of Art, Cambridge, Massachusetts 1980, S.118-123. Allerdings gibt auch Tuchman keine Auskunft darüber, wann das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* erstmals in New York zu sehen war.

⁴¹ Siehe hierzu Willy Rotzler, *Konstruktive Konzepte*, Zürich 1977, S.247f.

⁴² Unter anderem waren hier die Werke *Private of the First Division*, 1914 und *Suprematist composition: red square and black square*, 1915, zu sehen. Andersen führt in seinem *Catalogue raisonné* von 1927 auch die Zeichnung (*Two squares, drawing*), o.J. als ausgestelltes Werk auf, allerdings findet es sich nicht in der Liste der ausgestellte Werke des Museum of Modern Art, New York.

⁴³ 1973 war das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* von 1929 in New York im Solomon R. Guggenheim Museum zu sehen. Ob es bereits vorher in New York zu sehen war, ist der Verfasserin nicht bekannt. Bis heute gibt es keine Publikation, die die Rezeptionsgeschichte des *Schwarzen Quadrat auf weißem Grund* in den USA näher untersucht hat. Auch der Katalog zu der in USA vorbereiteten Ausstellung *Kasimir Malewitsch. Suprematismus* geht nicht näher auf diesen Zusammenhang ein. Ausst.Kat. *Kasimir Malewitsch: Suprematismus*, Deutsche Guggenheim Berlin, 2003.

⁴⁴ Gezeigt wurde die Sammlung von Peggy Guggenheim. Die Ausstellung war in eine surrealistische und eine abstrakte Gruppe geteilt.

⁴⁵ Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde die Version von 1929 in der Ausstellung *Retrospective Kazimir Malevich, 1878-1935* im Solomon R. Guggenheim Museum gezeigt. Nähere Informationen zu konstruktivistischen Konzepten in Amerika finden sich bei: George Rickey, *Constructivism. Origins and Evolution*, New York 1967; Willi Rotzler, *Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*, Zürich 1977.

⁴⁶ Siehe hierzu Ausst.Kat. *Les surréalistes en exil et le début de l'école de New York*, Musée d'Art moderne et contemporain, Straßbourg 2000. Einer der großen Förderer surrealistischer Kunst war in New York Peggy Guggenheim.

aufbauenden und zerstörenden Kräften und dem Konzept des inneren Wandels.⁴⁷ Auch die Beschäftigung mit der Mythologie zeugt von diesem Einfluss: Werke von Rothko heißen *Antigone*, 1939/40, *Oedipus*, 1940; Newman gab Titel wie *Leda*, 1940/41 und *Prometheus Bound*, 1952. Diese Auseinandersetzung mit der Mythologie ist vermutlich auch auf die Schrecken des Krieges zurückzuführen; es ist ein nostalgischer Impuls in einer Zeit der Konflikte und der Krise, ist Erinnerung an Zeiten einer großen geschlossenen Gesellschaft mit gemeinsamen Idealen.⁴⁸

Newman, der sozusagen das Sprachrohr der Künstler war, sah die Gemeinsamkeit mit dem Surrealismus vor allem darin, dass der Inhalt der Werke von Bedeutung war und nicht nur ihre Form:

„If it were possible to define the essence of this new (American) movement, one might say that it was an attempt to achieve feeling through intellectual content. The new pictures are therefore philosophic. In handling philosophic concepts which per se are of an abstract nature, it was inevitable that the painters' form should be abstract. In the sense that these pictures try to say something – that is, that they have a subject – it was equally inevitable that the abstract form should have surrealist overtones.“⁴⁹

Besonders für die erste Generation war es wesentlich, dass in den Bildern Inhalt – ‚subject matter‘, wie sie es nannten – vorhanden war. In diesem Zusammenhang wurde das eigene Verständnis von Abstraktion definiert. Man wehrte sich gegen das Missverständnis, die abstrakte Malerei als reines Spiel der Form und Farben, als Ästhetizismus ohne jeglichen inhaltlichen Anspruch zu begreifen. Frank Stella war von dieser Befürchtung, missverstanden zu werden, bereits frei; sein Credo lautete unbefangen, aber vieldeutig: *„What you see is what you see.“⁵⁰*

Vor allem Rothko und Newman also wollten den Begriff Abstraktion nicht im Sinne der geometrischen Abstraktion verstanden wissen.⁵¹ Zwischen der Abstraktion der geometrischen Malerei und den eigenen dynamischen und organischen Formen sahen sie einen erheblichen Unterschied. Newman hatte den Anspruch, den tiefsten menschlichen Gefühlen Ausdruck zu verleihen.

„In this way, abstract art can become personal, charged with emotion and capable of giving shape to the highest human insights, instead of creating plastic objects, objective shapes

⁴⁷ Polcari 1991, S.20.

⁴⁸ „A summoning into modern times of a cherished vision of a long-lost, whole, and integral community with shared monsters and gods, shared beliefs and values.“ Chave 1989, S.81.

⁴⁹ Newman, *The Plasmic Image* (1945), in: O'Neill 1990, S.155.

⁵⁰ Stella, *Questions to Stella and Judd* (Interview with Bruce Glaser), in: Art News 65, September 1966, S.59.

⁵¹ Hans Hofmann und Willem de Kooning wollten das ebenso wenig. Die beiden federführenden Figuren des Abstrakten Expressionismus *„insisted that to be modernist, art need not be abstract. Figuration offered genuine option. Indeed, their paintings, even the most abstract, have a source in nature.“* Irving Sandler, *The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties*, London 1981, S.3.

*which can be contemplated only for themselves because they exist between narrow limits of extension.*⁵²

1.3.2 Das Erhabene

*„How can we be creating a sublime art? ... We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. Instead of making cathedrals out of Christ, man, or ‚life‘, we are making (them) out of ourselves, out of our own feelings.*⁵³

Der Begriff des Erhabenen, den Newman gebraucht und in seinem Text *The Sublime Is Now* von 1948 ausführt, war auch für Rothko und andere Künstler der ersten Generation von Bedeutung.⁵⁴ Er hat seinen Ursprung als rhetorische Kategorie bei Longinos⁵⁵; seine Vorläufer sind die bereits von Platon und Aristoteles erarbeiteten Begriffe des Enthusiasmus, des Pathos und der Katharsis.⁵⁶ Der Begriff wurde auf Gott, den *„Menschen und des weiteren rezeptionsästhetisch auf Darstellungen in der Kunst sowie deren Inhalt angewandt“*⁵⁷. Das Erhabene war später Thema bei Edmund Burke (1729-1797), Friedrich Schiller (1759-1805), Immanuel Kant (1724-1804), Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831), Theodor W. Adorno (1903-1969) und anderen. Newman hatte sich mit Pseudo-Longinos, Burke, Kant und Hegel befasst. Er entwickelte jedoch sein eigenes Konzept des Erhabenen, das er als die Erfahrung seines lebendigen Selbst in der Wahrnehmung des vollständigen Raumes verstand.⁵⁸ Er wollte dem Betrachter die Erfahrung der eigenen Präsenz ermöglichen. Yve-Alain Bois grenzt Newmans Verständnis des Erhabenen von Burke und Kant ab; denn bei Newman stehe der Begriff mit dem Tragischen in Verbindung:

⁵² Newman, *The Plasmic Image* (1945), in: O'Neill 1990, S.141.

⁵³ Newman, *The Sublime Is Now* (1948) in: ebenda, S.173.

⁵⁴ Autoren wie Robert Rosenblum und Lawrence Alloway schrieben bereits in den 60er-Jahren über dieses Phänomen. 1961 erschien Robert Rosenblums Artikel *The Abstract Sublime* (Art News, February 1961) und zwei Jahr später veröffentlichte Lawrence Alloways Text *The American Sublime* (June, 1963). Vgl. außerdem John Golding, *Newman, Rothko, Still and the abstract sublime*, in: ders., *Path to the absolute*, Princeton 2000, S.195-232, und Irving Sandler, *Newman, Rothko, Still: Search for the sublime*, in: *Ausst.Kat. Newman, Rothko, Still. Search for the Sublime*, C&M Arts, New York 1994, o.S.

⁵⁵ Heute weiß man, dass der Text *„per hypsos“* nicht von Longinos verfasst wurde. Vgl. hierzu die Einleitung in Reinhardt Brandt (Hg.), *Pseudo-Longinos, Vom Erhabenen*, Darmstadt 1966.

⁵⁶ Siehe hierzu Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S.3.

⁵⁷ Pries 1989, S.3.

⁵⁸ Vgl. Newman, *„Frontiers of Space“*. Interview with Dorothy Seckler, in: O'Neill 1990, S.250.

„That is to say, ‚sublime‘ is the name momentarily given by Newman to what he calls everywhere else ‚tragedy‘.“⁵⁹

Rothko hatte Burke vor 1948, also vor seiner reifen Phase gelesen; auch schätzte er den Text von Lawrence Alloway, *The American Sublime*⁶⁰ und Edmund Burkes *A philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Er selbst hat sich nicht über die Bedeutung des Erhabenen in seinem Werk geäußert. In *The Romantics Were Prompted* schreibt er in Bezug auf die Romantiker: „*The transcendental must involve the strange and unfamiliar.*“ Gleich im nächsten Satz heißt es einschränkend: „*Not everything strange or unfamiliar is transcendental.*“⁶¹

Die Künstler näherten sich dem Erhabenen jedenfalls auf unterschiedliche Weise: „*Rothko approaches it through a dream, Newman through lucidity, Still through hysteria.*“⁶²

Rosenblum zieht in *The Abstract Sublime* die Verbindung zur Romantik.⁶³ Allerdings muss hier betont werden, dass weder Newman noch Rothko ihr eigenes Verständnis von Erhabenheit bei den Romantikern wiederfanden. Ihr Streben, den Betrachter mit dem Erhabenen zu konfrontieren, fand seinen Ausdruck auf ganz eigene Weise: im großen Format, in monochromen Farbflächen und der dunklen Farbpalette; ferner in der All-over-Struktur, der niedrigen Hängung der Werke und der Forderung nach Nahdistanz zum Betrachter. Zum Teil gab es regelrechte Betrachteranweisungen. So brachte etwa Newman 1951 am Eingang der Betty Parsons Gallery einen Satz an:

„*There is the tendency to look at large pictures from a distance. The large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance.*“⁶⁴

1.3.3 C. G. Jung und Friedrich Nietzsche

Die meisten und vielleicht wichtigsten Impulse für die neue Malerei erhielten die Künstler jedoch nicht voneinander, sondern von außerhalb der eigenen Kreise. Zu den intellektuellen Gewährsleuten zählten C. G. Jung und Friedrich Nietzsche. C. G. Jungs

⁵⁹ Yve-Alain Bois, *Barnett Newman's sublime=tragedy*, in: Ausst.Kat. Negotiating rapture: the power of art to transform lives, Museum of Contemporary Art, Chicago 1996, S.139.

⁶⁰ Lawrence Alloway, in: Living Arts, Juni 1963.

⁶¹ *The Romantics Were Prompted*. Nachdruck in: Ausst.Kat. Mark Rothko, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1971, S.19.

⁶² Brian O'Doherty, *American Masters: The Voice and the Myth*, Random House, New York 1973, S.159.

⁶³ „In its heroic search for a private myth to embody the sublime power of the supernatural, that art of Still, Rothko, Pollock and Newman should remind us once more that the disturbing heritage of the Romantics has not yet been exhausted.“ Robert Rosenblum, *The Abstract Sublime*, Art News, Vol.59, No.10, February 1961, Nachdruck in: Henry Geldzahler, *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, New York 1969, S.350-359, S.359.

Konzept der archetypischen Formen war in den 30er- und 40er-Jahren weit verbreitet und stieß bei den Künstlern der *New York School* auf reges Interesse.⁶⁵ Jung hatte das Prinzip des Mandalas in der Kunst der nordamerikanischen Indianer sowie in den asiatischen Kulturen erkannt – es wird sich zeigen, dass es sich auch in der Kunst Reinhardts und Stellas findet.⁶⁶ Er hatte außerdem, wie auch Sigmund Freud, aus mythologischen Motiven allgemeine Aussagen über menschliche Gefühle abgeleitet.⁶⁷ Mit dieser Art von Erkenntnissen sollte sich Rothko beschäftigen, der mit seiner Malerei zu den existenziellen menschlichen Gefühlen vordringen wollte.

Friedrich Nietzsche, insbesondere sein Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872, war – wie später ausgeführt wird – für Rothko gerade in Zusammenhang mit den dunklen Bildern von Bedeutung. Schon in den 30er-Jahren hatte sich die amerikanische Elite mit Nietzsche beschäftigt.

„The repeated conjuration of Nietzsche, for instance, whose dual Apollian-Dionysian position looked more and more interesting as the world moved into the nineteen-forties, was a measure of the spiritual restlessness.“⁶⁸

1.3.4 Primitive Kunst

Die meisten Künstler vor allem der ersten Generation der *New York School* interessierten sich für die primitive Kunst, für einen mythologischen, ritualistischen, naturalistischen und psychologischen Primitivismus und Archaismus.⁶⁹

Hinter diesem Interesse verbarg sich auch die Suche nach den eigenen Wurzeln. In den 40er-Jahren entstanden Arbeiten, „deren Titel, Bildsprache und Oberflächenstruktur die totemistisch dunkle jenseitige Welt untergründiger Rituale“⁷⁰ beschwören. Jackson Pollock reagierte besonders stark auf die Kunst amerikanischer

⁶⁴ Newman, *Statement* (1951), in: O'Neill 1990, S.178.

⁶⁵ Näheres hierzu bei: Michel Leja, *La Vogue de Jung, Les surréalistes en exil et le début de l'école de New York*, Ausst.Kat. Musée d'Art moderne et contemporain, Straßbourg 2000. Neben den genannten Autoren waren auch Jessie Weston, Sir James Frazer, Lucien Levy-Bruhl, Joseph Campbell, Herbert Read, T. S. Eliot sowie James Joyce bekannt und viel diskutiert.

⁶⁶ Carl Gustav Jung, *Mandala. Bilder aus dem Unbewussten*, Olten und Freiburg im Breisgau 1977; Siehe zu Frank Stella Tuchman 1988, S.55 und zu Ad Reinhardt Gudrun Inboden, *Ad Reinhardt: Die Malerei als Ultimatum*, in: Ausst.Kat. Ad Reinhardt Stuttgart 1985, S.37.

⁶⁷ Vgl. auch: Robert A. Segal, *Jung on Mythology*, Princeton 1998.

⁶⁸ Ashton 1992, S.124.

⁶⁹ Es gab Hunderte von deutlich verschiedenen Indianergesellschaften; die amerikanische Indianerkunst existiert nicht. Trotz ihrer unterschiedlichen Sprach- und Kulturformen teilten diese Gesellschaften aber zahlreiche gemeinsame Auffassungen, was die Beziehung zwischen Kunst, Mythos, Ritual und Natur anbelangt. Kunst geht häufig auf ekstatische Traditionen zurück, bei denen Schamanenriten eine große Rolle spielen. Siehe hierzu W. Jackson Rushing, *Ritual und Mythos: Amerikanische Eingeborenen-Kultur und Abstrakter Expressionismus*, in: Tuchman 1988, S.273-295.

⁷⁰ Rushing, in: ebenda, S.277.

Ureinwohner.⁷¹ James Frazers (1854-1941) *The Golden Bough* (1890) war ein Schlüsselwerk für die *Abstrakten Expressionisten*. Frazer unternahm hier den Versuch, die griechische und römische Religionsgeschichte mit der Ethnologie, vor allem der europäischen, in ursächliche Verbindung zu bringen. Er zeigte, dass auch die klassische Antike an der allgemeinen Entwicklung der Menschheit teilhatte, deren „primitive“ Wurzeln ebenso zu Tage zu fördern seien wie andere zeitgenössische Zeugnisse des „primitiven“, des „wilden“ und „barbarischen“ Geistes.⁷²

Besondere Beachtung fanden die Rituale der Kwakiutl-Indianer.⁷³ Die legendären Rituale dieses Stammes beruhen darauf,

„die Wildheit eines Menschen zu zähmen, den der Hunger im Dunkel des Nordens der Welt zum Wahnsinn getrieben hat. So wurden in dionysischer Weise die Verhaltensweisen des Menschen durch Schamanismus in ästhetische Schönheit verwandelt.“⁷⁴

Die Einfachheit und die damit verbundene Kraft schamanischer Kunst und Darbietung zog die Künstler in den Bann.

„The primitive's world is one of spirit powers or forces whose cooperation humans seek to secure through ritual, magic, and shamanism, as with the Kwakiutl Indians of the Northwest Coast: it is impossible to understand Kwakiutl rituals behaviors without first realizing that the prime agency of causality is not human action but spirit-power action, and that humans control the action only temporarily, and then only if they observe ... ritual.“⁷⁵

Aus zwei Gründen galt ihre Aufmerksamkeit der indianischen Kunst: Zum einen glaubten sie daran, dass *„Vitalität und Spiritualität der indianischen Kultur, wie sie sich in ihrer Kunst ausdrückten, einen Beitrag zur Zukunft Amerikas leisten könnten“⁷⁶*. Zum anderen herrschte die Überzeugung, *„in der primitiven Kunst spiegele sich eine allgemeine ursprüngliche Bewußtheit, die im Unbewußten immer noch fortlebe“⁷⁷*. C. G. Jung hat in seine Theorien vom kollektiven Gedächtnis das frühmenschliche Denken

⁷¹ „Pollocks vielfältige Aneignung und Umformung indianischer Kunst waren alle von einer schamanistischen Absicht getragen und beseelt. In der ersten Phase ..., von 1938 bis 1947, experimentierte Pollock mit den visuellen Regeln und den uralten Motiven der Indianer, um zum Unbewußten vorzudringen. ... In der zweiten Phase ..., 1947 bis 1950, weicht die offenkundige Verwendung indianischer Motive einer betont als schamanistischem Heilungsprozeß aufgefaßten Kunst.“ Rushing, in: Tuchman 1988, S.283ff.

⁷² Vgl. Robert Ackermann, *The Myth and Ritual School. J.G. Frazer and the Cambridge Ritualists*, New York London 1991.

⁷³ Vgl. auch Ausst.Kat. *Abstraction. Geometry. Painting* Buffalo 1989, S.42.

⁷⁴ Rushing, in: Tuchman 1988, S.373.

⁷⁵ Stanley Walens, *Feasting with Cannibals: An Essay on Kwakiutl Cosmology*, Princeton 1981, S.24, zit. nach: Polcari 1991, S.39.

⁷⁶ Rushing, in: Tuchman 1988, S.273.

⁷⁷ Ebenda.

und Darstellen in Symbolen mit einbezogen. Die Künstler wussten um diese Theorie, die ihr Interesse an primitiver Kunst noch verstärkte.⁷⁸

Der Primitivismus beeinflusste auch das Verständnis vieler Künstler vom menschlichen Dasein und ihr Verhältnis zur Natur. Das Dasein konnte als Kontinuum ohne Anfang und Ende aufgefasst werden – ein Verständnis, das man etwa in Jackson Pollocks All-over-Technik ausgedrückt sehen mag. Die Natur galt als Inbegriff von Veränderung. Sie wurde ganz bewusst in Verbindung mit Ursprung, Macht, Einfachheit, Charakter, Instinkt, Metamorphose und Keimen gesehen.

Wieder war es Barnett Newman, der tatkräftig dazu beitrug, das Interesse an der indianischen Kunst zu verbreiten. Für die Galerie Betty Parsons organisierte er 1946 die Ausstellung *Northwest Coast Indian Painting*. Ein Jahr später kuratierte er die Schau *Ideographic Picture* und verfasste einen gleichnamigen Text, in dem er auf bestimmte Eigenschaften der Künstler einging:

„The Kwakiutl artist painting on a hide did not concern himself with the inconsequentialities that made up the opulent social rivalries of the North-west Coast Indian scene; nor did he, in the name of a higher purity, renounce the living world for the meaningless materialism of design. The abstract shape he used, his entire plastic language, was directed by a ritualistic will towards metaphysical understanding. ... To him a shape was a living thing, a vehicle for an abstract thought-complex, a carrier of the awesome feelings he felt before the terror of the unknowable.“⁷⁹

1.3.5 Biblische Themen

Verwandtschaft mit den Sujets Dasein und Natur haben auch die biblischen Themen, die häufig in den Bildtiteln anklingen. Robert Rauschenberg nennt seine Werke *Crucifixion and Reflection*, ca. 1950, oder *Garden of Eden*, ca. 1950; Mark Rothko wählt Titel wie *Crucifixion*, 1935 und Barnett Newman *The Beginning* oder *Genesis* von 1946. Und schließlich ist es die Nacht, die immer wieder in den Titeln auftaucht und von Bedeutung war: *Nachtgeräusche*, 1944, *Nachtwelt*, 1948, *Nachtformen*, 1949/59, alle von Richard Pousette-Dart⁸⁰, *Nachtwache*, 1948 von Adolph Gottlieb, *Nachtgeräusche* und *Nachtnebel*, beide 1944 von Jackson Pollock. Mit Titeln wie

⁷⁸ 1941 fand im Museum of Modern Art die Ausstellung *Indian Art of the United States* statt.

⁷⁹ Newman, *The Ideographic Picture*, in: O'Neill 1990, S.107f.

⁸⁰ „Besonders die in Höhlen und steinernen Zufluchtsorten entdeckte Felskunst wurde häufig mit Schamanentum in Verbindung gebracht. Anklänge daran finden sich in Pousette-Darts Erinnerung an das ‚in einer Höhle malen‘, und Gemälde wie ‚Nachtwelt‘ rühren an das dunkle Reich von Mythos, Erinnerung und Traum, das der Schamane im Zustand seiner Verwandlung zu erkunden sucht. Dem ist laut Pousette-Dart die Malerei verwandt, ‚der Künstler ist ein Verwandlender‘...“ Rushing, in: Tuchmann 1988, S.279. Rushing zitiert hier Pousette-Dart.

diesen beschworen sie „*die totemistische dunkle jenseitige Welt untergründiger Rituale*“⁸¹.

1.3.6 Zen-Buddhismus, Mystik, Okkultismus

Weitere geistige Impulse kamen aus Asien. Zu ihnen zählten etwa Lao-Tse, das I-Ging und der Zen-Buddhismus. Zu den schriftlichen Quellen gehören u.a. Eugen Herrigels *Zen in der Kunst des Bogenschießens* und die zahlreichen Schriften von Daisetz T. Suzuki. Suzuki lehrte Anfang der 50er-Jahre an der Columbia University, wo Ad Reinhardt studierte, der wie viele der New Yorker Intellektuellen Vorlesungen über Zen-Buddhismus hörte. Der Buddhismus will die Dinge von innen heraus begreifen, statt sie von außen zu erfassen. Er zielt auf eine tiefgreifende Umwandlung des Individuums hin zur wahren Selbstverwirklichung. Die religiöse Praxis des Zen besteht im Wesentlichen in der Übung der sitzenden Kontemplation. Sie soll die mystische Versenkung ermöglichen, aus ihr soll letztendlich die Umwandlung der logischen Denkweise in unmittelbare Wahrnehmung und Identifikation mit der Umgebung entstehen. Aus ihr ergibt sich im Idealfall dann die intuitive Erleuchtung des Geistes. Insbesondere John Cage, Angehöriger der *New York School*, hat sich intensiv mit Zen befasst und Robert Rauschenberg nachhaltig beeinflusst.⁸²

Neben Surrealismus, Primitivismus und asiatischem Denken galt die Aufmerksamkeit der Künstler dem Mystischen und Okkulten.⁸³ Wiederum lag dem die Frage nach Wahrheit und Wirklichkeit zugrunde – eine Frage, mit der sich auch die Kunst zu beschäftigen hatte, wie Ad Reinhardt forderte. Ad Reinhardt war eng mit Thomas Merton befreundet, einem der bekanntesten westlichen Mystiker. In seinen Schriften erwähnt Reinhardt die christlichen Mystiker Meister Eckhardt, von dem auch Suzuki in *Der westliche und östliche Weg*⁸⁴ spricht, Nikolaus von Kues und Johannes vom Kreuz. Der Mystiker erachtet das Einssein mit Gott als Gipfel mystischen Erlebens, als die letzte Wahrheit. Je nach der religiösen oder kulturellen Tradition des Mystikers kann dieses Eingewordensein unterschiedliche Bezeichnungen haben: Gott, das Eine, Brahma, Nirwana, Tao oder undifferenzierte Ganzheit. Der Ganzheit galt nicht nur das

⁸¹ Tuchman 1988, S.277.

⁸² Vergleiche Helen Westgeest, *Zen in the fifties. Interaction in art between east and west*, Zwolle 1997.

⁸³ Siehe hierzu: Tuchman 1988, S.17ff. Mystik im engeren Sinne ist definiert als „selbstlose, unmittelbare, transzendente, vereinigende Erfahrung Gottes oder der letzten Realität sowie die Interpretation dieser Erfahrung durch den Erfahrenden.“ Hal Bridges, *American Mysticism: From William James to Zen*, zit. nach ebenda, S.378.

⁸⁴ Frankfurt am Main 1960.

Streben Ad Reinhardts in seinen *Black Paintings*; diese Gedanken finden sich ebenso bei den schwarzen Werken Rothkos und Stellas wieder.

Mit transzendenter Wirklichkeit hatte auch der mathematisch-philosophische Begriff der vierten Dimension zu tun. Die vierte Dimension steht in der „*Hyper-Raum-Philosophie*“⁸⁵ für die Wahrheit, die nur ein höheres Bewusstsein erkennen kann.⁸⁶ Zu den Hauptvertretern dieser Philosophie zählten der amerikanische Architekt Claude Bragdon und der russische Philosoph und Okkultist Petr Demianovich Ouspensky (1878-1947). Ouspensky war den amerikanischen Künstlern über den Umweg der Surrealisten Matta und Gordon Onslow-Ford ein Begriff, mit denen sie sich beschäftigten; sie dürften ihn aber auch über Max Weber gekannt haben, bei dem u.a. Mark Rothko studierte.⁸⁷ Ouspenskys Anliegen in *Tertium Organum* (1910) ist das Verständnis des über-dimensionalen Raumes. Für ihn ist

„Kunst ein Weg zu kosmischem Bewußtsein‘, und ‚eine Wahrnehmung der Unendlichkeit‘ charakterisiert die ersten Momente des Übergangs zum neuen Bewußtsein der Vierdimensionalität: ‚Das Gefühl der Unendlichkeit‘ ist die erste und schrecklichste Prüfung vor der Initiation. Es existiert nichts. Eine kleine erbärmliche Seele fühlt sich schwebend in einer unendlichen Leere. Dann verschwindet sogar die Leere. Es gibt nur die Unendlichkeit, eine gleichbleibende und fortwährende Teilung und Auflösung von allem.“⁸⁸

Ouspenskys Philosophie hatte Malewitsch ganz unmittelbar beeinflusst: Dessen Suprematismus war auf die vierte Dimension hin angelegt.⁸⁹

Die vierte Dimension war untrennbar mit Vorstellungen wie Unendlichkeit und Erhabenheit verbunden, für die sich auch die *Abstrakten Expressionisten* interessierten. Obwohl die Bezeichnung „*vierte Dimension*“ von ihnen nicht mehr verwendet wurde, waren die von Ouspensky um- oder beschriebenen Inhalte weiterhin aktuell. Als Möglichkeit, das Ungreifbare sprachlich greifbar zu machen, wurde diese Philosophie, die sich von Geometrie (hier als Wissenschaft verstanden) lösen wollte, jedoch nicht herangezogen.

⁸⁵ Linda Dalrymple Henderson, *Mystik, Romantik und die vierte Dimension*, in: Tuchman 1988, S.221.

⁸⁶ Die vierte Dimension hat in der Mathematik und Philosophie zwei weitere Bedeutungen: als höhere Dimension des Raumes in der Geometrie des 19. Jahrhunderts, und als Zeit, mit der sie Albert Einstein 1916 in seiner Relativitätstheorie identifizierte.

⁸⁷ Roberto Matta und Gordon Onslow-Ford lasen Ouspensky im Sommer 1938. Max Weber hatte seine Aufsätze zur vierten Dimension 1910 veröffentlicht. Damals gab es schon zahlreiche Artikel in Zeitschriften zu dem Thema. Siehe hierzu Henderson, in: Tuchman 1988, S.224.

⁸⁸ Petr Demianovich Ouspensky, *Der dritte Kanon des Denkens. Ein Schlüssel zu den Rätseln der Welt*, München 1991, S.331, zit. nach Henderson, in: Tuchman 1988, S.220.

⁸⁹ Vgl. W. Sherwin Simmons, *Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism 1907-1915*, New York 1981, S.181.

Dieser Überblick auf ein Klima, das von mystischen und spirituellen Gedanken und dem Konzept der Erhabenheit geprägt war, soll hier vorerst genügen.

1.3.7 Absurdes Theater und Existenzialismus

Den Künstlern der jüngeren Generation, insbesondere Frank Stella, war jedoch der Geist des absurden Theaters und des Existenzialismus, der nach dem Zweiten Weltkrieg in Amerika aufkam, um vieles näher.⁹⁰ Kurz nach Ende des Krieges setzten sich die Abstrakten Expressionisten mit existenzialistischer Literatur auseinander. Jean-Paul Sartres Verständnis von Existenzialismus erreichte Amerika, nachdem es bereits zur typischen Haltung der französischen Intellektuellen geworden war. Sein bekanntestes Buch *Das Sein und das Nichts* erschien 1956 auf Englisch. Die Schriften von Albert Camus wurden in den 50er-Jahren populär. 1958 wurde am Broadway in New York Samuel Becketts *Warten auf Godot* erstmals aufgeführt. Der Erfolg war durchschlagend, das Stück wurde mehr als hundert Mal gespielt.

An dieser Stelle ist auch Sören Kierkegaard zu erwähnen, der Ende der 40er-, Anfang der 50er-Jahre im Zuge des allgemeinen Interesses am Existenzialismus vermehrt gelesen wurde. Er war der von de Kooning am intensivsten studierte Philosoph, und er wurde auch von zahlreichen anderen Abstrakten Expressionisten der ersten Generation, etwa von Rothko, sehr geschätzt.⁹¹ Besondere Wertschätzung brachten Rothko und de Kooning dem Werk *Furcht und Zittern* (1843) entgegen.

Bei dieser Fülle von Einflüssen gerieten den Künstlern der *New York School* neue Qualitäten ins Blickfeld; in Stichworten: die Ursprünglichkeit der künstlerischen Schöpfung, die Befreiung von rationaler, ethischer und ästhetischer Kontrolle, die physische Präsenz der Bilder⁹², der Schaffensprozess⁹³ und die Unmittelbarkeit des

⁹⁰ „One has only to recollect the alienation expressed by such writers as Albert Camus and Samuel Beckett, the Existentialism of Jean Paul Sartre, the Theater of the Absurd, the nouvelle vague experimentation in the novel led by Alain Robbe-Grillet and Nathalie Sarraute to realize that the estrangement felt by the Abstract Expressionists was closer to French sensibilities than to the prewar imperatives that other schools of American art continued to explore.“ Steven Johnson, (Hg.), *The New York Schools of Music and Visual Arts*, New York 2002, S.5. Vgl. auch Ashton 1992, S.174ff.

⁹¹ Vgl. Polcari 1991, S.354ff.

⁹² Physische Präsenz war für sie mit ihrem Interesse an der physischen Eigenheit der verwendeten Materialien und Techniken verbunden. Allen Bildern haftet etwas Lebendiges, Menschliches an. Der Mensch bleibt präsent, wenn auch auf bisher unbekannte Weise. Vor allem bei Frank Stella wird dies auch in seinen Äußerungen deutlich. Entscheidend war, dass mit Direktheit gearbeitet wurde. Vorzeichnungen entstanden selten.

⁹³ Der Schaffensprozess war nun mehr als nur Vorbedingung für das Realisieren eines perfekten Kunstwerkes, nach dessen Beendigung er in den Hintergrund tritt. Er soll nicht nur vom Künstler, sondern auch vom Betrachter immer wieder neu nachvollzogen werden. „Kunst wird somit zu einer individuellen Erfahrung, die im Idealfall eine Bewußtseinserweiterung des gerade Erfahrenen bewirken kann.“ Suzanne Josek, *The New York School*. Earle Brown. John Cage. Morton Feldman. Christian Wolf, Saarbrücken 1998, S.11. Aus sämtlichen Äußerungen der Künstler in dem Protokoll der *Artists' Session at Studio 35* von 1950 spricht das Bedürfnis, die eigene Arbeit als spontan und unkontrolliert

Erlebnisses für den Betrachter. Über allem stand als stärkstes Bindeglied eine Gemeinsamkeit: der Wille nach Behauptung durch einen künstlerischen Neuanfang.

In Adornos *Ästhetischer Theorie* heißt es:

„Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die sich nicht als Zuspruch verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen. Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz. Viel zeitgenössische Produktion disqualifiziert sich dadurch, daß sie davon keine Notiz nimmt, etwa kindlich der Farben sich freut. Das Ideal des Schwarzen ist inhaltlich einer der tiefsten Impulse von Abstraktion. Was am Postulat des Verdunkeltes ... vom ästhetischen Hedonismus ... als Perversion verdammt wird: dass die finstersten Momente der Kunst etwas wie Lust bereiten sollen, ist nichts anderes, als dass Kunst und ein richtiges Bewußtsein von ihr Glück einzig noch in der Fähigkeit des Standhaltens finden.“⁹⁴

1.4 Farbtheoretisches Interesse

Wenn man bei den in Frage stehenden Künstlern von einem Interesse an Farbtheorie sprechen kann, so stand dieses Interesse gewiss nicht im Zeichen einer allgemeinen Freude an theoretischer Betrachtung. Denn grundsätzlich herrschte die Tendenz, der Praxis gegenüber der Theorie den Vorrang zu geben. Theorie konnte jedoch zweckdienlich sein, wenn es darum ging, eine Farbentscheidung auf etwas ‚Objektives‘ zu stützen. So war diese Entscheidung nicht dem subjektiven Empfinden, dem Geschmack überlassen, der nach avantgardistischem Verständnis verpönt war.

Josef Albers war einer der wichtigsten Farbtheoretiker des 20. Jahrhunderts.⁹⁵ Er vertrat die Theorie, dass Farben nur in den Wechselwirkungen zueinander existieren. Um *„Farbe mit Erfolg anzuwenden, muß man erkennen, daß Farbe fortwährend täuscht“*⁹⁶ – so lautete seine These. Aber statt Gesetze und Regeln von Farbharmonien mechanisch anzuwenden, plädierte er dafür,

„einzelne ganz bestimmte Farbeffekte zu erzeugen, indem man z.B. zwei ganz verschiedene Farben gleich oder nahezu gleich aussehend macht. Solches Studium zielt darauf ab, ein sensibles Auge für Farbe zu entwickeln – und zwar experimentell, durch ‚trial and error‘ ... Im besonderen heißt das: Farbe agieren sehen, wie auch Farbbezogenheiten empfinden.“⁹⁷

zu definieren. Newmans Einzelausstellung wurde z.B. 1950/51 abgelehnt, weil seine Arbeiten als zu programmatisch und intellektualistisch eingeschätzt wurden. Siehe hierzu Egenhofer, Sebastian, *The sublime is now: zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans*, Koblenz 1996, S.56.

⁹⁴ Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd.7, Frankfurt am Main, 1970, *Ästhetische Theorie*, S.66f.

⁹⁵ 1933 wurde Albers nach Auflösung des Bauhauses an das Black Mountain College in North Carolina berufen. Dort blieb er bis 1949. 1950 wurde er Direktor des Department of Design an der Yale University. 1963 erschien seine Abhandlung *Interaction of colors*.

⁹⁶ Josef Albers, *Interaction of Colors*, Köln 1970, S.15.

⁹⁷ Ebenda.

Rauschenberg, der bei Albers für ein Jahr studierte, erzählt:

„Albers believed that it was important to know everything about color, but he said that if you thought one color was better than another you were just expressing a personal preference.“⁹⁸

Albers sagte ausdrücklich, dass er mit seinem Buch keine Dogmen aufstellen, sondern eine Anregung *„zum Sehen, zur Sensibilisierung, zur Schärfung des Sehens“⁹⁹* geben wollte.

Ad Reinhardt könnte man für einen Farbtheoretiker halten, betrachtet man die farblichen Minimalbereiche, in denen er sich bewegt. Für ihn bestand ab Anfang der 50er-Jahre die Arbeit darin, die Farben zugunsten des Lichtes aus seinen Bildern herauszumalen (dies wird in dem Ad Reinhardt gewidmeten Kapitel ausgeführt).¹⁰⁰ Jedoch äußerte er sich nicht weiter über Farbtheorie, so mitteilssam er sonst auch war.

„Color had come to represent for him a diluting agent in the controlled, single-minded, unified art-as-synthesis he had established as his goal by the later '50s. Color also came to represent the kind of art which had become known for its ‚colorfulness‘, from the brash cacophonies of Op and Pop to the hedonist vagueness of much stained and sprayed painting; it also represented the vulgarities of ‚life‘ which he was determined to eliminate from the inner world of art. ‚After all‘, he pointed out, ‚whole books are written on color without mentioning fine art. They don’t need it, they can refer to anything.“¹⁰¹

Die Kunst der Farbe war seiner Meinung nach keineswegs mit der Kunst der Malerei gleichzusetzen.¹⁰²

Auch Stella hat sich nicht explizit zu farbtheoretischen Fragen geäußert. Doch hat er sich nicht nur nicht geäußert, sondern hat derartige Fragen geradezu unterwandert, wenn er – so viel sei hier vorweggenommen – für seine schwarzen Bilder bewusst Anstreicherfarbe wählte und diese mit einem handelsüblichen Anstreicherpinsel auftrug.¹⁰³ Die aktuellen Versuche der Malerei, mit Farbe zu experimentieren und Illusionismus zu erzeugen, hielt er für gescheitert, ja für stumpfsinnig:

„It is the lack of a convincing objective illusionism, the lack of a self-contained space, lost in a misguided search for color (once called the primacy of color) that makes most close-valued,

⁹⁸ „... I really didn’t trust my own taste, and I didn’t want to do something that I knew would be just a personal preference of mine.“ Robert Rauschenberg, zit. nach Tomkins 1980, S.70.

⁹⁹ Albers 1970, S.13.

¹⁰⁰ Vgl. Lippard 1981, S.150.

¹⁰¹ Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt: One Work*, in: *Art in America*, Vol.62, November – December 1974, New York, S.97.

¹⁰² Siehe hierzu Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt*, New York 1981, S.147.

¹⁰³ Stella, *Questions to Stella and Judd* (Interview with Bruce Glaser), in: *Art News* 65, September 1966, S.58.

*shallow-surfaced paintings of the past fifteen years so excruciatingly dull and uncompromising.*¹⁰⁴

Auch Rothko stellte wiederholt klar: „*I'm not a colorist*“¹⁰⁵ – und wollte wohl damit sagen: „*Farbtheorie interessiert mich nicht.*“ Eine Studentin am Brooklyn College berichtet:

Er „*machte nie Farbtafeln oder Farbskalen oder ähnliches, wir arbeiteten einfach nur mit Farbe. In gewisser Weise wollte er, daß wir kleine Matisses oder de Koonings oder weiß Gott was noch machten, um dadurch, daß wir die Farbe benutzten, verstehen zu lernen, was es mit ihr auf sich hatte.*“¹⁰⁶

Rothko und Reinhardt, aber auch Rauschenberg scheinen eine Gemeinsamkeit zu haben: nämlich dass sie an Licht dachten, wenn sie mit Farbe arbeiteten.¹⁰⁷

Auch Newman beschäftigte sich sehr praxisbezogen mit der Qualität von Farbe. Er selbst bringt das auf die Formel: „*What bothers me is color as color, as material, as local.*“¹⁰⁸ Eine einfühlsame Anteilnahme an der Vision des Künstlers sollten Farbe und Form beim Betrachter bewirken.¹⁰⁹

Farbtheorie war für die hier behandelten Künstler offenbar ohne Bedeutung – was nicht sonderlich verwundert: Farbtheorie hatte einen akademischen und konservativen Beigeschmack, sie stand für die herkömmlichen Denkgewohnheiten, die man gerade ablegen wollte. Damit stand sie im Kontrast (wenn nicht sogar im Widerspruch) zu der Art von Einflüssen, die man suchte.

Hingegen interessierten Rothko Bücher wie *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* des Münchner Malers Max Doerner¹¹⁰, das außerordentlich populär war und (wie Albers) der Devise folgte: „*engste Anlehnung an die Praxis bei möglicher Übereinstimmung mit den Ergebnissen wissenschaftlicher Forschung.*“¹¹¹ Auch ist sehr

¹⁰⁴ Frank Stella, *Working Space, The Charles Eliot Lectures 1983-1984*, Cambridge, Massachusetts 1986, in: Franz-Joachim Verspohl (Hg.), *The Writings of Frank Stella. Die Schriften Frank Stellas*, Jena (u.a.) 2001, S.12.

¹⁰⁵ Thomas Hess, *Rothko: A Venetian Souvenir*, in: *Art News*, November 1970, S.72.

¹⁰⁶ Rothkos Schülerin Celina Trief, zit. nach Breslin 2001, S.689, Fußnote 44.

¹⁰⁷ Diese Ansicht vertritt auch Lippard: „Rothko and Reinhardt are the only two major painters of their generation to concentrate on light and their approaches differ considerably ... To some extent Rothko's light, or light source, is depicted, whereas Reinhardt's is a steady, almost uninflected presence, an intangible gloom held tightly on a tangible plane by the absolute symmetry of its armature.“ Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt: One work*, in: *Art in America*, Vol.62, November – December 1974, New York, S.97.

¹⁰⁸ Newman, zit. nach Kerber, S.62, Fußnote 31.

¹⁰⁹ Newman, *The Plasmic Image* (1945), in: O'Neill 1990, S.142.

¹¹⁰ 1934 in englischer Übersetzung.

¹¹¹ Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Leipzig 2001, S.7. „Doerner's concept of light was elaborated in the context of an examination of the technique of Titian, but he also associated Titian's slow buildup of many glazes with Rembrandt, to whom Rothko felt especially close.“ John

wahrscheinlich, dass Bücher wie *Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung* von David Katz für die Abstrakten Expressionisten von Interesse waren.¹¹² Aus diesem Buch spricht eine frühe Form der klassischen Phänomenologie. David Katz war Experimentalpsychologe und darüber hinaus selbst Maler. Er untersuchte die individuelle Wahrnehmung der Farbe. Katz wird zur *Berliner Schule* der Gestaltpsychologie gezählt, die von Max Wertheimer (1880-1943) Anfang des 20. Jahrhunderts ins Leben gerufen wurde.¹¹³

Gage, Rothko: Color as Subject, in: Ausst.Kat. Mark Rothko, National Gallery of Art, Washington 1998, S.249f.

¹¹² Die zweite Auflage des Buches, das 1911 erschienen war, wurde 1934 unter dem Titel *The World of Colour* in Englisch veröffentlicht. Vgl. ebenda, S.255.

¹¹³ Die Gestaltpsychologie setzt die experimentelle Ausrichtung der Psychologie um 1900 fort, richtet sich aber gegen die Assoziationspsychologie und den Elementarismus der Wundtschen Schule. Ihre Kernthese besagt, dass psychische Tatsachen komplexe Ganzheiten („*Gestalten*“) sind, die mehr sind als die Summe der konstituierenden Elemente. Als Begründer der Gestaltpsychologie gilt Christian von Ehrenfels (1869-1932). Siehe hierzu Christian G. Allesch, *Psychologiegeschichte*, Wien 1998.

I.2 Die Farben Schwarz

2.1 Wissenschaft

In der Farbtheorie wird grundsätzlich zwischen bunten und unbunten Farben unterschieden.¹ Zu den unbunten zählen Schwarz, Weiß und Grau. Max Doerner unterscheidet zwischen sechs unterschiedlichen Schwarzpigmenten: Beinschwarz, Pflanzenschwarz, Ruße, Manganschwarz, Schieferschwarz und Eisenoxidschwarz. Er erläutert näher:

„Nicht alle schwarzen Farben auf Kunstwerken enthalten auch immer schwarze Pigmente. Bisweilen ist Schwarz auch nur eine Mischung aus dunklem Blau oder roten Farblacken, und darum erscheinen in schwarzen Mal Farben auch blaue und rote Pigmente.“²

Doch ist ein Nichts, eine Lücke, die sich nicht nur durch die völlige Abwesenheit von Licht, sondern auch von Farbe und Materie auszeichnet, schwärzer als jede andere schwarze Oberfläche.³ Reinhardt zitiert Hokusai:

„There is a black which is old and a black which is fresh. Lustrous (brilliant) black and matt black, black in sunlight and black in shadow. For the old black one must use an admixture of blue, for the matt black an admixture of white; for the lustrous black gum (colle) must be added. Black in sunlight must have grey reflections.“⁴

Und auch für Wittgenstein ist Schwarz nicht gleich Schwarz: „Könnten nicht auch glänzendes Schwarz und mattes Schwarz verschiedene Farbnamen haben?“⁵

Für die vorliegenden Zwecke seien hier zwei Dinge festgehalten:

1. Es gibt nicht eine einzige Farbe Schwarz, sondern die Farben Schwarz.⁶

¹ Spätestens seit der Farbfibel des Nobelpreisträgers Wilhelm Ostwald (1853-1932) sprechen auch Naturwissenschaftler von bunten und unbunten Farben.

² Doerner 2001, S.96.

³ Margarete Bruns, Das Rätsel Farbe: Materie und Mythos, Stuttgart 1997, S.232. Hier werden die Lichtstrahlen vollständig absorbiert, ähnlich einer Black Box, die von allen Körpern das größte Absorptionsvermögen besitzt: Jeder von außen einfallende Lichtstrahl wird so lange reflektiert und absorbiert, bis nichts mehr übrig bleibt. Zugleich hat die Black Box das höchste thermische Ausstrahlungsvermögen, wenn man sie von außen erwärmt. Schwarz kann also am meisten Energie aussenden, aber auch alle Energie schlucken. Max Planck erkannte als Erster das Ordnungsprinzip der Energieemission und schuf damit die Grundlage der Quantenphysik. Er erkannte, dass die abgestrahlte Energie der schwarzen Körper aus kleinen unteilbaren Einheiten, den Energiequanten, besteht. Vgl. Klausbernd Vollmar, Das Geheimnis der Farbe Schwarz, Südergellersen 1999, S.18.

⁴ Reinhardt zitiert hier aus E. de Goncourt 1895, *Hokusai: les albums traitant de la peinture et du dessin avec ses préfaces*, in: Gazette des Beaux-Arts, XXXVI (3^e per. XIV), S. 442. Zit. nach Barbara Rose, Art-as-Art. Selected Writings of Ad Reinhardt, New York 1975, S.86.

⁵ G.E.M. Anscombe (Hg.), Wittgenstein, Ludwig, Bemerkungen über die Farbe, Frankfurt 1979, S.36.

⁶ Vgl. den Ausstellungstitel *Die Farben Schwarz*. Ausst.Kat. Die Farben Schwarz Graz 1999.

2. Eine Farbe (ein Bild) soll dann als Schwarz gelten, wenn sie (es) wie Schwarz wirkt. Eine weitere Bestimmung von Schwarz, die etwa physikalischer oder chemischer Natur wäre, scheint für diese Arbeit nicht zielführend. Hingegen sollen einige Betrachtungen zum Sehen und Wahrnehmen von Schwarz als Einstimmung dienen.

Die Theorien über das, was dem Sehen zugrunde liegt, haben sich in der Geschichte gewandelt. Zunächst ging man von aktiven Sehstrahlen aus. Später stand die Begegnung von Bewusstsein und Sehdaten im Auge im Mittelpunkt und schließlich die gehirnzentrierte Bewusstwerdung.⁷

Worauf beruht das Sehen von Schwarz aus wissenschaftlich Sicht? Man unterscheidet zwischen dem Empfinden als und dem Sehen von Schwarz. Für beide Zweige lassen sich wiederum zwei Theorien unterscheiden – nämlich für Ersteres Hermann von Helmholtz (1821-1894; berühmtester Repräsentant einer Gruppe von Physiologen) und für Letzteres der Psychologe Ewald Hering (1834-1912).

Das Empfinden als Schwarz führte von Helmholtz auf die *Abwesenheit* von Licht, auf den Mangel an Lichtreiz zurück. Hering dagegen ließ bei jeder visuellen Wahrnehmung – so auch bei Schwarz – nur die *Anwesenheit* von Licht gelten und belegte dies überzeugend. Er erklärt in seiner Opponenten-Gegenfarbentheorie⁸ die Wahrnehmung der Farben Schwarz durch den Kontrast.⁹

Helmholtz hat erkannt, dass der Mensch auf der Netzhaut drei verschiedene Typen von Zapfen hat, die ihm zum Farbsehen verhelfen und die nicht mehr ansprechen, wenn es Nacht wird. Hering wiederum gab sich mit diesem Ansatz, der über das Auge nicht hinausgeht, nicht zufrieden. Er bezog das Gehirn mit ein und stieß auf eine besondere physiologisch-chemische Reaktion, die in einer Nervenfasern stattfinden muss, um die Empfindung bzw. Wahrnehmung Schwarz auszulösen.¹⁰ Doch konnten beide Ansätze miteinander ausgesöhnt werden:

„In den 80er Jahren kam es schließlich zur Verbindung der beiden psycho-physiologischen Farbtheorien. Ein Farbeindruck entsteht demnach durch die Erregung der drei spezifischen Retinarezeptoren, deren Informationen vom Opponentenmechanismus der horizontalen

⁷ Thomas Zaunschirm, *Theoretische Grundlagen*, in: Ausst.Kat. Die Farben Schwarz Graz 1999, S.160.

⁸ Zu dieser Theorie war Ewald Hering vor allem durch die Tatsache gelangt, dass der Mensch natürlicherweise vier grundlegende Farbkategorien besitzt: Blau, Grün, Rot und Gelb – und nicht, wie man vorher annahm, drei.

⁹ Schon Johann Wolfgang von Goethe hat das Phänomen beschrieben, dass die Farbwahrnehmung über einen Opponentenmechanismus vonstatten geht. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre. Theoretische Schriften*, Tübingen 1953, S.174ff.

¹⁰ Ernst Peter Fischer, *Die Farbe der Nacht als Farbe der Welt*, in: Ausst.Kat. Die Farben Schwarz Graz 1999, S.11f. Näheres zu diesem Thema findet sich auch bei: Karl R. Gegenfurtner, *Farbe und Sinneswahrnehmung*, in: Anne Hoormann; Karl Schawelka (Hg.), *Who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Universitätsverlag Weimar, 1998, S.24f.

*Retinazellen weiterverarbeitet und schließlich über den Kniehöcker zum Sinneszentrum geleitet werden.*¹¹

Für das Schwarz-Sehen heißt das:

1. Eine Oberfläche erscheint als Schwarz, wenn sie von dem Licht, das auf sie strahlt, nichts reflektiert; wenn sie also Wellen, die das Auge registrieren kann, verschluckt.
2. Die Stäbchen und Zapfen werden nicht durch Wellen gereizt, d.h. sie empfangen keine Informationen; dennoch sehen wir die Farben Schwarz, denn wir nehmen zwar mit den Sinnesorganen *auf*, aber mit dem Gehirn *wahr*.

Die Frage, wie das Gehirn die Wahrnehmung ‚Schwarz‘ erzeugt, ist noch nicht vollkommen geklärt. Es gibt

*„Nervenzellen, die auf Rot oder Grün reagieren, auf Kreise oder Dreiecke oder auf sich bewegende Balken. Aber es gibt keine Zellen, die auf Schwarz reagieren ... Schwarz verarbeitet unser Gehirn in den Zentralen für Formen und Bewegung.“*¹²

Auch wenn es in der Farbverarbeitungszentrale

*„keine Schwarz-Spezialisten gibt, wird Schwarz wahrscheinlich auch hier verrechnet, denn das, was wir als Schwarz betrachten, ist nie das völlige Fehlen von Farb- oder Helligkeitsinformation.“*¹³

2.2 Geschichte

Aristoteles nennt Weiß und Schwarz (Licht und Finsternis) als die grundlegenden Farben, aus denen alle weiteren Farben hervorgehen. Mit der Renaissance begann man, Schwarz und auch Weiß nicht mehr als Farbe aufzufassen. Zu dieser Zeit sah man in Schwarz lediglich das ‚Kontrastmittel‘, um den Eindruck von dargestellter Helligkeit und farbiger Leuchtkraft zu unterstützen und die (bunten) Farben zu verdunkeln.¹⁴ Bei Pater Louis-Bertrand Castel (1688-1757) gilt Schwarz nicht mehr als Negation alles Farbigen, sondern wieder als Substanz, die alle Farben bereits in sich trägt. In seinen Ausführungen räumt er Schwarz (in Umkehrung der „aktuellen“

¹¹ Armin Thommes, Die Farbe als philosophisches Problem. Von Aristoteles bis zu Ludwig Wittgenstein, St. Augustin 1997, S.10.

¹² Thomas Willke, *Schwarz ist nicht Schwarz*, in: Ausst.Kat. Die Farben Schwarz Graz 1999, S.18f.

¹³ Ebenda, S.19.

¹⁴ Die Dunkelheit wird im 14. Jahrhundert zum tragenden Grund für die Leuchtkraft der Farben, was zur Konsequenz hatte, dass Schwarz nicht als eigenständige Farbe eingesetzt wurde. Schwarz und Weiß waren in der Neuzeit keine eigenständigen Farben, sondern bilden das Gerüst aller anderen Farben, die durch ihre Eigenschaften jeweils mehr oder weniger an Licht und Finsternis Anteil haben. Siehe hierzu Zaunschirn, in: Ausst.Kat. Die Farben Schwarz Graz 1999, S.157.

Farbhierarchie) höchste Priorität ein: „*Alles kommt aus dem Schwarz, um sich im Weiß zu verlieren.*“¹⁵

1753 verfasst William Hogarth seine *Analysis of Beauty*, in die er die unbunten Farben Schwarz ebenso wie Weiß in die Reihe der „*ursprünglichen Farben*“ (original colours) aufnimmt. Jedoch steht für Hogarth der Schönheitswert in Verbindung mit der Lichthaftigkeit. Auf diese Weise erfährt Schwarz eine ausschließlich negative Hervorhebung.¹⁶ Edmund Burke wiederum bewertet das Schwarz 1757 positiv und spricht ihm – wie auch anderen dunklen Farben – besondere Eigenschaften zu: Er bringt Schwärze in Verbindung mit dem Gefühl von Erhabenheit.¹⁷ Für Burke ist Schwarz Repräsentant der Finsternis und Weiß der des Lichtes. Sie „*unterscheiden sich nur darin, dass Schwärze eine begrenztere Idee ist*“¹⁸.

Für Goethe waren die farbigen Erscheinungen das Ergebnis eines ständigen Kampfes zwischen Licht und Finsternis, zwischen Weiß und Schwarz. Alle anderen Farben liegen dazwischen; sie enthalten Anteile von Licht und Finsternis.¹⁹ Das reine Weiß ist

*„... ein Repräsentant des Lichts, das reine Schwarz ein Repräsentant der Finsternis, und in jenem Sinne, wie wir die prismatische Erscheinung farbig nennen, ist Weiß und Schwarz keine Farbe; aber es gibt so gut ein weißes als schwarzes Pigment, mit welchem sich diese Erscheinung auf andere Körper übertragen lässt.“*²⁰

Die Reaktion des Auges auf die Farben Schwarz, auf die Finsternis beschreibt Goethe wie folgt:

*„Das Organ ist sich selbst überlassen, es zieht sich in sich selbst zurück, ihm fehlt jene reizende befriedigende Berührung, durch die es mit der äußeren Welt verbunden und zum Ganzen wird.“*²¹

Daraus leiten sich Eigenschaften wie Weltabgewandtheit, Einsamkeit, Isolation und Trauer ab, wie sie einen Mönch oder Bettler auszeichnen.

In der Malerei erfährt Schwarz durch die Künstler Edouard Manet und Henri Matisse eine deutliche Aufwertung und wird zur Farbe mit Eigenwert.²² „*Schwarz ist eine Farbe*“, stellt Matisse fest, und weiter heißt es:

¹⁵ Louis-Bertrand Castel, *L'Optique des couleurs*, Paris 1740, zit. nach Claude Lévi-Strauss, *Sehen Hören Lesen*, München 1995, S.122.

¹⁶ Hogarth, William, *The Analysis of Beauty*, London 1753; siehe hierzu auch David Dabydeen, *Hogarth's Blacks. Images of Blacks in Eighteenth Century English Art*, Athen 1987.

¹⁷ Dass Schwarz auch für das Schreckliche steht, geht damit Hand in Hand. Edmund Burke, *Vom Erhabenen und Schönen*, Berlin 1956, S.187.

¹⁸ Ebenda, S.186.

¹⁹ Vgl. Goethe 1953, S.174ff.

²⁰ Ebenda, S.70.

²¹ Ebenda, S.181.

„Die Verwendung von Schwarz in der gleichen Art wie die andern Farben – Gelb, Blau oder Rot – ist nichts Neues.“²³

1946 fand in der Galerie Maeght eine Ausstellung von Matisse unter dem Thema *Schwarz ist eine Farbe* statt. Matisse sagt zur Kraft der Farben Schwarz: „Schwarz ist eine Macht: Ich bin abhängig von Schwarz, um die Konstruktion zu vereinfachen.“²⁴

Bei dem Gemälde wie *Porte-fenêtre à Collioure*²⁵ (Abb. 2) von 1914 nimmt eine breite schwarze Fläche den zentralen Teil des Bildes ein. Ad Reinhardt hat auf dieses Werk öfters hingewiesen. Das Museum of Modern Art widmete Matisse Ende 1951 eine Ausstellung, in der unter anderem *Gourds* von 1916 gezeigt wurde. Zu diesem Bild erklärte der Maler: „In this work I began to use pure black as a color of light and not as a color of darkness.“²⁶

Er nimmt damit die Gegenposition zu Kandinsky ein, der Schwarz als „finster“ charakterisiert hatte. In *Über das Geistige in der Kunst* behandelt Kandinsky im Anschluss an Weiß das Schwarz und beschreibt es als „etwas Erloschenes, wie ein ausgebrannter Scheiterhaufen, etwas Unbewegliches, wie eine Leiche.“²⁷

Neben Matisse, dessen Einfluss auf die Künstler der *New York School* bereits hervorgehoben wurde, lässt sich noch Picassos *Guernica* von 1937 anführen, das in seinem Verzicht auf andere Farben wie ein Bekenntnis wirkt und zur Emanzipierung von Schwarz und Weiß in New York seinen Teil beigetragen haben dürfte.²⁸

Bis zum 20. Jahrhundert wurde Schwarz nicht als Eigenwert verstanden, sondern war an die Funktion bzw. Darstellung von Dunkelheit gebunden. Schwarz als farbiger Flächenwert kann als eine Erfindung der Malerei des 20. Jahrhunderts angesehen werden. Es war Max Beckmann, der mit den Farben Schwarz auf eine Weise umging, welche die Aufmerksamkeit der amerikanischen Künstler erregte. Für Beckmann ist Schwarz die Farbe der Abstraktion.²⁹

Von Beginn seines Schaffens an geht sein Interesse an der schwarzen Malerei nicht mehr ausschließlich auf das Thema Nacht zurück, sondern er ist von Schwarz als

²² Näheres hierzu bei: Beate Epperlein, *Monochrome Malerei*, Nürnberg 1997, S.97. Siehe hierzu auch John Gage, *Matisse's black light*, in: ebenso, *Colour and Meaning*, 1999, S.228-240.

²³ Henri Matisse, *Über Kunst*, Zürich 1982, S.192.

²⁴ Ebenda, S.191f.

²⁵ Öl auf Leinwand, 116,5 x 89 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

²⁶ Matisse, zit. nach: Ausst.Kat. Henri Matisse Museum of Modern Art, New York 1951, S.190.

²⁷ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern o.J., S.98.

²⁸ Siehe hierzu auch Schor, in: Ausst.Kat. *Die Farben Schwarz* Graz 1999, S.100f.

²⁹ Vgl. dazu Ortrud Weistheider, *Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns*, Berlin 1995. Zur Rezeption Beckmanns in Amerika siehe: Barbara Stehlé-Akhtar, *From Obscurity to Recognition: Max Beckmann and America*, in: Ausst.Kat. *Max Beckmann in exile*, Guggenheim Museum New York, 1996, S.21-56.

Farbe zunehmend fasziniert. Kann man für den Beginn des Beckmannschen Schaffens noch von Dunkelmalerei sprechen, so ändert sich dies in den Jahren 1928/29. Ab diesem Zeitpunkt treten die Farben Schwarz als eigentliches Gestaltungselement in den Vordergrund. Schwarz spielt nun auf dem Weg in die Abstraktion bzw. für den Übergang von Figuration zu Abstraktion eine entscheidende Rolle.

Bewusst verweilt Beckmann in seinem weiteren Schaffen auf dem schmalen Grat zwischen Abstraktion und Figuration. Auch für andere Künstler wie James McNeill Whistler oder Kasimir Malewitsch bedeutet der Einsatz der Farben Schwarz die Abwendung von der Räumlichkeit hin zur Flächigkeit und später zur Abstraktion (dazu später ausführlich). Nach Ortrud Westheider charakterisiert die Unterscheidung zwischen Dunkelheit und den Farben Schwarz das Entstehen eines neuen Bildbegriffs: Schwarz wird im Unterschied zum Dunkel als Flächenwert wahrgenommen.

„Die Dunkelmalerei hält an einem zentralperspektivisch geordnetem Raum fest, während der Einsatz schwarzer Farbflächen die Illusionierung eines gegebenen Raumes ausschließt und nur die farbäumliche Ausdehnung zuläßt. Dieser Unterschied bestimmt in der Geschichte der Malerei formal und inhaltlich den Bruch zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert.“³⁰

Schwarz wird für die Künstler zu einem Mittel, die Grenze zur Abstraktion zu überschreiten, also zu einem Hilfsmittel für den Wandel in ihrer Kunst.

Soweit bekannt, haben sich Mark Rothko, Frank Stella und Robert Rauschenberg über ihre Auffassung von Schwarz als Farbe oder Nicht-Farbe nicht geäußert. Nur Ad Reinhardt spricht ganz explizit von Schwarz als Nicht-Farbe und davon, „*farblose*“³¹ Werke zu malen:

„As an artist and painter I would like to eliminate the symbolic pretty much, for black is interesting not as a colour but as a non-colour and as the absence of colour.“³²

2.3 Konnotationen und Assoziationen

Die Farben Schwarz sind in den Bereichen Mode, Design, Kunst, Religion, Riten und Rituale von großer Bedeutung. Dabei stellen sich ihre zahlreichen Konnotationen abhängig von der jeweiligen Kultur unterschiedlich dar. Einige dieser Konnotationen seien kurz erwähnt.³³

³⁰ Westheider 1995, S.216.

³¹ Reinhardt, *[Erklärungen zur Ausstellung „Amerikaner 1963“]*, in: Thomas Kellein, Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, München 1984, S.144.

³² Reinhardt, *Black as symbol and concept*, in: Rose 1975, S.86.

³³ Klausbernd Vollmar beschäftigt sich ausschließlich mit den unterschiedlichen Konnotationen von Schwarz. Seine These lautet, dass „*die Farbe Schwarz als das Symbol des Weiblichen angesehen*

Grundsätzlich ist der Ausdruckswert von Schwarz ambivalent:

„Schwarz ist die dichteste Farbe: Daher ist ihr relativer Ausdruckswert entweder positiv die Fülle des Geheimnisses oder aber negativ die Totalität der Finsternis. ... Schwarz als nicht-bunte Farbe, symbolisch in Analogie zu Weiß, entspricht dem Absoluten, stellt gleichsam die Fülle des Lebens oder seinen absoluten Mangel dar.“³⁴

Schwarz steht für den Tod³⁵, für Trauer³⁶, für Melancholie und Demut³⁷. Die Farben Schwarz sind Ausdruck von Leere und Nichts.³⁸ Im Zen bedeutet das

„tiefste, vollkommene Schwarz ... die Verneinung aller Gegensätze, also absolute Bejahung und höchste Freiheit. Ein schwarzer Kreis, als Linie oder vollschwarze Scheibe, steht für Erleuchtung.“³⁹

Mit der Eigenschaft ‚dunkel‘ ist das Verborgene, das Versteckte verbunden, das Heimliche und Unsichtbare, ferner Unendlichkeit, geistiges Inneres und Unterbewusstsein, und schließlich Angst, aber auch Befreiung. In Schwarz begegnen sich Anfang und Ende. Es wird mit dem Urchaos assoziiert.⁴⁰

Schwarz kann auch, wie bei den Surrealisten, für Erotik stehen. So endet der Roman *L'Anglais décrit dans le château fermé* (1953) von André Pieyre de Mandiargues mit dem Satz: *„Eros ist ein schwarzer Gott.“⁴¹* In Schwarz gekleidet gibt man sich geheimnisvoll, sinnlich, dramatisch und stark, und gleichzeitig auch düster, reserviert, streng und hart. Schwarz steht für Eleganz, für den Willen, sich abzugrenzen, für Zurückhaltung, Individualität und Avantgarde. Schwarz ist Ausdruck von Würde und

werden kann.“ Wenn er von Weiblichkeit spricht, meint er die weibliche Energie, die in Mann und Frau vorhanden ist. Vollmar 1999, S.14.

³⁴ Ingrid Riedel, *Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*, Stuttgart u.a. (1983) 1999, S.160.

³⁵ So seit der Antike in vielen europäischen Ländern. Dem liege die Erfahrung zugrunde, dass verbrennende und verwesende Materie schwarz wird, so Heide Nixdorf; vgl. dieselbe, *Schwarz*, in: *Ausst.Kat. Weiße Westen – Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1983, S.157.

³⁶ Einerseits eine Annäherung an den betrauten Toten, andererseits apotropäischer Schutz gegen die Unterwelt. Vgl. ebenda, S.158.

³⁷ Als Farbe der Kleidung von Geistlichen wird Schwarz zum Sinnbild von Demut, Bescheidenheit und Weltverneinung. Die Farbe des Bösen als Schutz gegen das Böse wird zum Zeichen für das Gute, für Geist, Klausur und Innerlichkeit.

³⁸ Der Interpretation von Schwarz liegt häufig Hegels Auffassung von der universellen Leere und Unbestimmtheit des Jenseits zugrunde. Das Schwarze ist in diesem idealistischen Sinne Inbegriff der Synthese, ist Synonym für Unteilbarkeit, Unendlichkeit und Unsterblichkeit. Es ist sich selbst gleich. In einem metaphorischen Sinne ist Schwarz oder auch Schwärze dann das reine Nichts als Entsprechung zum reinen Sein. Vgl. Westheider 1995, S.27.

³⁹ Bruns 1997, S.241.

⁴⁰ Schwarz verkörpert „den Aspekt des Undifferenzierten, des noch vor seiner Auffaltung stehenden Farbspektrums: Als solches drückt es symbolisch das Urchaos, das Abgründige vor der Schöpfung, vor der Geburt aus.“ Riedel 1999, S.160. „Am Anfang war die Nacht ... Das Nichts, Chaos ...“ W. H. Roscher, (Hg.), *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig 1902/09, S.1121.

⁴¹ Zit. nach Heribert Becker, *„Das heiße Raubtier Liebe“*. Erotik und Surrealismus, München 1998, S.18.

Ansehen und hat einen besonders feierlichen Charakter. In der traditionellen Bekleidung steht Schwarz mit verschiedensten Grenzerfahrungen in Verbindung.⁴²

Man sagt Schwarz eine absorbierende Wirkung nach⁴³, und in psychologischen Tests steht Schwarz „für Formalisierung, Angst, zwanghafte Reaktionen. Allenfalls billigt man ihm Stichworte wie Askese, Ernst und Macht zu“⁴⁴. Schwarz verkörpert im Lüscher-Text die „Stauung, Abwehr und Verdrängung von Reizeinflüssen“⁴⁵.

Bei dem Gebiet der Alchemie soll einen Moment verweilt werden, da ihre Vorgänge und die Arbeit der hier behandelten Künstler gewisse Ähnlichkeiten aufweisen. Am Anfang des alchemistischen Prozesses befinden sich die Seele und Materie im Chaos. Dieses Chaos, das die Mutter aller Dinge ist, der Uranfang, aus dem alles hervorgeht, wird durch Schwarz symbolisiert:

„In der Sprache der Alchemisten heißt der ungeordnete Zustand – ungeordnet vom Lichtstandpunkt des männlichen Geistes her gesehen – nigredo, zu deutsch: Schwärzung.“⁴⁶

Die Geburt des Bewusstseins aus dem Schwarzen stellt der englische Alchemist Robert Fludd (1574-1637), dessen Werk verglichen mit dem aller anderen Alchemisten am vollständigsten überliefert wurde, bildnerisch dar. Zu Beginn existiert nach Fludd das schwarze Viereck (Abb. 3)⁴⁷. Es wird vom Licht „befruchtet“ und beginnt zu brennen. Mit dem Licht dringt der Geist in den Bereich des Unbewussten und des Chaos ein. Im letzten Bild des Bilderzyklus von Fludd (Abb. 4) ist die Wandlung vollzogen.

„Der Geist hat das Chaos des Unbewussten geordnet. Nachdem das Bewußtsein in das ungeordnete Unbewusste eingedrungen ist, haben sich alle Elemente in schönen konzentrischen Kreisen um die Sonne angeordnet. Die Sonne strahlt von innen, aus dem

⁴² Vgl. Heide Nixdorf, in: Ausst.Kat. Weiße Westen – Rote Roben Berlin 1983, S.157-170.

⁴³ Lothar Gericke; Klaus Schöne, Das Phänomen Farbe. Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung, Berlin 1970, S.131.

⁴⁴ Bruns 1997, S.216.

⁴⁵ Riedel 1999, S.158.

⁴⁶ Vollmar 1999, S.21. Die natürlichen Stoffe müssen auf chemischem Wege in den qualitätslosen (schwarzen) Zustand der Urmaterie gebracht werden. Anschließend können ihnen dann auf künstlichem Wege die gewünschten Eigenschaften (meist von Edelmetallen) mitgeteilt werden.

⁴⁷ Das Werk von Fludd erschien 1615 in Frankfurt. Das schwarze Quadrat diente als Illustration einer Buchseite und ist allseitig mit den Worten „*Et sic in infinitum*“ (Und so bis ins Unendliche) umschrieben. Simmen erwähnt, dass der Druck fälschlicherweise häufig als Vorläufer des schwarzen Quadrats erachtet wurde. Das schwarze Quadrat ist jedoch in einem anderen Kontext entstanden; es „*verbildlicht vielmehr die christliche Tradition der positiven Licht- und negativen Schattensetzung.*“ Jeannot Simmen, Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne, Frankfurt am Main 1998, S.15. Dennoch gibt es eine Parallele zu Fludd: Auch bei Malewitsch ist, wie wir sehen werden, das schwarze Quadrat wesentlicher Teil der Wandlung.

*numinos schwarzen Unbewussten, und sie hat das Unbewusste, die Finsternis nicht verdrängt.*⁴⁸

Ausgehend von der Alchemie lässt sich Schwarz verallgemeinernd als Grenzüberschreitung deuten: als Grenzüberschreitung vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Materiellen zum Spirituellen, vom Bewussten zum Unbewussten. Zu einer ähnlichen Erkenntnis gelangt man, wenn man sich mit der vielleicht nahe liegendsten Assoziation beschäftigt: mit der Nacht.⁴⁹

Riedel betont, dass die starke Wirkung von Schwarz „auf dem Erlebnis des Dunkelwerdens, der Nacht, dem damit verbundenen Verlöschen aller Farben“⁵⁰ beruht. Die Nacht öffnet ein so breites Spektrum an Inhalten, dass man meinen könnte, kein anderes Thema habe den menschlichen Geist stärker angeregt: Sie ist ebenso der Ursprung alles Lebendigen und Schönen wie der Quell, dem auch das Furchtbare, Schreckliche, Abgründige der Welt entspringt. Die Finsternis verbirgt und weckt gleichzeitig einen ganzen Fächer von Gefühlen, der von Mitgefühl über Neugier bis hin zu den finsternen Regungen der menschlichen Seele reicht. Auch in der christlichen Tradition ist die Qualität der Nacht ambivalent: Es gibt Nächte des Heils und der Gottesnähe – Heilige Nacht und Osternacht – sowie Nächte des Unheils und der Gottesferne: Johannesnacht und Walpurgisnacht. In die Sphäre des Nächtlichen dringt das strafende Handeln Gottes ein, und in ihr regiert die böse Macht des Teufels; sie steht aber auch für Geborgenheit. Die Nacht ist die Zeit des Traums, der die ‚wahren‘ Gefühle und Bilder zum Vorschein bringt; der aufzeichnet, was dem Bewusstsein andernfalls verloren ginge; der Realität in Frage stellt. Die Romantik dann, und das wird uns noch beschäftigen, unterscheidet zwischen innerer und äußerer Nacht. Die Nacht wird in den Menschen hineinverlegt, der nun als Doppelwesen Tag und Nacht in sich trägt.⁵¹

⁴⁸ Vollmar 1999, S.31. („Numinos“ meint ‚göttlich‘.)

⁴⁹ Für die antiken Autoren sind Weiß, Schwarz und Rot die Grundfarben. Dies dürfte auf das Kommen und Verschwinden von Tageslicht zurückzuführen sein. Das Licht des Tages (weiß) gelangt über die Dämmerung (rot) zur Finsternis der Nacht (schwarz); vgl. Thommes 1997, S.15. Natürlich ist das Etikett „Schwarz“ für den Nachthimmel mit seiner Vielfalt nächtlicher Farben nur ein grober Behelf.

⁵⁰ Riedel 1999, S.160.

⁵¹ Roland Borgards; Harald Neumeyer, *Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen. Aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur*, in: Ernst Behler; Manfred Frank; Jochen Hörisch; Günter Oesterle, (Hg.), *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, Jg. 11, Paderborn – München – Wien – Zürich 2001, S.30.

2.4 Die Farben Schwarz für die Bilder der Nacht

Seit der Renaissance diente Schwarz hauptsächlich zur Darstellung von Nacht.⁵² Zuvor war die Nacht in der Kunst vorwiegend als Allegorie ein Thema⁵³, denn die Gestaltung des Nachtseins gestalten zu können, war an Voraussetzungen geknüpft, die erst in der italienischen und niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts erfüllt wurden: Der Raum nächtlicher Finsternis wird allein durch die Gestaltung von Lichtquellen darstellbar. So steht die Entstehung des Nachtbildes in Zusammenhang mit der malerischen Erschließung von Bildraum und Bildlicht in der frühen Neuzeit.⁵⁴ Eines der frühesten Beispiele der nach-antiken malerischen Umsetzung findet sich bei dem Fresko der Hirtenverkündigung in der Baroncelli-Kapelle von Santa Croce, um 1328 von Taddeo Gaddi gemalt. 1452 bis 1466 malte Piero della Francesca sein Fresko *Traum des Konstantin* in San Francesco zu Arezzo. Lange Zeit galt es als früheste Darstellung der Nacht. Als das erste nächtliche Tafelbild wird Geertgen tot Sint Jans' *Geburt Christi* von 1485 angesehen. In Italien gelingt es Correggio als einem der Ersten, einen nächtlichen Bildraum zu gestalten, der die Nacht anschaulich erfahrbar macht: in seiner *Heiligen Nacht*, um 1530.

Im Anschluss an diese Gründungswerke entwickeln sich vor allem in der niederländischen und italienischen Malerei im 16. Jahrhundert ganze Nachtbildschulen. Caravaggio und in seiner Nachfolge die Niederländer Gerard van Honthorst und der Franzose Georges de la Tour erweisen sich als Meister des Nachtstücks. Letzterer war Hauptvertreter der Kerzenlichtmalerei, die sich einer besonderen Beliebtheit erfreute.⁵⁵ Im 18. Jahrhundert, dem *Siècle des lumières*, haben Alessandro Magnascos makabre Nachtbilder mit ihrem von Leidenschaften aufgewühlten Dunkel eher den Status von Ausnahmeerscheinungen. Sie wirken wie ein letzter Ausläufer einer Nachtbildmalerei, die mit der Renaissance ihren ersten Aufschwung und im Barock ihren Höhepunkt erlebte. Im Zeitalter der Aufklärung, die ihren Namen vom Licht herleitet, schwand das Interesse an den Nachtbildern, da man Nacht und Dunkel mit den dunklen Mächten des Reaktionären, mit Unterdrückung geistiger wie politischer Mündigkeit gleichsetzte.

⁵² Siehe hierzu Ernst Peter Fischer: *Die Farbe der Nacht als Farbe der Welt*, in: Ausst.Kat. Die Farben Schwarz Graz 1999, S.11-17. Zur Entwicklung der Nachtmalerei siehe Ausst.Kat. Die Nacht, Haus der Kunst München 1998. Die Farben Schwarz spielten auch in der Porträtmalerei eine wichtige Rolle. Max Raphael geht darauf in seinem Buch *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*, Frankfurt am Main 1989, näher ein.

⁵³ Vgl. Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Nachtdarstellung in der Antike, Spätantike und Mittelalter*, in: Ausst.Kat. Die Nacht München 1998, S.53-72.

⁵⁴ Vgl. Hubertus Gaßner, „*Der Mond ist aufgegangen ...*“. Malen im Dunkeln – Malen des Dunkels, in: ebenda, S.13-52.

⁵⁵ Katrin Seidel, *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie*, Hildesheim 1996.

Man verstand die Nacht als Sinnbild rückständigen Denkens, das dem aufgeklärten Zeitgeist zuwiderlief:

„Mit Hilfe der strahlenden Sonne der Vernunft sollte die Finsternis der Nacht, diese mütterliche Macht, aus der Kultur und der Gesellschaft vertrieben werden.“⁵⁶

Bei den Künstlern des Sturm und Drang wie Johann Heinrich Füssli und William Blake, aber vorher auch bei Francisco de Goya wurde die Nacht nochmals zu einem zentralen künstlerischen Thema, das der apollinischen Helligkeit des aufgeklärten Klassizismus und der Vernunftreligion die dunkle Kehrseite der Nachtgedanken mit ihren dionysischen Traumvisionen und vieldeutigen gespenstischen Schattengestalten entgegensetzte. Häufig wird die Nacht nun zum Schauplatz psychischer Exaltationen, sexueller Erregung und körperlicher sowie seelischer Qualen.

Auch bei den deutschen Romantikern war die Nacht ein beliebtes Sujet. Ihre Werke waren weniger von Exzessen und Empfindungsekstasen geprägt als von einer kontemplativen Haltung. Zu dieser Haltung fanden sie angesichts der unendlichen Weite des Sternenhimmels oder der mondbeschiedenen Landschaften mit ihren silbrigen Wasserspiegeln und fernen Horizonten. Das Mond- oder Lampenlicht im spärlich, aber friedvoll beschiedenen Außenraum leuchtet auch die dunklen, seelischen Tiefen der menschlichen Psyche aus.

Eine herausragende Stellung unter den Nachtstücken des 19. Jahrhunderts nimmt die große Gruppe von James McNeill Whistlers (1834-1906) zwischen 1872 und 1878 entstandenen *Nocturnes* ein, denen hier ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Schon seit dem 19. Jahrhundert fungierte Schwarz in der Malerei nicht mehr nur als Farbe nächtlicher Szenen, sondern als Farbe des Unbewussten, des Inneren.⁵⁷ Sie steht erstens für das Jenseits als unbekanntes göttliches Prinzip, zweitens für die Schattenseite der menschlichen Seele, mag man diese nun wie Baudelaire als Abgrund oder, wie im 20. Jahrhundert, als Unbewusstes verstehen. Surreale Traumbilder und Bilder des Unterbewussten haben ihren Ursprung in der Nacht, aber sie sind nicht mehr an die Nacht als Tageszeit gebunden.⁵⁸

⁵⁶ Vgl. Elisabeth Bronfen, *Nächtliche Begegnungen der anderen Art*, in: Ausst.Kat. Die Nacht, München 1998, S.372.

⁵⁷ Borgards und Neumeyer legen dar, dass die Romantik hier unterscheidet: zwischen einem Ich, das in der Nacht ist und einer Nacht, die im Ich ist. Borgards; Neumeyer, in: Behler u.a. 2001, S.14f.

⁵⁸ Vgl. Stefanie Heraeus, Traumvorstellungen und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Grafik, Berlin 1998, S.73ff. Bis ins 19. Jahrhundert war Schwarz an die Funktion des Dunkels gebunden. In der Abmischung der Farben mit Schwarz ließ sich der Schatten als Gegensatz zum Licht visualisieren. Schwarz und Dunkel gingen damit eine Symbiose ein, die den Malern in der Moderne immer problematischer wurde. Solange sich Malerei auf eine Wirklichkeit außerhalb des Bildes bezog, diente die Farbe deren Abbild. In der Moderne wurde aber mehr und mehr die Bildrealität selbst zentral.

In der Nachtmalerei des 20. Jahrhunderts sind die Farben Schwarz nicht mehr dominierend.⁵⁹ Es ist überwiegend die nächtliche Großstadt, die das Interesse der Künstler weckt und deren Nachtleben nun zum inspirativen Element wird. Entscheidend für diesen Wandel war die Entwicklung der elektrischen Beleuchtung mit all ihren Begleiterscheinungen wie Straßenbeleuchtung, Leuchtreklame oder Lichter von Verkehrsmitteln. Die Intimität der nächtlichen Stunde wich der Anonymität der Großstadtnacht.⁶⁰ Die bis dahin nur vereinzelt durch künstliche oder natürliche Lichtquellen beleuchtete Nachtwelt wurde durch die elektrische Straßenbeleuchtung in helles Licht getaucht.⁶¹ Die unheimlichen Gestalten der Nacht werden sichtbar, und gleichzeitig verschwinden die skurrilen Figuren der Fantasie; das Dunkel und Ungewisse, das die Einbildungskraft bewegt, wird durch die Erleuchtung zurückgedrängt.⁶² Das Leben in der Nacht blüht auf und rückt ins Zentrum des Interesses.⁶³ An die Stelle einer heimlichen, intimen Atmosphäre ist ein hell erleuchtetes, kaltes, eher anonymes Ambiente getreten.⁶⁴ So benötigt beispielsweise der Betrachter des *Großstadt-Triptychons* von 1927/28 – (Abb. 5) Szenen des künstlich beleuchteten Nachtlebens – keinen weiteren Hinweis auf die Tageszeit.⁶⁵ Otto Dix hat das Geschehen und die Atmosphäre mit der Nachtseite der menschlichen Existenz, wo Lug, Trug, Triebleben und Gewaltverbrechen die Normalität darstellen, gewissermaßen

⁵⁹ Vgl. Stephanie Rosenthal, *Großstadtnächte grell geschminkt*, in: Ausst.Kat. Die Nacht München 1998, S.135-152.

⁶⁰ Schon im 16. Jahrhundert versuchte man, durch Positionslichter an den Häusern die Straßen permanent zu beleuchten. Erst im späten 17. Jahrhundert wurde eine zentral organisierte öffentliche Beleuchtung durch Straßenlaternen eingerichtet. Ziel war es, die Straße als möglichen Schauplatz von Tumulten und Verbrechen zu erleuchten. So wurden die Laternen häufig als Hoheitszeichen begriffen und als Zeichen des Sichaufbäumens gegen die Ordnungsmächte zerstört. Vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München 1983, S. 98f.

⁶¹ Tatsächlich trat mit der Beleuchtung der Stadt eine entscheidende Veränderung der nächtlichen Empfindung ein. War bisher in *der „Symbolik und den Mythen der meisten Völker ... die Nacht das Chaos, der Schauplatz der Träume“* und wimmelte „von Gespenstern und Dämonen, wie das Meer von Fischen und Seeungeheuern“, so wird diese Zeit des Traums und der Phantasie, jahrhundertlang in der Dunkelheit verborgen, nun hell erleuchtet. Vgl. ebenda, S.83.

⁶² Wesen und Eigenheiten der Nacht erklären sich nun aus der Verbindung von Nacht mit Gewalt, Sexualität, Vergnügen, Einsamkeit. Diese Verbindungen entwickelten sich zu beliebten Themen der Malerei. Vgl. Joachim Schlör, *Nachts in der großen Stadt*. Paris, Berlin, London. 1840 bis 1930, München 1994, S.14.

⁶³ Die Nacht macht die verworfenen Seiten des Großstadtlebens sichtbar; die skurrilen Figuren auf den Straßen bleiben nicht länger im Dunkeln verborgen. Kein spärliches Kerzenlicht mehr, das sie eher verschattet als beleuchtet; vielmehr treten sie jetzt ins blaue, grelle, kalte Licht der elektrischen Straßenbeleuchtung. Dennoch sind diese Nachtschwärmer von einer besondere Atmosphäre umhüllt – die Nacht umgibt sie wie ein Gespinnst rauschhafter Visionen, so dass die Grenzen zwischen Realität und Irrealität zu verschwimmen scheinen.

⁶⁴ Schuf im 17. Jahrhundert die Beleuchtung durch Kerze oder Feuer Intimität, so sollte die Beleuchtung zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Anonymität der Straße erhöhen. Diese Beleuchtung forderte neue gestalterische Formen der Wiedergabe. Interessant war etwa die weite Distanz, denn sie ermöglichte es dem Künstler, ein ganzes Lichtermeer darzustellen.

⁶⁵ Näheres hierzu bei: Rosenthal, in: Ausst.Kat. Die Nacht München 1998, S.135ff.

gleichgesetzt.⁶⁶ Die Nacht bleibt künstlerisches Thema, aber nicht die Dunkelheit. *Ein „atmosphärischer Zustand wie die Dunkelheit“* entweicht aus der Malerei; *„als Destillat und nicht als Analogon“*⁶⁷ wird die Farbe Schwarz als eigene Qualität gewonnen. In Zusammenhang mit Max Beckmann wurde dies bereits angesprochen.

Die Entwicklung der Farben Schwarz im 20. Jahrhundert ist überraschend: Schwarz wird in der Abstraktion ein eigenständiger Farbwert. Der Surrealismus, die Darstellung der hellen Großstadtnächte und die frühe Abstraktion zeugen davon, dass die Phänomene Schwarz und Nacht ein voneinander losgelöstes Eigenleben führen, und es wird zu zeigen sein, dass die Farben Schwarz für die Abstraktion eine ganz entscheidende Rolle spielen.

2.5 Das Nicht(s)-Sehen-Können

1963 schrieb Harold Rosenberg: *„Newman schloss die Tür, Rothko zog die Rolläden herunter, und Reinhardt löschte das Licht.“*⁶⁸ Der Künstler, der sich für die Farben Schwarz entscheidet, verlangt dem Auge ein anderes Sehen ab, ein Sehen nämlich, das sich an die Dunkelheit gewöhnt.⁶⁹ Vor der Annäherung an dieses Thema, sei vergegenwärtigt, dass es verschiedene Arten zu sehen gibt. Um nur einige zu nennen: Es gibt ein Sehen bei Helligkeit, bei Dunkelheit, bei geöffneten und bei geschlossenen Augen. Und natürlich sind Verschränkungen möglich. So sagt Didi-Huberman über das Sehen bei geschlossenen und bei geöffneten Augen:

*„Wir müssen die Augen schließen, um zu sehen, während der Akt des Sehens uns auf die Leere verweist und auf sie hin öffnet, welche uns anblickt, uns betrifft und in einem bestimmten Sinne konstituiert.“*⁷⁰

Mit offenen Augen auf ein schwarzes Bild zu blicken ist diesem Akt des Sehens vergleichbar. Warum? Weil der Blick auf Schwarz trifft, weil er mit dem Nicht-Sehen-Können oder präziser: dem Nichts-Sehen-Können konfrontiert wird, weil er sich nach einiger Zeit im Dunkeln verliert und sich nach innen richtet.

⁶⁶ Diese nächtliche Atmosphäre dient dem Künstler als ein Mittel, um die Dekadenz der Gesellschaft nach dem Ende des Ersten Weltkrieges zu verbildlichen. Es kann somit nicht von einer Dominanz der Farbe Schwarz die Rede sein, ja nicht einmal von Dunkelmalerei.

⁶⁷ Westheider, *Die Farbe Schwarz*, in: Hoormann u.a. 1998, S.241.

⁶⁸ Dieser Satz wurde 1963 in der New York Herald Tribune mit Umrisszeichnungen von John Crosby publiziert. Zit. nach Thomas Kellein, *Ad Reinhardt: Die Malerei als Ultimatum*, in: Ausst.Kat. Reinhardt Stuttgart 1985, S.73.

⁶⁹ Die Vergleichbarkeit der Wahrnehmung von Nacht und von Schwarz sieht auch Goethe: „Das Schwarze, als Repräsentant der Finsternis, lässt das Organ im Zustande der Ruhe, das Weiße, als Stellvertreter des Lichts, versetzt es in Tätigkeit.“ Goethe 1953, S.183.

⁷⁰ Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999, S.14.

Heidegger und Fink sprechen diesen Zusammenhang an:

„Heidegger: Im Phänomen müssen wir unterscheiden zwischen dem ‚im Dunkeln nichts sehen‘ und dem, ‚nicht sehen‘. ... Nicht sehen heißt, Fink: daß das Sehvermögen zu ist. Beim offenen Sehvermögen sehen wir im Dunkeln Bestimmtes. Das ist aber immer noch ein Sehen ...“⁷¹

Auf den Punkt gebracht, bedeutet dies: Das Nicht-Sehen-Können bewirkt ein Anders-Sehen-Können. *„Shut your eyes and see“⁷²*, schreibt James Joyce im ersten Kapitel seines *Ulysses*. Die eingeschränkte Sicht erhöht die Konzentration auf das Unsichtbare, vielleicht sogar auf das Wesen der Dinge und das eigene Innere.⁷³

Rauschenberg, Reinhardt, Stella und Rothko, sie alle konfrontieren den Betrachter mit ihren schwarzen Bildern mit dem Nicht(s)-Sehen-Können, auch wenn jeder das sprachlich auf andere Weise ausdrückt. Ad Reinhardt zum Beispiel schreibt: *„Vision in art is not vision.“⁷⁴*

Und Rauschenberg sagt über die Absicht, die er mit seinen schwarzen Bildern verfolgt:

„I was interested in getting complexity without their revealing much ... In the fact that there was much to see but not much showing. I wanted to show that a painting could have the dignity of not calling attention to itself, that it could only be seen if you really looked at it.“⁷⁵

Stellas viel zitierter Satz: *„What you see is what you see“⁷⁶* kann in die gleiche Richtung interpretiert werden. Über die schwarzen Bilder von Mark Rothko heißt es bei Leo Bersani und Ulysse Dutoit: *„Rothko ... invites us to look at paintings that make us blind, unable to see them.“⁷⁷*

Das Sehen und zugleich das Nichts-Sehen-Können ist ein zentrales Thema aller schwarzen Bilder.

⁷¹ Martin Heidegger; Eugen Fink, Heraklit. Seminar Wintersemester 1966/67, Frankfurt am Main 1970, S.205.

⁷² James Joyce, *Ulysses*, 1961, S.37.

⁷³ Sie ist nur sehr begrenzt mit Blindheit vergleichbar. Und wenn sie einer Blindheit gleicht, dann einer solchen, wie sie Rilke in *Die Blinde* beschrieben hat: *„... Dann wuchs der Weg zu den Augen zu./ Ich weiß ihn nicht mehr./ Jetzt geht alles in mir umher,/ sicher und sorglos; wie Genesende/ gehen die Gefühle, genießend das Gehen,/ durch meines Leibes dunkles Haus./ Einige sind Lesende/ über Erinnerungen; aber die jungen/ sehn alle hinaus./ Denn wo sie hintreten an meinen Rand,/ ist mein Gewand aus Glas./ ...“* Rainer Maria Rilke, *Die Gedichte*, Frankfurt am Main 1986, S.414f.

⁷⁴ Zit. nach Rose 1975, S.67.

⁷⁵ Rauschenberg, zit. nach Tomkins 1980, S.72.

⁷⁶ Stella, *Questions to Stella and Judd* (Interview with Bruce Glaser), in: *Art News* 65, September 1966, S.59.

⁷⁷ Leo Bersani; Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge, Mass., 1993, S.127. Übrigens lautet die Überschrift des Kapitels: *„Rothko. Blocked Vision.“*

II Black Paintings

II.1 Robert Rauschenberg – Schwarze Experimentierfelder

1951 malte Robert Rauschenberg¹ sein erstes Werk aus der Serie der *Black Paintings*² (Abb. 11-14). Sie sollte ihn ein Jahr lang beschäftigen und wuchs auf mindestens vier vollkommen schwarze Gemälde und weitere acht dunkle Werke an.³ 1953, nach einer Pause von neun Monaten, ergänzte er die Serie durch zusätzliche Arbeiten⁴; damit schloss er die Werkgruppe ab und begann kurz darauf mit seinen legendären

¹ Rauschenberg stammt aus Port Arthur, Texas und lebte dann in Florida. Er wurde 1925 geboren und entdeckte sein künstlerisches Talent höchstwahrscheinlich bei der Navy. In den 40er-Jahren ging er nach Kansas City und änderte dort seinen Namen von Ernest Milton Rauschenberg zu Robert Rauschenberg. 1948 reiste er nach Paris; dort lernte er seine spätere Frau Susan Weil kennen. Im Herbst 1948 kehrte er mit ihr nach Amerika zurück, und gemeinsam besuchten sie das Black Mountain College in North Carolina. Kurz darauf zogen sie nach New York.

² Im Titel der Werke findet sich diese Bezeichnung in Klammern.

³ Grundlage für sämtliche Angaben von Werken, die zwischen 1949 und 1954 entstanden sind, ist der von Walter Hopps herausgegebene Ausstellungskatalog Robert Rauschenberg. *The Early 1950s, The Menil Collection*, Houston 1991. Für die technischen Details der *Combine-Paintings* dient die Dissertation von Joachim Jäger als Referenz, vgl. Joachim Jäger, *Das zivilisierte Bild. Robert Rauschenberg und seine Combine Paintings der Jahre 1960 bis 1962*, Wien 1999.

Untitled (Night Blooming series), um 1951, Öl, Asphalt und Kies auf Leinwand, 222,9 x 65,4 cm, Privatbesitz; *Untitled (Night Blooming series)*, um 1951, Öl, Asphalt, und Kies auf Leinwand, 209,6 x 97,5 cm, Im Besitz des Künstlers; *Untitled (Night Blooming series)*, um 1951, Öl, Asphalt, und Kies auf Leinwand, 158,1 x 80 cm, The Menil Collection, Houston; *Untitled (matte black triptych)*, um 1951, Öl auf Leinwand, 182,9 x 274,3 cm, 3-teilig, Im Besitz des Künstlers, New York; *Untitled (glossy black painting)*, um 1951, Öl und Papier auf Leinwand, 181,6 x 134 cm, Im Besitz des Künstlers; *Untitled (glossy black four-panel painting)*, um 1951, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 4-teilig, 221 x 434,3 cm (insgesamt); *Untitled (matte black fabric)*, ca. 1952, Öl und Stoff auf Stoff, 76,5 x 76,2 cm, Im Besitz des Künstlers, New York; *Untitled (matte black painting with Asheville Citizen)*, 1952, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand (Leinwand ist 2-teilig und wurde dann aneinander gefügt), 183,5 x 72,4 cm, Im Besitz des Künstlers. Es handelt sich hier um das erste Werk, bei dem das Zeitungspapier sichtbar ist.

⁴ *Untitled (black painting on paper)*, 1952, Gold, Kupfer, Emailfarbe und Zeitungspapier auf Papier, 55,9 x 43,2 cm, Privatsammlung; *Untitled (black painting on paper)*, 1952, Tinte, Emailfarbe, und Gouache auf Pauspapier und Zeitungspapier auf Karton, 68,3 x 53,7 cm, Privatsammlung; *Untitled (black painting)*, 1952, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, ca. 137 x 107 cm, verloren oder zerstört; *Untitled (black painting)*, 1952, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, ca. 183 x 91 cm, verloren oder zerstört; *Untitled (two black panels)*, 1952, ca. 254 x 76 cm, verloren oder zerstört; *Untitled (two black panels)*, 1952, ca. 265 x 86 cm, verloren oder zerstört; *Untitled (vertical black painting)*, 1952, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 200,6 x 130,8 cm, Sammlung Jasper Johns, New York; *Untitled (black painting with portal form)*, 1952/53, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 129,8 x 137,7 cm, Sammlung Carolyn Brown und Earle Brown, New York; *Untitled (black painting with grid forms)*, 1952/53, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 182,8 x 137,6 cm, Privatsammlung; *Untitled (small black painting)*, 1953, 55,8 x 71,1 cm, Öl und Papier auf Leinwand, Sammlung John Cage, New York; *Untitled (small black painting)*, 1953, 60,9 x 76,2 cm, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, Öffentliche Kunstsammlung, Basel; *Untitled (small vertical black painting)*, um 1953, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 61,2 x 45,4 cm, Privatsammlung; *Untitled (horizontal black painting)*, um 1953, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 91,1 x 157,1 cm, Privatsammlung; *Untitled (large black painting)*, 1953, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, ca. 183 x 274 cm, zerstört; *Untitled (monochromatic black painting)*, um 1953, Öl auf Leinwand, ca. 121,9 x 121,9 cm, verloren oder zerstört.

*Combine-Paintings*⁵. In diesen Jahren entstanden außer den sechs *White Paintings* und seinen 1952/53 in Europa und Afrika geschaffenen Collagen ausschließlich schwarze Bilder. Die schwarzen Gemälde können somit zu Rauschenbergs Frühwerk gezählt werden, das bis heute wenig Aufmerksamkeit erhielt. Von den vollkommen schwarzen Gemälden sind heute 24 bekannt, zahlreiche Arbeiten sind zerstört.

Rauschenberg war während der Hochphase des Abstrakten Expressionismus (1947-1954) nach New York gekommen. Er begann sich, Ende der 40er-Jahre, als sich die Abstrakten Expressionisten nur in einem kleinen Kreis einer gewissen Bekanntheit erfreuten, mit der New Yorker Kunstwelt auseinander zu setzen.⁶

Robert Rauschenberg trat schon sehr früh mit seinem Werk an die Öffentlichkeit.⁷ Bereits 1951 fand die erste Einzelausstellung in der Betty Parsons Gallery in New York statt.⁸ Nur ein Jahr zuvor hatte Barnett Newman hier u.a. sein schwarz-schwarzes Werk *Abraham*, 1949, sein schwarzes Gemälde mit zwei hellen Streifen, *The Promise*, sowie ein weiteres schwarzes Bild, *Prometheus Bound* von 1952 gezeigt.⁹ Rauschenbergs Arbeiten stießen auf wenig Interesse, er verkaufte kein einziges Werk. Das mochte daran liegen, dass seine damals entstandenen Arbeiten außerordentlich schwer einzuordnen waren – in seinem Frühwerk setzte er die unterschiedlichsten Techniken und Ausdrucksmittel ein. Viele seiner Arbeiten waren Werken des Abstrakten Expressionismus zwar verwandt, entsprachen aber dennoch nicht so recht dem Geist der Künstler der ersten Generation. Etwa der Farbauftrag seiner schwarzen

⁵ Der Begriff *Combine-Painting* bezeichnet Arbeiten, bei denen abstrakte Malerei mit realen Gegenständen verbunden wird. Den Grundstein dafür legte der Künstler Ende 1954, indem er in seine *Red Paintings* dreidimensionale Gegenstände integrierte. Vgl. Jäger 1999.

⁶ Ausstellungen von Joan Miró, Fernand Léger und Pablo Picasso waren die Höhepunkte im Museum of Modern Art. Die Egan Gallery zeigte die ersten Einzelausstellungen von Willem de Kooning und Franz Kline. Dort fanden auch bedeutende Ausstellungen von Aaron Siskind und Jack Tworkov statt.

⁷ Schon 1952 kaufte Edward Steichen zwei Fotografien Rauschenbergs für das Museum of Modern Art.

⁸ Bei Betty Parsons stellten neben Rauschenberg auch Pollock, Newman, Reinhardt, Rothko und Still aus. Erstmals war Rauschenberg 1950 bei Betty Parsons vorstellig geworden. Er zeigte hier ungefähr 13 Werke. Siehe hierzu auch Ausst.Kat. Robert Rauschenberg. The Early 1950s, The Menil Collection, Houston 1991, S.44. Bekannt sind heute noch *Trinity*, um 1949, Öl und Bleistift auf Leinwand, ca. 99 x 122 cm (verschollen oder zerstört), *Eden*, um 1950, Öl, Bleistift, und Kreide (?) auf gestreiftem Stoff, ca. 38 x 76 cm (verschollen oder zerstört), *Untitled (with dark forms)*, 1950, Öl und Emailfarbe auf Masonit, 67 x 91,1 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., *22 Lily White*, um 1950, Öl und Bleistift auf Leinwand, 100,3 x 60,3 cm, Sammlung Mrs. Viktor W. Ganz, New York, *Mother of God*, um 1950, Öl, Emailfarbe, bedrucktes Papier, Zeitungspapier, und Kupfer und Metallfarbe auf Masonit, 122 x 81,6 cm, Sammlung des Künstlers, New York, *The Man with Two Souls*, 1950 (verschollen) und *Pharaoh*, 1950 (verschollen). Außerdem zeigte Rauschenberg seine nur mit Nummern versehenen Kompositionen: *Composition 1,2 ...* von 1950.

⁹ Am selben Ort hatte Newman u.a. die Ausstellung *The Ideographic Picture* mit Gemälden von Clyfford Still, Hans Hofmann, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Theodoros Stamos und von sich selbst organisiert.

Gemälde zeugt von einer Nähe zum Abstrakten Expressionismus. Als „*imagist*“¹⁰ setzte Rauschenberg sich allerdings von dieser Kunstrichtung ab.¹¹

Unter den New Yorker Künstlern fand Rauschenberg schnell großen Zuspruch. 1951 nahm er zusammen mit Franz Kline und anderen Abstrakten Expressionisten an der *Nineth Street Show* teil.¹² Ende desselben Jahres wurde er eingeladen, *The Club* beizutreten, und von diesem Zeitpunkt an war er an sämtlichen Aktivitäten der New York School beteiligt – fast ein Jahr früher als alle anderen Künstler der so genannten zweiten Generation. Im September 1953 zeigte er in der Stable Gallery erstmals eine größere Auswahl schwarzer sowie zwei weiße Bilder und fast all seine *Elemental Sculptures*, von denen in diesem Jahr neunzehn an der Zahl entstanden waren.¹³ Wieder waren die Kritiken schlecht.¹⁴ 1954 hatte Rauschenberg eine weitere Ausstellung in der Charles Egan Gallery; bekannt wurde er jedoch erst drei Jahre später mit einer Ausstellung bei Leo Castelli.

Einige Artikel und kurze Katalogtexte beschäftigen sich ausschließlich mit der Gruppe seiner schwarzen Bilder. Seit Mitte der 80er-Jahre begann man sich intensiver mit dieser Werkphase auseinander zu setzen. Die Frage, welche Rolle die schwarzen Bilder in Rauschenbergs künstlerischer Entwicklung einnehmen, wird an keiner Stelle ausführlich diskutiert. Gleiches gilt für den Zusammenhang seiner weißen und schwarzen Gemälde und ihre zwingende innere Reihenfolge.

Der erste Text, der sich mit seinen weißen und schwarzen Bildern befasst, erschien 1986 anlässlich einer Ausstellung bei Larry Gagosian.¹⁵ Roberta Bernstein beschreibt in ihrem kurzen Einführungstext zum Katalog in groben Zügen den Hintergrund, vor dem beide Serien entstanden sind. Eine ausführliche Betrachtung der Jahre 1949 bis

¹⁰ „By imagist, I refer to the mode of art-making where specific representations and iconographically recognizable images are employed as disparate elements within the art.“ Hopps, in: Ausst.Kat. Rauschenberg Houston 1991, S.13.

¹¹ Robert Rauschenberg ist schwerlich einer Kunstrichtung zuzuordnen. So wird er zum Abstrakten Expressionismus, zur Pop-Art, zum Minimalismus, zur Arte Povera und zur Dada-Bewegung gezählt.

¹² Mark Tworikov hatte sich für die Teilnahme Rauschenbergs, der gerade in Europa weilte, eingesetzt. Eines seiner schwarzen Bilder wurde ausgestellt.

¹³ Cy Twombly hatte Rauschenberg zu dieser Ausstellung eingeladen. Als Gegenleistung mussten die beiden Künstler die Galerie renovieren. „I got very excited when I did the all-white and the all-black paintings. They barely got into the gallery before they got out of the gallery. After that long drive all the way from Black Mountain! I was so innocently and indulgently excited about the pieces because they worked.“ Robert Rauschenberg, in: Barbara Rose, An Interview with Robert Rauschenberg, New York – Toronto 1987, S.45. Zur Reaktion auf die Ausstellung siehe Roni Feinstein, *The Early Work of Robert Rauschenberg: The White Paintings, the Black Painting, and the Elemental Sculptures*, in: Arts Magazine, Vol.61, No.1, New York, September 1986, S.28-37.

¹⁴ Siehe Hubert Crehan, *The See Change. Raw Duck*, in: Art Digest XXIV, September 1953, S.25.

¹⁵ Ausst.Kat. Rauschenberg. The White and Black Paintings 1949-1952, Larry Gagosian Gallery New York, 1986.

1964 nimmt Roni Feinstein 1990 im Rahmen ihrer Dissertation vor.¹⁶ Walter Hopps beschäftigte sich 1991 anlässlich einer Ausstellung in der Menil Collection, Houston, mit Rauschenbergs Arbeiten aus den Jahren 1949 bis 1954. In dem Katalog finden sich alle schwarzen Bilder aufgelistet und abgebildet, die heute bekannt sind.¹⁷ Gerade die beiden zuletzt genannten Autoren haben zur hier geführten Argumentation wesentliche Informationen bereitgestellt.

Für Rauschenberg selbst scheinen die *Black Paintings* eine besondere Bedeutung zu haben, denn bis heute hat er viele der schwarzen Bilder behalten. Die Tatsache, dass er es in frühen Jahren nicht für nötig hielt, seine Arbeiten zu dokumentieren oder zu archivieren, sondern jeweils nur den nächsten Schritt und die aktuellen Arbeiten im Kopf hatte, wurde häufig als Missachtung seiner frühen Werke fehlinterpretiert.¹⁸

1.1 Vorläufer

Zwischen 1948 und 1952 verbrachte Rauschenberg insgesamt drei Jahre auf dem Black Mountain College¹⁹, und in dieser Zeit lernte er unter anderem John Cage, Merce Cunningham, Franz Kline und Aaron Siskind kennen. 1949 bis 1951 besuchte er die Art Students League²⁰ in New York. Einige der Arbeiten, die während des ersten Jahres am Black Mountain College und an der Art Students League entstanden, deuten bereits auf seine schwarzen Bilder hin und so lohnt es sich, einen Blick auf diese Zeitspanne zu werfen.

Von 1948 bis 1949 besuchte Rauschenberg am Black Mountain College die Klasse von Josef Albers²¹, der für Rauschenbergs künstlerische Entwicklung eine ganz

¹⁶ Roni Feinstein, *Random Order: The First Fifteen Years of Robert Rauschenberg's Art, 1949-1964*, Diss., New York University 1990. Feinstein verfasste 1986 auch einen Artikel über die schwarzen Bilder, die *White Paintings* und die *Elemental Sculptures*, vgl. Feinstein, in: *Arts Magazine* 1986, New York.

¹⁷ *Ausst.Kat. Rauschenberg Houston 1991*. Die Publikation listet detailliert alle Arbeiten vom Zeitraum 1949 bis 1954 auf.

¹⁸ Erstmals erwähnt bei Brian O'Doherty, *Rauschenberg. The Sixties*, in: *American Masters: The Voice and the Myth*, New York 1973, S.188-225.

¹⁹ Das Black Mountain College war eine Enklave in den Bergen von North Carolina. Es existierte nur 23 Jahre, von 1933-56, brachte jedoch zahlreiche renommierte Künstler hervor. Neben Robert Rauschenberg besuchten Joseph Albers, John Cage, Merce Cunningham, Willem de Kooning und Franz Kline das College. Sie alle lehrten dort auch für kürzere oder längere Zeit. Siehe hierzu: Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, London 1987.

²⁰ Im Gegensatz zu der strengen Führung eines Josef Albers am Black Mountain College wurde das Studium hier sehr locker gehandhabt. Die Künstler konnten sich frei ihren eigenen Arbeiten widmen. Nur wer Kritik wünschte, bekam sie auch. Näheres bei Feinstein 1990, S.55.

²¹ 1933 kam Josef Albers ans Black Mountain College und blieb dort bis 1950. Ab 1940 hatte er die Position des Direktors inne. Grenzte er sich im eigenen Schaffen deutlich von der erzählerischen und symbolischen Kunst ab, so war er als Lehrer der Verwendung fremder Materialien positiv gegenüber eingestellt. Durch ihn lernte Rauschenberg jene Inhalte kennen, die am Bauhaus gelehrt wurden.

entscheidende Rolle spielte. Rauschenberg schätze den aus Deutschland emigrierten Künstler – dennoch hat er sich über seine Lehrzeit bei Albers oft kritisch geäußert.

„What he did teach me was sort of the reverse of what I supposed to have learned. I maintained my affection for the materials and the physical aspects of art ... He taught me such respect for all colors that it took years before I could use more than two colors at once.“²²

Albers mochte Rauschenbergs Werke nicht sonderlich, sie waren ihm zu wenig kontrolliert, zu sehr spontaner Akt. Und der junge Künstler seinerseits versuchte immer wieder, die Gunst seines Lehrers zu gewinnen.²³

Laut Rauschenberg war es sein Studium bei Albers, das ihn unweigerlich zu den schwarzen Bildern führte. Der Auslöser war Albers' „Zensur“.

„I had been totally intimidated because Albers taught that one color was supposed to make the next color look better, but my feeling was that each color was itself. You can't reduce the importance of red by subjecting it to green.“²⁴

Kontrolle und Ordnung stand in der Albers-Klasse an erster Stelle, und daraus brach Rauschenberg mit seinen schwarzen Bildern aus.²⁵ Albers sprach von „*Interaction of colors*“²⁶ und sah die größte malerische Entfaltungsmöglichkeit in der Gegenüberstellung von Farben oder von unterschiedlichen Tönen derselben Farbe. Er forderte ein Denken in Farbbeziehungen. Rauschenberg dagegen konzentrierte sich mit seinen *Black* und *White Paintings* auf die Wirkung einer einzigen Farbe. „*Zunächst sollte man praktisch erfahren, dass ein und dieselbe Farbe unzählige Lesarten hatte*“²⁷ – was Albers später geäußert hat, hat Rauschenberg also früh erprobt. Als Akteur seiner Bilder setzte Rauschenberg vor allem das Licht ein. Ziel von Albers war es, mit seinem Buch Anregung „*zum Sehen, zur Sensibilisierung, zur Schärfung des Sehens*“²⁸ zu geben, und dasselbe strebte Rauschenberg mit seinen schwarzen Bildern an.

²² Rauschenberg, zit. nach Rose 1987, S.23.

²³ „I was Albers' dunce, the outstanding example of what he was not talking about. He would pick up on something of mine and say: ‚This is the most stupid thing I have ever seen, I don't even want to know who did it.‘ If I hadn't have such great respect for him I could never have put up with the treatment.“ Calvin Tomkins, *Off the wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, New York 1980, S.31f.

²⁴ Robert Rauschenberg, zit. nach Rose 1989, S.37f.

²⁵ „Albers' rule was to make order; I consider myself successful only when I do something that resembles the lack of order I sense.“ Robert Rauschenberg, zit. nach Tomkins 1980, S.52.

²⁶ 1963 gab Albers unter diesem Titel ein Buch heraus, das sich mit dem Farb-Sehen und Farb-Erleben auseinander setzt. Josef Albers, *Interaction of Colors. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln 1970.

²⁷ Ebenda, S.15.

²⁸ Ebenda, S.13.

Es war der Komponist und Künstler John Cage, der Rauschenberg sehr bei seiner Arbeit ermutigt und starken Einfluss auf ihn ausgeübt hat.²⁹ Er forderte ihn dazu auf, seinen eigenen Weg zu gehen, selbst wenn er sich mit seiner Vorgehensweise gegen die der New York School stellte. Von 1951 an entwickelte sich zwischen Rauschenberg und John Cage eine sehr fruchtbare Freundschaft, und es ist bemerkenswert, dass der 13 Jahre jüngere Rauschenberg dabei nicht die Rolle des Schülers einnahm.³⁰ Gerade in den *White Paintings* zeigt sich die enge Beziehung zwischen den beiden. Sie inspirierten Cage sogar zu seinem legendären Stück *4'33*.³¹ Umgekehrt war auch dessen „*Entdeckung des Nichtintentionalen*“³² für Rauschenberg sehr inspirierend und verstärkte seinen eigenen Drang zu experimentieren.

Rauschenberg schuf in diesen Jahren zahlreiche Holzschnitte, entwickelte Interesse an der Fotografie und begann außerdem, mit Blaupausepapier zu arbeiten. Die Holzschnitt-Serie *This is the First Half of a Print Designed to Exist in Passing Time*, entstanden um 1949³³ (Abb. 6), ist eines der Hauptwerke aus dieser Zeit. Sie besteht aus 14 schwarzen Quadraten, die mit einem einzigen Holzstock gedruckt sind. Der erste Druck zeigt ein geschlossenes schwarzes Quadrat; Rauschenberg schnitt für jeden weiteren in Leserichtung hinzugefügten Druck eine zusätzliche Linie in den Block, so dass das schwarze Quadrat sich sukzessiv in eine leere, weiße Fläche

²⁹ Die Bekanntschaft mit Cage stammt aus der Zeit der Ausstellung bei Betty Parsons. Cage hatte die Ausstellung dort besucht und Rauschenberg um eine Arbeit als Geschenk gebeten. Diesem Wunsch kam Rauschenberg nach. Später übermalte er es mit schwarzer Farbe, zum Dank dafür, dass er im Apartment von John Cage während dessen Abwesenheit leben konnte. Cage kam im Sommer 1952 ans Black Mountain College, um dort zu lehren. Da sich jedoch niemand für seinen Kurs eingeschrieben hatte, gab er offiziell keinen Unterricht. Cage hatte in Los Angeles bei Arnold Schönberg Musik studiert, nachdem er sich zuvor mit Malerei und Schriftstellerei und sogar modernem Tanz beschäftigt hatte. Für ihn war Schönberg, was Albers für Rauschenberg war. Auch Cage hatte von Schönberg niemals ein Wort des Lobes vernommen. Siehe hierzu Tomkins 1980, S.65ff.

³⁰ „Cage had a fantastic influence on my thinking. He simply gave me permission to go on thinking, and he was the only one who gave me permission to continue my own thoughts.“ Cage hatte mein Denken sehr stark beeinflusst. Er gestattete mir, mir meine eigenen Gedanken zu machen, und er gestattete mir als einziger, sie zu Ende zu denken.“ Rauschenberg, in: Rose 1987, S.34.

³¹ Der Komponist hat sich mehrfach zu Rauschenbergs weißen Bildern geäußert. „To whom. No subject. No image. No taste. No object. No beauty. No message. No talent. No technique (no why). No idea/ No intention/ No art/ No feeling/ No black/ No white (no and)./ After careful consideration, I have come to the conclusion that there is nothing in these paintings that could not be changed, that they can be seen in any light and are not destroyed by the action of shadows. John Cage/ Hallelujah! The blind can see again; the water's fine.“ John Cage, in: Emily Genauer, *Musings on Miscellany*, New York Herald Tribune, December 27, 1953, Section IV, p.6., zit. nach Feinstein 1990, S.92. Zur Beziehung von Rauschenberg und Cage siehe auch Branden W. Joseph, *Blanc sur blanc*. Robert Rauschenberg et John Cage, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 71, Printemps 2000, S.4-31.

³² *Ausst.Kat. John Cage. Kunst als Grenzbescheidung*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München 1971, S.18. Seit den 40er-Jahren arbeitet Cage mit dem Zufall. Er bediente sich der Zufallsoperationen des I Ging, um Entscheidungen nicht selbst zu treffen. Es ging Cage darum, „eine Arbeitsweise zu entwickeln, die nicht darauf aus ist, vorhandene Ideen, Ideensysteme oder ganze Ideologien auszuführen, zu behandeln, sondern darum, beim Arbeiten neue Ideen zu bekommen.“ Ebenda. Wichtige Inspirationsquelle war für Cage das Studium beim Zen-Meister Daisetz T. Suzuki.

³³ 14 Holzschnitte, jeweils 30,8 x 22,6 cm, Im Besitz des Künstlers, New York.

verwandelte.³⁴ Bei dieser Arbeit steht das Prozesshafte ganz offensichtlich im Vordergrund. Die schwarze Fläche ist der Ausgangspunkt, der Ursprung; die weißen Linien dagegen verdeutlichen das Verrinnen der Zeit. Diese aus dem Schwarz heraus entwickelte Arbeit kann als Vorbote der schwarzen Bilder gelesen werden, die ihrerseits als Ausgangspunkt für Rauschenbergs bahnbrechende künstlerische Entwicklung gelten dürfen.

1949 entstanden auch, in Zusammenarbeit mit seiner Frau Susan Weil, zahlreiche *Blueprints*.³⁵ Bei den Blaupausen arbeitete Rauschenberg zumeist mit dem menschlichen Körper; gelegentlich integrierte er aber auch Blätter, Blüten, Zweige oder Gegenstände. Er selbst, seine Frau oder jemand anderes legte sich auf das Papier, das dann dem Sonnenlicht ausgesetzt wurde. Nach der Entwicklung waren die dem Licht ausgesetzten Bereiche des Papiers blau verfärbt.³⁶

1950 malte Rauschenberg sein Gemälde *Untitled (with dark forms)*³⁷ (Abb. 7), das als direkter Vorläufer der *Night-Blooming*-Serie, der ersten Gruppe seiner *Black Paintings*, gelten kann und einen Bezug zur Nacht enthält.

„Again, Rauschenberg’s imagery alludes to the natural universe of orbs, growing forms, earth and sky, and shafts and light. The painting is an abstract vision of a nighttime landscape.“³⁸

Und gerade diesen Aspekt sollte Rauschenberg mit seiner *Night-Blooming*-Serie 1951 tiefer ergründen.

Fotografien wie *Untitled (Interior of an Old Carriage)*³⁹, 1949 und *Ceiling and Lightbulb*⁴⁰, 1950 lassen an die schwarzen Gemälde denken: Wieder bestimmen schwarze Flächen das Bild, wieder sind Hell und Dunkel, Licht und Schatten das

³⁴ Der Prozess wird jedoch nicht abgeschlossen, denn wie schon der Titel verheißt, handelt es sich nur um die erste Hälfte der Arbeit.

³⁵ Rauschenberg war nicht der Erste, der eine solche Technik einsetzte. Auch Moholy-Nagy, Christian Schad oder Man Ray hatten bereits mit lichtempfindlichem Material gearbeitet. Eine Besonderheit allerdings war die Größe dieser Arbeiten. Sie erinnern an Yves Kleins Anthropometrien.

³⁶ Es wird noch zu zeigen sein, dass sich der menschliche Körper auch in den schwarzen Bildern wiederfindet. Das Thema Licht wird Rauschenberg in seinem weiteren Werk ebenfalls beschäftigen. Nahezu gleichzeitig malte er eine Serie von schwarzen und weißen Bildern. Die Auseinandersetzung mit Licht und Zeit spielt in diesen Werken eine besondere Rolle; siehe auch *Cy and Roman Steps*, 1952 und *Automobile Tire Print*, 1953.

³⁷ 1950, Öl und Emailfarbe auf Masonit, 67 x 91,1 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C. Nach *Untitled (with dark forms)* entstehen einige weiße Werke: *The Lily White*, *Mother of God*, *Crucifixion and Reflection*. Siehe Ausst.Kat. Rauschenberg Houston 1991.

³⁸ Hopps, in: ebenda, S.32.

³⁹ Fotografie, 25,7 x 24,4 cm, The Museum of Modern Art, New York.

⁴⁰ Fotografie, 38,1 x 38,1 cm, Im Besitz des Künstlers.

Thema (Abb. 8).⁴¹ Anders als bei *This is the First Half of a Print Designed to Exist in Passing Time* ist es hier das Weiß einer Glühbirne, das die schwarze Fläche durchschneidet. Ein anderes Mal ist es ein Stoppschild oder ein Loch im Wagen, durch das Licht einfällt.

Die letzte Arbeit, die als Vorläufer der schwarzen Bilder genannt werden muss, ist *Should love come first?*, 1951 (Abb. 9).⁴² Diese Arbeit gehört zu Rauschenbergs ersten Collagen. Er arrangierte ein Diagramm mit über hundert Uhren, die unterschiedliche Zeiten anzeigen, einen Zeitungsausschnitt mit der Aufschrift *Should love come first?*, einen Fußabdruck in Tinte mit auffällig phallischer Form, ein Diagramm, das einen Tanzschritt vorgibt, eine kleine Reproduktion eines Gemäldes von Monet, das die Felsklippen von *Etretat* zeigt, außerdem eine Briefmarke sowie eine Zeichnung mit Nummern auf weißem Grund.

1953 übermalte Rauschenberg die Arbeit mit schwarzer Farbe, und auf diese Weise kennt man sie heute mit dem Titel *Untitled (small black painting)* als eines seiner schwarzen Gemälde. Das Übermalen kam bei Rauschenberg durchaus häufig vor, und es hatte seine Ursache meist in der Knappheit seiner finanziellen Mittel. In diesem Fall aber kann es als ein vollwertiger künstlerischer Akt gedeutet werden: Mit *Should love come first?* führte Rauschenberg entscheidende Aspekte in sein Werk ein, die sich in den schwarzen Bildern fortsetzen werden. Wie schon bei den fast zeitgleich entstandenen *Blueprints* und wie später bei den *Black Paintings*, zeigt sich auch hier sein Interesse, mit Spuren des Körpers zu arbeiten.

In den eben vorgestellten frühen Arbeiten finden sich bereits jene Aspekte und Techniken, die für sein künftiges Werk charakteristisch sein sollten: Collage, Zeit, Bewegung, Prozesshaftigkeit, Licht, Abdruck, Beschäftigung mit Informationen und Ideen sowie die emphatische Verweigerung jeder Form von Illusionismus. Allerdings beschritt Rauschenberg für einige Zeit zunächst einen anderen Weg – bezogen auf formalen Ausdruck, nicht auf den Inhalt: Es entstehen die schwarzen und weißen Bilder, kleine Collagen und die *Elemental Sculptures*. In diesen Arbeiten probierte er aus, was Kunst alles sein konnte. Themen, die schon in seinen frühen Werken im Zentrum standen, führte er hier zu ihrem Extrem.

⁴¹ 1948/49 studierte er Fotografie bei Hazel-Frieda Larsen, die ihn sehr prägte. Eine Zeit lang sah Rauschenberg in der Fotografie die für ihn beste Ausdrucksmöglichkeit. Mit seinen Fotografien erntete er auch erstmals öffentliche Anerkennung. Siehe hierzu Feinstein 1990, S.54.

⁴² Öl, bedrucktes Papier und Bleistift auf Leinwand, 61 x 76,2 cm, heute übermalt. Die Arbeit entstand, kurz bevor Rauschenberg ans Black Mountain College zurückkehrte.

1.2 Die schwarzen Bilder

1951 kehrte Rauschenberg an das Black Mountain College zurück und begann, seine Kunst neu zu definieren. Die frühen 50er-Jahre waren die Zeit, in der Rauschenberg seinen eigenen Stil suchte. Er testete, wie weit er in seiner Kunst gehen konnte, wo für ihn die Grenzen lagen.

„I was very hesitant about arbitrarily designing forms and selecting colors that would achieve some predetermined result, because I didn't have any ideas to support that ... I didn't want color to serve me, in other words. That's why I ended up doing the all-white and all-black paintings – one of the reasons, anyway.“⁴³

Rauschenberg wollte seinen eigenen künstlerischen Ausdruck finden. Der „Umweg“, den er dabei ging, führte ihn über die schwarzen Bilder.

„I still didn't know what those people were doing; I'd never studied with anyone who even mentioned that they existed. I saw a Rothko show at Betty's – the room was filled with fever, really a charged atmosphere. But early on I had the feeling that there was enough room for everybody, and that no two people had to do it in the same way. Besides which I couldn't really emulate something I was so in awe of. I saw Pollock and all that other work, and I said, Okay, I can't go that way. It's possible that I discovered my own originality through a series of self-imposed detours.“⁴⁴

Neben Josef Albers und John Cage waren es Jack Tworkov, Franz Kline, de Kooning und Barnett Newman, die Rauschenberg zu seinen *Black Paintings* inspiriert haben.

Rauschenberg studierte den Sommer über bei Jack Tworkov und Franz Kline, und deren Abstraktionen in Schwarz und Weiß haben ihn möglicherweise beeinflusst. Klines gestische Kompositionen, ihre Kühnheit und die klare Beschränkung auf die Farben Schwarz und Weiß finden sich in Rauschenbergs Arbeiten wieder,⁴⁵ ebenso wie Anklänge an die expressive Malerei de Koonings.⁴⁶ Und Tworkov schließlich ermutigte Rauschenberg, vollkommen schwarze Gemälde zu malen.⁴⁷

⁴³ Robert Rauschenberg, zit. nach Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde*, New York 1965, S.199.

⁴⁴ Robert Rauschenberg, zit. nach Tomkins 1980, S.63.

⁴⁵ Kline arbeitete seit Anfang 1949 überwiegend in den Farben Schwarz und Weiß. „Since 1949 ... I've been working mainly in black and white or ink on paper. Previous to this I planned painting compositions with brush and ink using figurative forms and actual objects with color. The first work in only black and white seemed related to figures, and I titled them as such. Later the results seemed to signify something – difficult to give subject or name to ...“ de Kooning, zit. nach Ausst.Kat. *The vital gesture*. Franz Kline, Cincinnati Art Museum 1985, S.106.

⁴⁶ Willem de Kooning hatte 1946 begonnen, eine Serie von schwarz-weißen Bildern zu malen, die er 1949 fortsetzte. Die Werke waren bei seiner ersten Einzelausstellung in der Charles Egan Gallery 1948 zu sehen. Siehe hierzu Harry F. Gaugh, *Willem de Kooning*, New York 1983, S.25ff. Rauschenberg schätzte de Kooning, der ebenfalls am Black Mountain College war, sehr. 1953 sollte er de Kooning darum bitten, ihm eine Zeichnung zu geben, die er – als künstlerischer Akt verstanden – ausradieren wollte.

⁴⁷ „Rauschenberg studied that summer with two of his heroes – Jack Tworkov and Franz Kline, who were both making black-and-white abstractions. Kline, who was teaching the concept of negative space in

Als weitere Quelle der Inspiration kann das schwarz-schwarze Gemälde *Abraham* von Newman erachtet werden, das 1949 entstand und schon ein Jahr später bei Betty Parsons zu sehen war. Kaum ein anderer Künstler arbeitete zu dieser Zeit mit vollkommen schwarzen Bildern; so ist es wahrscheinlich, dass dieses Werk bei Rauschenberg einen starken Eindruck hinterließ.

Für die Gesamtheit der in den Jahren 1951-53 entstandenen, überwiegend schwarzen Bilder lassen sich drei Gruppen⁴⁸ unterscheiden:

Night-Blooming-Serie

- Werkgruppe, in denen der Künstler zu Beginn auch mit der Farbe Weiß arbeitet. Es handelt sich um Vorläufer der *Black Paintings*.

Black Paintings von 1951/52

- Das Schwarze Triptychon: *Untitled (matte black triptych)*, um 1951
- Gemälde mit auffälliger, glänzender Textur
- *Untitled (matte black painting with Asheville Citizen)*, 1952

Black Paintings von 1952/53

- Gemälde, bei denen die Zeitung sichtbar und die Farbigkeit stärker differenziert ist. (Hier lassen sich durchaus auch Farben wie Braun, Grau, Blau und Weiß erkennen.)

1.2.1 *Night-Blooming*-Serie 1951

Die erste Werkgruppe – die *Night-Blooming*-Serie (Nachtblüten-Serie) – begann Rauschenberg gleich nachdem er ans Black Mountain College zurückgekehrt war. Schon bei der Arbeit *Untitled (with dark forms)* von 1950 war der Bezug zur Nacht gegeben, der auch hier vorhanden sein wird. Von den 18 überwiegend schwarzen Gemälden sind heute nur noch drei in extremem Hochformat erhalten.⁴⁹ Wie bei dem Holzschnitt *This is the First Half of a Print Designed to Exist in Passing Time* und einigen Fotoarbeiten spielt hier der Schwarz-Weiß-Kontrast noch eine entscheidende Rolle.

abstract art, and Tworkov encouraged him to experiment with all-black paintings.“ Mary Lynn Kotz, Rauschenberg: Art and Life, New York 1990, S.76.

⁴⁸ Walter Hopps führte in seinem Text über die schwarzen Bilder fünf Untergliederungen der schwarzen Bilder ein, ohne ihnen bestimmte Bezeichnungen zu geben. Als Erste nennt er die *Night-Blooming*-Serie. Hopps, in: Ausst.Kat. Rauschenberg Houston 1991, S.63.

⁴⁹ Bis in die späten 70er-Jahre galten auch diese als vermisst. Die übrigen Gemälde wurden 1951 von Noah Goldowsky, einer Freundin Aaron Siskinds, für eine geplante Ausstellung nach Chicago gebracht, aber niemals ausgestellt. Seit diesem Zeitpunkt gelten sie als verschollen.

Das vermutlich erste Bild der Serie, *Untitled (Night Blooming series)*⁵⁰, entstanden um 1951, zeigt fünf unregelmäßige runde weiße Formen auf schwarzem Hintergrund, die das Hochformat des Bildes ausfüllen (Abb. 10a). Hierin weist es Ähnlichkeiten zu *Trinity*⁵¹ aus dem Jahre 1949 auf. Kurz darauf entstand das Werk *Untitled (Night Blooming series)*⁵²: eine Nachtblüte, vom Habitus eines Nadelbaumes mit hängenden Ästen, die mit weißem Pinselstrichen auf schwarzem Grund grob und ungenau skizziert scheint.

Geradezu das Gegenteil begegnet in der folgenden Arbeit *Untitled (Night Blooming series)*⁵³: In der tiefen Nacht dieses Bildes tritt das Weiß nur mehr als zarter Schimmer in Erscheinung; als leise Andeutung von geometrischen Achsen: Oben und unten grenzt eine hellere Linie je ein Siebtel des Hochformats ab; eine andere teilt die hochformatige Mitte in vertikaler Symmetrie (Abb. 10b). Inmitten des oberen Siebtels befindet sich – genau wie in der zuvor entstandenen Arbeit – ein kleines weiß schimmerndes Rund, das man eher als Mondfinsternis denn als Mond zu lesen geneigt ist, so schwach ist die Helligkeit angedeutet. Rauschenberg trug die Farbe pastos auf; für die schwarze Fläche verwendete er Industriefarbe, für das Weiß Bleifarbe. Die Oberfläche ist sehr sinnlich beschaffen, was später auch die meisten seiner schwarzen Gemälde kennzeichnet.

Titel und Inhalt der Serie fordern dazu auf, als Symbol für die Situation, in der sich der Künstler zum damaligen Zeitpunkt befand, verstanden zu werden: Das Blühen bei Nacht als Entfaltung von Schönheit im Verborgenen, im Stillen, in der Einsamkeit; eine Schönheit, die nach einem Betrachterblick verlangt, der sich auf die Dunkelheit einlässt, auf das dem Auge Ungewohnte. Damit soll jedoch nicht gesagt werden, dass der Künstler selbst eine symbolische Bedeutung intendierte – betonte er doch immer wieder, dass die Werke von Assoziationen frei sein sollten.⁵⁴

Es sei hier noch erwähnt, dass Rauschenberg kurz darauf mit seinen *White Paintings*, einer abgeschlossenen Serie von sechs Arbeiten, begann.⁵⁵

⁵⁰ Um 1951, Öl, Asphalt und Kies auf Leinwand, 222,9 x 65,4 cm, Privatbesitz.

⁵¹ Öl und Bleistift auf Leinwand, ca. 99 x 122 cm, verloren oder zerstört.

⁵² Um 1951, Öl, Asphalt, und Kies auf Leinwand, 209,6 x 97,5 cm, Im Besitz des Künstlers.

⁵³ Um 1951, Öl, Asphalt, und Kies auf Leinwand, 158,1 x 80 cm, The Menil Collection, Houston.

⁵⁴ „If I see any superficial subconsciousness relationships that I'm familiar with – clichés of association – I change the picture. I always have a good reason for taking something out but never one for putting something in.“ Rauschenberg zit. nach Dorothy Gees Seckler, *The Artist speaks: Robert Rauschenberg*, in: *Art in America*, Vol.54, May – June 1966, New York, S.76.

⁵⁵ Auf die Beziehung der beiden Werkgruppen zueinander gehe ich im nächsten Kapitel ausführlicher ein.

1.2.2 Black Paintings 1951/52

Auf die *Night-Blooming*-Serie und die ersten *White Paintings* folgt das schwarze Triptychon, Rauschenbergs erstes vollkommen schwarzes Bild *Untitled (matte black triptych)*⁵⁶, entstanden um 1951 (Abb. 11). Hopps äußert die Vermutung, dass es sich um ein übermaltes, ursprünglich weißes Bild handelt.⁵⁷ Die Ebenmäßigkeit der Oberfläche erschwert die Auseinandersetzung mit dem Werk. Es führt den Betrachter automatisch auf die Grundfragen der Malerei zurück, denn wenig lenkt von ihren Grundelementen Keilrahmen, Leinwand und Farbe ab. Anders als bei den späteren schwarzen Bildern ist die Oberfläche der Tafeln kaum sichtbar strukturiert.

Ebenfalls vollkommen schwarz sind die darauf folgenden Gemälde mit auffälliger, glänzender Textur, von denen heute nur noch zwei bekannt sind: *Untitled (glossy black painting)*⁵⁸ (Abb. 12) und *Untitled (glossy black four-panel painting)*⁵⁹, beide um 1951 entstanden. Sie unterscheiden sich von den anderen Werken vor allem durch ihre stark strukturierte Oberfläche und ihren Glanz. Bevor Rauschenberg die schwarze Farbe flächendeckend auftrug, klebte er in Streifen oder Stücke zerrissenes Zeitungspapier auf die Leinwand. Das Papier ist unter der Farbe nur noch als Struktur sichtbar, die an eine verkohlte Oberfläche erinnert. Die Struktur dieser Gemälde bietet dem Auge des Betrachters Anhaltspunkte. Während die glatte Oberfläche den Blick nicht ruhen lässt, sondern dazu verleitet, auf der Suche nach einer unregelmäßigen Stelle über die Leinwand zu wandern, öffnet sich dem Betrachter hier die Möglichkeit, sich mit dem bewegten Vorhandenen zu beschäftigen. Der Prozess des Sehens verlangsamt sich, denn an jeder Unebenheit der Oberfläche kann das Auge verweilen.

Die Formate, die Rauschenberg für die genannten Bilder gewählt hat, sind durchaus vergleichbar mit den Großformaten der Abstrakten Expressionisten der ersten Generation, deren Werke er weniger als Gegenüber denn als Umgebung empfunden hat. Was jedoch die Geste angeht, so stehen seine Arbeiten eher denen von Jackson Pollock näher; denn trotz der Bewegtheit des Bildgeschehens handelt es sich bei *Untitled (glossy black painting)* um ein All-over-Muster, das im Ganzen wiederum homogen auftritt.

In einem nächsten Schritt entwickelte Rauschenberg seine schwarzen Bilder dahingehend weiter, dass er die Zeitung plan auf die Leinwand klebte und ganz – wie

⁵⁶ Öl auf Leinwand, 182,9 x 274,3 cm, 3-teilig, Im Besitz des Künstlers.

⁵⁷ Hopps, in: Ausst.Kat. Rauschenberg Houston 1991, S.87.

⁵⁸ Um 1951, Öl und Papier auf Leinwand, 181,6 x 134 cm, Im Besitz des Künstlers.

⁵⁹ Um 1951, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 4-teilig, 221 x 434,3 cm (insgesamt).

bei *Untitled (matte black fabric)*⁶⁰, ca. 1952 – oder teilweise – wie bei *Untitled (matte black painting with Asheville Citizen)*⁶¹, 1952 (Abb. 13) – mit Schwarz deckend übermalte. Wenn er teilweise übermalte, blieb die Zeitung als solche lesbar oder schimmerte unter brauner und schwarzer Farbe, aufgetragen in abstrakt-expressionistischer Manier, hindurch. Drei Arbeiten dieser Art existieren heute noch.⁶²

1.2.3 Black Paintings 1952/53

Noch 1952 begann er die dritte und letzte Gruppe seiner schwarzen Bilder, die er 1953 fertigstellte. Im Herbst 1952 reiste Rauschenberg gemeinsam mit Cy Twombly nach Europa und Nordafrika.⁶³ In dieser Zeit entstanden Collagen aus unterschiedlichsten Fundstücken. 1953 im Frühjahr kehrte Rauschenberg nach New York zurück und setzte seine Serie der schwarzen Bilder fort. Nun war es ihm erstmals möglich, sich ein eigenes Atelier zu leisten, und er nutzte die Gelegenheit, seinen New Yorker Freunden und Kollegen die schwarzen Bilder und Werke zu präsentieren, die er schon bei Betty Parsons ausgestellt hatte. Erstaunlicherweise hielt er dabei seine soeben während der Reise entstandenen Collagen zurück.⁶⁴ Offenbar empfand er das Thema der schwarzen Bilder noch nicht als abgeschlossen. Noch im selben Jahr fand seine Ausstellung in der *Stable Gallery* statt.

Mit ihren mindestens sechzehn Arbeiten ist diese letzte Gruppe nach der *Night-Blooming*-Serie die umfangreichste. Bei einigen Werken treten die Farben Schwarz regelrecht in den Hintergrund – zugunsten des Collage-Charakters.⁶⁵

⁶⁰ Öl und Stoff auf Stoff, 76,5 x 76,2 cm, Im Besitz des Künstlers, New York.

⁶¹ Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 183,5 x 72,4 cm, Im Besitz des Künstlers.

⁶² Die dritte existierende Arbeit ist *Untitled (matte black with painted newspaper)*, 1952, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 204,5 x 147,3 cm, Sammlung Marx.

⁶³ Cy Twombly malte zu der Zeit, als Rauschenberg seine schwarzen Bilder schuf, die *Chandelier*-Serie in grellem Pink und Gold, und die *Torahs*, die sich auf Schwarz-Weiß beschränkten.

⁶⁴ Siehe Hopps, in: Ausst.Kat. Rauschenberg Houston 1991, S.152.

⁶⁵ *Untitled (black painting on paper)*, 1952, Gold, Kupfer, Emailfarbe und Zeitungspapier auf Papier, 55,9 x 43,2 cm, Privatsammlung; *Untitled (black painting on paper)*, 1952, Tinte, Emailfarbe, und Gouache auf Pauspapier und Zeitungspapier auf Karton, 68,3 x 53,7 cm, Privatsammlung; *Untitled (black painting)*, 1952, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, ca. 137 x 107 cm, verloren oder zerstört; *Untitled (black painting)*, 1952, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, ca. 183 x 91 cm, verloren oder zerstört; *Untitled (two black panels)*, 1952, ca. 254 x 76 cm, verloren oder zerstört; *Untitled (two black panels)*, 1952, ca. 265 x 86 cm, verloren oder zerstört; *Untitled (vertical black painting)*, 1952, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 200,6 x 130,8 cm, Sammlung Jasper Johns, New York; *Untitled (small black painting)*, 1953, 55,8 x 71,1 cm, Öl und Papier auf Leinwand, Sammlung John Cage, New York; *Untitled (small black painting)*, 1953, 60,9 x 76,2 cm, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, Öffentliche Kunstsammlung, Basel; *Untitled (black painting with portal form)*, 1952/ 53, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 129,8 x 137,7 cm, Sammlung Carolyn Brown und Earle Brown, New York; *Untitled (small vertical black painting)*, um 1953, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 61,2 x 45,4 cm, Privatsammlung; *Untitled (black painting with grid forms)*, 1952/ 53, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 182,8 x 137,6 cm, Privatsammlung; *Untitled (horizontal black painting)*, um 1953, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 91,1 x 157,1 cm, Privatsammlung; *Untitled (large black painting)*, 1953,

Untitled (large black painting) von 1953 (Abb. 14) ist eines der spätesten schwarzen Bilder Rauschenbergs; die Arbeit ist jedoch zerstört. Er selbst fotografierte dieses Gemälde nicht weniger als acht Mal, was für sein starkes Interesse an der Arbeit spricht. Hier hat er die Zeitungsseiten nicht mehr nahezu plan auf der Leinwand angebracht, sondern sie, wie auch bei den meisten anderen, nur locker mit Farbe aufgeklebt. Als Folge davon wellte sich das Zeitungspapier, bäumte sich auf, blätterte ab und wirkt dadurch wie eine zusätzliche Schicht, die keine wirkliche Verbindung mit dem Untergrund eingeht. Einige Zeitungsstücke hängen wie Hautfetzen von der Leinwand. Das Papier verselbständigt sich und greift so stärker in den Raum. Die Technik der Collage ist hier sehr viel präsenter. Erstmals zeigt sich auch die gitterartige Struktur, die so charakteristisch für Rauschenbergs spätere Werke sein sollte.⁶⁶ Wie bei den anderen schwarzen Gemälden von 1953 versuchte er, durch die stark strukturierte Oberfläche jegliche Art von illusionistischem Innenraum zu verhindern. Daran setzte er seinen Ehrgeiz auch in den *Combine-Paintings*, die nicht mehr lange auf sich warten ließen.

Sein wahrscheinlich letztes schwarzes Bild ist ebenfalls nicht mehr erhalten. Dass es dieses Bild aber gegeben hat, bezeugt ein Foto, das der Künstler 1953 in seinem Atelier in der Fulton Street aufgenommen hat. Es zeigt ein quadratisches Bild. Da Rauschenberg diesmal auf das Zeitungspapier als Grundlage verzichtete, ist die Struktur so wenig auffällig wie in seinem ersten vollkommen schwarzen Werk, dem Triptychon. Vielleicht handelt es sich wie beim Triptychon um ein übermaltes weißes Bild, womit sich ein Kreis geschlossen hätte. Auch hierin zeigt sich eine enge Verbindung zwischen den Werkgruppen der weißen und schwarzen Gemälde.

Mit dem Zeitungspapier als gestalterischem Element halten Menschenwelt, Zivilisation und Alltag in Rauschenbergs Werken Einzug, und indem sie dort präsent sind, gewinnt auch das Werk selbst, seine Farbe an Präsenz. Ein Zeitung ist ein „*record of the time in which it was produced; it is as a public diary of the day or two days in which it was made.*“⁶⁷ Zeitungen sind Spuren, die analog zu den Blaupausenbildern als ‚Abdrücke‘ des Menschen gesehen werden können.⁶⁸ Molesworth geht sogar so weit,

Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, ca. 183 x 274 cm, zerstört; *Untitled (monochromatic black painting)*, um 1953, Öl auf Leinwand, ca. 121,9 x 121,9 cm, verloren oder zerstört.

⁶⁶ Davidson schreibt über die erste Serie der schwarzen Bilder: „*Diese vorrangig schwarzen, dabei aber auch mit grauen und braunen Schattierungen versehenen Bilder gehören zu den frühesten Zeugen von Rauschenbergs Interesse für rasterartige Formen und architektonische Kompositionen.*“ Susan Davidson, *Combines 1954-1964*, in: Ausst.Kat. Robert Rauschenberg. Retrospektive, Museum Ludwig Köln 1998, S.44. Eine asymmetrische, gitterartige Struktur war auch typisch für die Koonings Kompositionen, die Rauschenberg möglicherweise beeinflusst haben.

⁶⁷ Feinstein 1990, S.109.

⁶⁸ Dieses Interesse teilte er mit mindestens zwei weiteren Mitgliedern des Black Mountain College, John Cage und Charles Olson.

Rauschenbergs Arbeiten mit der Faszination, die für den Menschen vom Inneren des eigenen Körpers ausgeht, in Verbindung zu bringen. Zeitung und Exkremente haben, folgt man der Argumentation der Autorin, vieles gemein: „*After all, repetition and cycles of consumption and disposal have as much to do with anality as they do with newspaper.*“⁶⁹ Molesworth bringt in ihrer Abhandlung die schwarzen Bilder mit dem Wunsch in Verbindung, das eigene Innere nach außen zu stülpen.⁷⁰ Mit seiner Verwendung von Zeitungspapier nahm Rauschenberg Anfang der 50er-Jahre nicht unbedingt eine Sonderstellung ein. Bereits die Kubisten wie Pablo Picasso oder George Braque arbeiteten mit Zeitungspapier; ebenso Kurt Schwitters, den Rauschenberg überaus schätzte. Auch Zeitgenossen Rauschenbergs wie z.B. Franz Kline benutzten Zeitungspapier. Kline war es auch, der Rauschenberg zur gestischen Malerei inspiriert hatte, einer Malerei, die ebenfalls den sinnlichen, körperlichen Aspekt der Leinwand betonte.

1.3 Das Pendant: *White Paintings*

Robert Rauschenberg malte seine *White Paintings*⁷¹ (Abb. 15), kurz nachdem er die *Night-Blooming*-Serie vollendet hatte. Noch im selben Jahr arbeitete er an seinen schwarzen Bildern weiter. Es scheint, als ob er in ihnen auf getrennten Wegen die beiden Farben ausreizt, die zuvor noch nebeneinander in einem Werk aufgetaucht waren. So sind die beiden Werkgruppen streng genommen nicht voneinander losgelöst zu betrachten.⁷²

Die Eigenheiten der schwarzen Bilder werden bei einem Vergleich mit seinen *White Paintings* besonders deutlich. Auf den ersten Blick sind die *White Paintings* das genaue Gegenstück zu den schwarzen Bildern: Sie sind weiß – nicht schwarz; sie entstanden als abgeschlossene Serie von sechs Werken und sind im Gegensatz zu den schwarzen, deren Oberfläche in manchen Bereichen bis zu 6 cm dick war, glatt;

⁶⁹ Helen Molesworth, *Before Bed*, in: *October*, No.63, Cambridge (Mass.) 1993, S.71.

⁷⁰ Sie sieht darin eine Analogie zu dem Baby, das von einer Flüssigkeit, die aus dem Inneren der Mutter kommt, ernährt wird. Die entscheidende Frage, die schon ein Kleinkind stellt, ist, woher die Babys kommen. Von dieser Frage ausgehend entwickelt Molesworth ihr Argument: „*But if we read the ,Black Paintings‘ as excremental, as the daily expulsion from the body’s interior, can the implications of this instance of desublimation, an instance of a body not successfully overcome, transform the question ,Where do I come from‘ into ,What is inside of me‘? They manifest the desire to explore the interior body through what might be called ,bodily knowledge‘ – the knowledge, pleasure, curiosity, and disgust surrounding that primary bodily product – shit.*“ Molesworth, in: *October* 1993, S.76.

⁷¹ Im Sommer 1952 wurden seine weißen Bilder erstmals im Black Mountain College als Teil von John Cages Theater Piece No.1. gezeigt. Genaue Angaben zu den *White Paintings* finden sich bei Feinstein 1990, S.87 und Ausst.Kat. Rauschenberg Houston 1991.

⁷² Rauschenberg: „I have never believed in just one possibility – there are always polarities.“ Rose: „But what about the all-white and all-black paintings?“ Rauschenberg: „I did them at the same!“ Rauschenberg, in: Rose 1987, S.77.

sie sind frei von Textur und Struktur, denn die Farbe wurde mit einer gewöhnlichen Malerrolle aufgetragen. Der Anstrich konnte beliebig oft erneuert werden: „*I didn't want their past to be a mark on them.*“⁷³

Für seine Ausstellung *White Paintings, 1951*, die 1968 in der Galerie Leo Castelli stattfand, wurden die Gemälde sogar vollkommen neu hergestellt. Die Leinwände bemalte überdies nicht Rauschenberg selbst, sondern sein damaliger Assistent Brice Marden. An die schwarzen Bilder hingegen ließ er niemanden Hand anlegen.

Leere, Stille und Reinheit verband Rauschenberg mit den weißen Bildern; vielleicht können die schwarzen als Ausdruck von Fülle, Aktivität und Verdorbenheit gelten.⁷⁴ Auf die *White Paintings* können Schatten fallen:

„shadows and the projection of things in a room onto the black whiteness. ... John Cage once called them a ‚clock of the room‘.“⁷⁵

Sie sind eine Art Landebahn für Staubkörner, Licht und Schatten⁷⁶. In der Gegenüberstellung wirken die weißen Bilder kühl und distanziert, die schwarzen facettenreich, wärmer, weniger abweisend und buchstäblich erdig⁷⁷: In ihnen tritt Rauschenbergs emotionale und sinnliche Haltung sowie sein spontanes Vorgehen stärker hervor, das grundsätzlich seinem künstlerischen Temperament mehr entsprach.⁷⁸

Während der Mensch in den schwarzen Bildern durch Zeitungspapier repräsentiert ist, ist er in den weißen Arbeiten nur temporär als Schatten vorhanden.

„I always thought of the white paintings as being not passive, but very – well, hypersensitive. So that one could look at them and see how many people were in the room by the shadows cast, or what time of day it was.“⁷⁹

Die weißen Bilder scheinen für ihn eine spirituelle und weniger körperliche Komponente zu haben.

⁷³ Rauschenberg, Interview with the artist, Januar 18-22, 1991, zit. nach Ausst.Kat. Rauschenberg Houston 1991, S.66.

⁷⁴ Feinstein 1990, S.103.

⁷⁵ Rauschenberg, in: Rose 1987, S.65.

⁷⁶ „*The white paintings were airports for the lights, shadows, and particles.*“ John Cage, *On Robert Rauschenberg, Artist, and his work*, in: Ausst.Kat. Robert Rauschenberg Paintings, Drawings and Combines 1949-1964, Whitechapel Art Gallery London 1964, S.11.

⁷⁷ „*And I would turn them over with all the paint on them and they would pick up gravel. They were pretty tacky. But I painted over most of them so many times that it didn't matter. I used them again because I didn't have any canvas.*“ Rauschenberg, in: Rose 1987, S.36.

⁷⁸ „*His art grew very much out of himself: out of his spontaneous reactions to what he saw going on around him, out of his natural curiosity, and out of his concerns of the moment and materials at hand.*“ Feinstein 1990, S.98.

⁷⁹ Andrew Forge, Rauschenberg, New York 1972, S.18.

„Dear Betty, I have since putting on shoes sobered up from summer puberty and moonlit smells. Have felt that my head and heart move through something quite different than the hot dust the earth threw at me. The results are a group of ptgs. that I consider almost an emergency. They bear the contradictions that deserves them a place w/other ptgs + yet they are not Art because they take you to a place in painting art has not been. ... They are large white (1 white as 1 God.) canvases organized and selected with the experience of time and presented with the innocence of a virgin. ... It is completely irrelevant that I am making them – today is their creator.“⁸⁰

Das schrieb Rauschenberg an Betty Parsons über seine weißen Bilder. Die Titel der Werke *The Lily White, Mother of God*⁸¹ und *Crucifixion and Reflection*⁸² (Abb. 16), die er kurz zuvor geschaffen hatte, zeugen auch von seiner Auseinandersetzung mit christlichen Themen.⁸³

Er hatte sich mit den Werken auf ein Experimentierfeld begeben und war ohne Zweifel auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

„I did them as an experiment to see how much you could pull away from an image and still have an image. I was frustrated because there was a restriction that something had to have an edge. I couldn't deal with that. Architecture is just another edge I couldn't keep it going. How far can you push something that doesn't have a center? That was what those paintings were supposedly about.“⁸⁴

Während die weißen Bilder also die Loslösung von der äußeren Wirklichkeit zeigen, kommen die schwarzen Bilder einer Annäherung an die innere Wirklichkeit gleich. Mit weißer Farbe ‚reingte‘ er die (auch innere) Leinwand, um darauf die Möglichkeiten malerischer Setzung auszuprobieren. Er belebte die Leinwand mit Zeitungspapier, Dreck und schwarzer Farbe.

Die weißen ebenso wie die schwarzen Bilder scheinen ihm dazu zu dienen, die Leinwand und auch die Malerei von allem zu befreien, Tabula rasa zu machen. Dieses Vorgehen findet sich auf andere Weise in einer weiteren Arbeit der frühen 50er-Jahre, *Erased de Kooning Drawing*⁸⁵, ausgedrückt.

„I erased the de Kooning not out of any negative response. I was working on the all-white and all-black paintings. I loved to draw and I did erasure drawings. It just didn't make much sense for me to erase my own marks, so I thought it made for a special situation. I was trying to make art and so therefore I had to erase art. De Kooning was the most important artist of the day. The piece began when I knocked on his door and said that I'd like to erase one of

⁸⁰ Kotz 1990, S.78.

⁸¹ 1950, Öl, Emailfarbe, bedrucktes Papier, Zeitungspapier, Kupfer- und Metallfarbe auf Masonit, 121,9 x 81,6 cm, Im Besitz des Künstlers, New York.

⁸² Um 1950, Öl, Emailfarbe, Farbe auf Wasserfarbe, Zeitungspapier und Pappe auf Holz befestigt, 121,3 x 129,9 cm, The Menil Collection, Houston.

⁸³ Die weißen Bilder können als Fortsetzung der Arbeiten mit biblischen Titeln betrachtet werden.

⁸⁴ Rauschenberg, in: Rose 1987, S.45f.

⁸⁵ 1953, Spuren von Tinte und Buntstift auf Papier, 64,1 x 55,3 cm, Im Besitz des Künstlers, New York.

*his drawings. ... He said he wasn't going to make it easy for me – and he didn't! I spend four weeks erasing that drawing. I used about fifteen different types of erasers – and besides that, there's a drawing on the other side!*⁸⁶

Beide Werkgruppen gaben ihm die Möglichkeit, zu den Grundlagen der Malerei vorzustoßen, sein Hadern mit der Malerei zu überwinden und von hieraus seinen eigenen, ganz individuellen Weg einzuschlagen. Die Reduktion schafft Klarheit und gibt Rauschenbergs bildnerischem Denken die Ausrichtung. Sie bereitet auf sein reifes Werk vor, in dem nach Bocola die futuristische Vision einer sich durchdringenden Welt zum ersten Mal eine bildnerische und wirklich zeitgenössische Ausgestaltung findet.⁸⁷ Die Inhalte, die schon in früheren Arbeiten begegnen – das Prozesshafte (Rauschenberg hat seine Bilder immer wieder übermalt), Licht (bzw. Abwesenheit von Licht), Körper (Zeitung und Farbe) – scheinen sich in den schwarzen und weißen Bildern zu einer Essenz zu verdichten und wie in einem alchemistischen Prozess umzuwandeln.

1.4 Übergang zu den Collagen und *Combine-Paintings*

Rauschenbergs schwarze Bilder rufen gemeinsam mit seinen weißen Bildern das Ende der Malerei aus – und sind zugleich ein Neubeginn.⁸⁸ Von den schwarzen Gemälden ausgehend entwickelte sich sein Werk auf die *Combine-Paintings* zu, mit denen er zum Vorläufer der Pop Art wurde. Das u.a. für den Alltag stehende Zeitungspapier war ton- (oder unterton-) angehend und erhöhte die physische Präsenz der Werke. Mit Hilfe des Zeitungspapiers setzte Rauschenberg Material und Farbe zueinander in Beziehung.

*„I began using newsprint in my work to activate a ground so that even the first strokes in a painting has its (sic) unique position in a gray map of words. As the paintings changed the printed material became as much of a subject as the paint, causing changes of focus and providing multiplicity and duplication of images. A third palette with infinite possibilities of color, shape, content, and scale was then added to the palettes of objects (newspaper) and paint.“*⁸⁹

So gelang es Rauschenberg, die Materialität der Farbe zu betonen und sie zu einem ‚Gegenstand‘ werden zu lassen. Der spannungsreiche Dialog, der in diesen Bildern

⁸⁶ Rauschenberg, in: Rose 1987, S.51.

⁸⁷ Sandro Bocola, Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys, München 1994, S.423.

⁸⁸ „For Rauschenberg, and for us who saw them, the Black and the White Paintings were an end to art and a beginning“, schrieb Allan Kaprow 1966. „Once a man's shadow gets into a painting for a moment, everything becomes possible and the conditions for experimentation are thrust upon the scene. Possibility, artists know, is the most frightening idea of all.“ Allan Kaprow zit. nach Kotz 1990, S.79.

zwischen „*Malerei und Papier, zwischen Pinselduktus und Zeitungsstruktur*“⁸⁹ stattfindet, bildet die Grundlage für sein weiteres Schaffen. Seine schwarzen Bilder sind bereits Zeugen seines Wunsches, die eigene Kunst im alltäglichen Leben zu verwurzeln – ein Bestreben, das sich schon in Arbeiten wie *Should love come first?* von 1951 zeigte.

Noch 1953 hatte Rauschenberg mit weiteren Serien begonnen: den *Elemental Sculptures*⁹¹, die sich durch starke Schlichtheit und Strenge auszeichnen; mit den *Elemental Paintings*, die bewusst aus nicht traditionellen Werkstoffen wie Papier, Gold oder Erde bestehen, und mit den *Red Paintings*, für die er stärker in den Raum greifende Elemente integrierte: Zeitungsseiten, unterschiedlich gemusterte Stoffe und Holzfragmente bilden die Oberfläche (Abb. 17a). Die Integration von realen Objekten sollte kurze Zeit später zu seinen revolutionären *Combine-Paintings* führen, wo Leinwandmalerei und Alltag, Kunst und Leben noch deutlicher aufeinander treffen.⁹²

1954 kombinierte Rauschenberg erstmalig Gegenstände – einen Bilderrahmen, Farbdosen oder Spiegel – mit einer zweidimensionalen Leinwand. Auf diese Weise bezog er die gegenständliche Welt ganz direkt in seine Bilder mit ein. Dieser Akt der Verschmelzung hat seinen endgültigen künstlerischen Durchbruch bewirkt und seinen bis heute charakteristischen Stil mitbegründet.⁹³

„*Painting relates to both art and life. Neither can be made. (I try to act in that gap in between the two.)*“⁹⁴

So äußerte sich Rauschenberg 1959 programmatisch über seine *Combine-Paintings*. Rauschenbergs Art und Weise, sich mit dem täglichen Leben auseinander zu setzen, war von nun an die Integration von Alltagsgegenständen, Fotos, Zeitungsausschnitten, Zitaten von Werken aus der klassischen Moderne etc. Seine eigene Person sowie die Zivilisation hinterließen auf diese Weise ihren Abdruck, ihre Inschrift auf den Werken,

⁸⁹ Robert Rauschenberg, *How Important is the Surface to Design?*, Print XIII, January – February 1959, S.31., zit. nach Feinstein 1990, S.109.

⁹⁰ Jäger 1999, S.23.

⁹¹ In ihnen zeigen sich deutliche Anklänge an den Surrealismus. Rauschenberg verwendete Materialien wie Holz, Stein, Metall, Faser. Auch andere Künstler arbeiteten in diesen Jahren auf ähnliche Weise, so z.B. Louise Bourgeois oder Cy Twombly. Die Auseinandersetzung beginnt erneut mit seiner Reise nach Europa und Nordafrika. Hier hatte er aus vor Ort gefundenem Material Objekte gestaltet.

⁹² „1954 war das Jahr des Durchbruchs ...“, schreibt Susan Davidson in dem Katalog zur Retrospektive, die 1997 in New York und Köln stattgefunden hat. „Durch die Verschmelzung von zweidimensionaler und dreidimensionaler Skulptur schuf er seine ersten von ihm selbst als Combines bezeichneten Werke.“ Davidson in: *Ausst.Kat. Rauschenberg Köln 1998*, S.100.

⁹³ Bei seinen Objekten handelte es sich meist um Basisgegenstände. Im Unterschied zu Künstlern der Pop Art wie Warhol oder Rosenquist geht es ihm nicht um Symbole der kapitalistischen Konsumkultur.

⁹⁴ Robert Rauschenberg, zit. nach *Ausst.Kat. Sixteen Americans*, The Museum of Modern Art New York 1959, S.58.

zu denen er nach seiner Läuterung in den weißen und schwarzen Bildern gefunden hatte.

1.5 Das bestellte Feld

Rauschenbergs *Black Paintings* stellen in mehrfacher Hinsicht den Ausgangspunkt für sein weiteres künstlerisches Schaffen dar. In den zwei Jahren ihrer Entstehung hatte er das Feld für eine erstaunliche Weiterentwicklung bestellt.

1.5.1 Der visuelle Prozess

Durch die formale Reduzierung seiner Werke lenkt Rauschenberg die Aufmerksamkeit auf den Prozess des Sehens selbst und fordert den Betrachter dazu auf, ihm dabei zu folgen.

„I was interested in getting complexity without their revealing much ... In the fact that there was much to see but not much showing. I wanted to show that a painting could have the dignity of not calling attention to itself, that it could only be seen if you really looked at it.“⁹⁵

Rauschenberg zeigte wenig und dennoch gab es viel zu sehen. Auf diese Weise führte er den gewissenhaften Betrachter auf den Grund des Sehens: dorthin, wo die Dunkelheit das Sehen erschwert und von ihm hohe Aufmerksamkeit fordert; und gleichzeitig dorthin, wo es so wenig äußere Reize gibt, dass er dazu neigt, halluzinatorisch etwas zu ergänzen.

„Bei Experimenten, in welchen alle Sinnesempfindungen von außen ausgeschaltet sind, [beginnt] die Versuchsperson wie wild Sinnesempfindungen auszufüllen oder zu ergänzen, was einer regelrechten Halluzination gleichkommt. So bewirkt also das Aufheizen eines Sinnes allein eher Hypnose, und das Abkühlen aller Sinne hat eher Halluzinationen zur Folge.“⁹⁶

Rauschenberg fordert vom Rezipienten implizit intensives Sehen und eine stärkere Auseinandersetzung mit dem Werk. Dieses Vorgehen mag auch durch Cage und dessen Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus angeregt sein. In Anlehnung an den Zen-Buddhismus ging es Cage darum, die Dinge von innen heraus zu verstehen, sich von ihnen ergreifen zu lassen und nicht darum, sie von außen her zu begreifen.⁹⁷

⁹⁵ Robert Rauschenberg, zit. nach Tomkins 1980, S.72.

⁹⁶ Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle – Understanding Media* (1968), Dresden u.a., 1994. S.60f.

⁹⁷ „According to Cage, Western Man had built his ego into a wall which did not even contain a door for communication between inside and the outside world. Suzuki had taught him to break down that wall and open himself to all possibilities, both internal and external.“ Helen Westgeest, *Zen in the fifties. Interaction in art between east and west*, Zwolle 1997, S.57. Ab 1952 besuchte Cage Kurse von Daisetz T. Suzuki. Schon zuvor hatte er dessen Vorlesungen an der Columbia University beigewohnt.

Beide, sowohl Rauschenberg als auch Cage, haben getestet, wie weit sie ein Werk aus der Kontrolle geben können, um auf diese Weise den Rezipienten stärker zu fordern. Die schwarzen Bilder dienten Rauschenberg als Mittel und waren zugleich Appell, den Betrachter zum ‚Erfinder‘ der Bilder werden zu lassen.

„Ideally I would like to make a picture (such) that no people would see the same thing, ... not only because they are different but because the picture is different.“⁹⁸

In seinen späteren Werken wird dieses Vorgehen auf weniger subtile Weise zum Tragen kommen. In den *Combine-Paintings* spricht der Künstler eine sehr viel direktere Sprache. Hier wird der Betrachter regelrecht involviert: Bei *Black Market*⁹⁹ von 1961 lädt ein Koffer den Betrachter ein, Gegenstände wie auf dem Schwarzmarkt zu tauschen (Abb. 17b). Durch Interaktion und Zusammenarbeit wird der Betrachter zum „Partner bei der Bildproduktion.“¹⁰⁰

Mit seinen *Black Paintings* reichte Rauschenberg dem Betrachter noch nicht die Hand, sondern stieß ihn vielmehr mit ‚unansehnlichen‘, aus Papierfetzen und schwarzer Farbe bestehenden Werken absichtlich vor den Kopf. Dabei wollte er den Rezipienten auf die Farben Schwarz „as pigment“¹⁰¹ aufmerksam machen. Viele Kritiker und Rezipienten haben die Farben Schwarz jedoch als Ausdruck für Gequältheit und Ausgebranntsein gedeutet. Rauschenberg selbst war noch Jahre später erstaunt, dass Besucher 1953 in der Stable Gallery seine Bilder als nihilistisch, destruktiv und fürchterlich empfanden – waren sie doch für ihn selbst schlicht visuelle Erfahrungen:

Für die Philosophie des Zen-Buddhismus interessierte er sich seit ungefähr 1936, als er noch an der Cornish School in Seattle lehrte. Ob Rauschenberg selbst sich mit dem Zen-Buddhismus und im Zuge dessen mit Suzuki auseinander setzte, ist nicht zu belegen.

⁹⁸ Rauschenberg, zit. nach Andrew Forge, Rauschenberg, New York 1972, S.14.

⁹⁹ Öl, Aquarell, Bleistift, Papier, Stoff, Zeitung, bedrucktes Papier, Druckerzeugnisse, Holz, Metall, Weißblech und vier Metall-Schreibunterlagen auf Leinwand mit Seil, Gummistempel, Stempelkissen und variablen, von den Betrachtern hinzugefügten und mitgenommenen Objekten in Holzkoffer, 152 x 127 cm, Sammlung Ludwig, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

¹⁰⁰ Charles F. Stuckey, *Rauschenbergs Alles-Überall-Ära*, in: Ausst.Kat. Rauschenberg Köln 1998, S.31. Seine künstlerische Sprache erlaubte es Rauschenberg, nicht nur den Intellektuellen, sondern auch der breiten amerikanischen Bevölkerung Zugang zu seiner Kunst zu verschaffen. Noch 1953 lebte der Künstler bescheiden und weitgehend unbeachtet in New York. Zehn Jahre später war er bereits so berühmt, dass Alan Solomon, der Direktor des Jewish Museums, beschloss, ihm eine Retrospektive zu widmen.

¹⁰¹ „Lots of critics shared with the public a certain reaction: they couldn't see black as pigment. They moved immediately into association with ‚burned out‘, ‚tearing‘, ‚nihilism‘ and ‚destruction‘. That began to bother me. I'm never sure what the impulse is psychologically; I don't mess around with my subconsciousness. ... In the black paintings I might have – with my subconsciousness having me – used black with newspaper because of the burned-out look but I certainly did not like the idea of ‚tortured‘, ‚tarred‘ and ‚torn‘.“ Zit. nach Seckler, Dorothy Gees, *The Artist speaks: Robert Rauschenberg*, in: *Art in America*, Vol.54, May – June 1966, New York, S.76. Wie Albers sah Rauschenberg wohl die Aufgabe der Kunst darin, das Bewusstsein des Betrachters zu trainieren und die Natur von Materialien und deren Beziehung zueinander zu untersuchen.

„My black paintings and my white paintings are either too full or too empty to be thought – thereby they remain visual experiences. These pictures are not art.“¹⁰²

1.5.2 Die Tür zum Erfahrungsraum

Die Tür ist ein formales Element, das bei Rauschenberg in dieser Zeit des Öfteren vorkommt. Die Fotografien der schwarzen Arbeiten von 1952 bezeugen seine frühe Faszination von diesem Motiv: Sie zeigen seine schwarzen Gemälde neben Türen oder wie eine Tür an die Wand gestellt, so dass der Betrachter sie unweigerlich mit einer Tür in Verbindung bringt.¹⁰³ Der Betrachter kann die schwarzen Bilder also als Projektionsfläche verwenden, als eine Art Tür, die sich öffnen und passieren lässt, so dass sich Betrachter- und Bildraum durchdringen.¹⁰⁴

In das Gemälde *Untitled (black painting with portal form)*, (Abb. 18), von Rauschenberg 1952 im Black Mountain College begonnen und 1953 nach seiner Reise vollendet, ist die Form der Tür sogar integriert.¹⁰⁵ Unter anderem die beiden Arbeiten *Pink Door*¹⁰⁶ von 1954 und *Door*¹⁰⁷ von 1961 greifen das Motiv des Durchgangs erneut auf. *Door* besteht aus einem realen alten Türrahmen und einer Tür, deren Fläche mit einer Collage ausgefüllt ist.¹⁰⁸

Bei den *Combine-Paintings* wird Rauschenberg ‚angriffslustiger‘, was das Ausgreifen in den Raum des Betrachters angeht. Ein Werk wie *Pilgrim* von 1960 betritt den Raum regelrecht, es reicht dem Betrachter die Hand. Bei *Winter Pool*¹⁰⁹ (Abb. 19), entstanden etwa 1959, öffnet der Freiraum zwischen den zwei Teilen der Arbeit den Blick auf eine größere Wandfläche, vor der eine Leiter steht. Diese Leiter ermöglicht dem Betrachter buchstäblich den Einstieg ins Bild, und diese Hilfeleistung geht durchaus über das rein Metaphorische hinaus, wie Joachim Jäger bemerkt.

¹⁰² Hubert Crehan, *The See Change. Raw Duck*, in: Art Digest XXIV, September 1953, S.25.

¹⁰³ Siehe Ausst.Kat. Rauschenberg Houston 1991, Abbildung 48 und 49.

¹⁰⁴ Durch unterschiedliche Vorrichtungen wie Spiegel, eine spiegelnde Oberfläche oder einen Schleier, der die Vorstellung weckt, dass er gelüftet und durchschritten werden kann, verwandelt er die Bildoberfläche zu einer durchlässigen Membran und erreicht eine Verschränkung von Bildraum und Betracherraum.

¹⁰⁵ Die mit Zeitungspapier beklebte Leinwand ist nicht vollständig mit schwarzer Farbe überzogen: Nur eine rechteckige Form, die am unteren Rand der Leinwand aufsitzt, ist vollkommen schwarz; damit hebt sie sich von dem Rest der Arbeit deutlich ab.

¹⁰⁶ Ölfarbe, Collage (Stoffe, Papier), auf Baumwollgewebe, Türrahmen, Gaze, Tür, 230 x 121 cm, Marx Collection.

¹⁰⁷ Sperrholzplatte, Ölfarben, Papier, Pappe, Stoff, Holz, Seil, Steine, Eisennägeln, Metallbleche und Drahtgitter, Unterhemd, Parkschild sowie hölzerner Türstock, 219 x 94 x 14 cm, Privatsammlung Paris.

¹⁰⁸ Bei seinen Arbeiten *Hymnal*, 1955 und *Talisman*, 1958 findet sich ebenfalls ein ‚Fenster‘ zur dahinter liegenden Wand. Als Pendant zum Fenster kann z.B. bei *Minutiae*, 1954 und *Allegory*, 1960 der Spiegel gelten, durch den schon Jan van Eyck den umgebenden Raum ins Bild gebracht hatte.

¹⁰⁹ *Combine-Painting*, 228,6 x 151,1 x 10,2 cm, Sammlung David Geffen, Los Angeles.

„Auch wenn die Möglichkeit, die Leiter zu benutzen, real nicht in Betracht kommt – schließlich bleibt *Winter Pool* ein nicht zu berührendes Kunstwerk – gehört die Leiter doch in ihrer fassbaren Gegenständlichkeit und ihrer intakten Funktionalität zu derselben Welt wie der Betrachter.“¹¹⁰

Rauschenberg lädt mit seinen schwarzen Bildern den Beschauer ein, den Bildraum im Geist als Erfahrungsraum zu betreten. Das Motiv der Tür kann aber auch als Zeichen einer Übergangsphase verstanden werden.

1.5.3 Die Neuorientierung

Robert Rauschenberg errichtet sich mit seinen schwarzen Bildern einen neuen Ausgangspunkt für sein gesamtes weiteres Schaffen.

Hier soll noch einmal betont werden, dass die schwarze Phase dem Künstler zur Orientierung und Ausrichtung diene: Zuerst tastete er sich – noch vorsichtig – mit der *Night-Blooming*-Serie vor zum Unerprobten. Dann fand er den Mut, sich den Farben Schwarz anzuliefern, auf alles zu verzichten. Er griff zum Zeitungspapier, und indem er es integrierte, tat er den vielleicht entscheidenden Schritt, der ihm den neuen Horizont, ja Kosmos eröffnete, der ihn sein Leben lang beschäftigen sollte. Schon bei seinem Werk *This is the First Half of a Print Designed to Exist in Passing Time* können die Farben Schwarz als der Ursprung gedeutet werden. Dieser Ursprung ist die Dunkelheit, in welche die neue Erkenntnis in Form von weißen Lichtstreifen einbricht. Mit den schwarzen Gemälden öffnet Rauschenberg die Pforten zur Alltagswelt einen Spalt, um sie dann mit seinen *Combine-Paintings* weit aufzureißen.

Mit seinen *White Paintings* hat er die gesamte Geschichte der Malerei ‚weggewischt‘ und sich die Möglichkeit geschaffen, die Kunst ganz neu zu erfinden. Die schwarzen Bilder waren dann sein erster Schritt in die neue Richtung. Sie erfinden neu und bieten zugleich Raum zum Forschen. Mit ihnen entdeckte er Textur, Struktur, Pinselstrich und die Collage. Hatte er 1951 in seiner Arbeit *Should love come first?* schon einen Schritt in diese Richtung vollzogen, so fungierten die schwarzen Bilder als klärender und reinigender Prozess für sein künstlerisches Vorgehen.

Man kann die schwarze Fläche sogar auch als Ursprung im religiösen Sinne deuten. Eine solche Interpretation ist nicht zwingend, aber sie ist legitim, denn die Schöpfungsgeschichte dürfte Rauschenberg durchaus präsent gewesen sein. Sein Elternhaus und seine Erziehung waren streng christlich, und Titel wie *Crucifixion and Reflection*, *Mother of God* und *Eden*¹¹¹, die er 1951 in der Betty Parsons Gallery zeigte,

¹¹⁰ Jäger 1999, S.163.

¹¹¹ Um 1950, Öl, Bleistift und Kreide auf gestreiftem Stoff, ca. 38 x 76 cm, verloren oder zerstört.

ziehen eine Verbindung zur christlichen Religion und stehen für seine damalige Auseinandersetzung mit ihrer Symbolik.¹¹² In diesem Sinne können die wenig später entstandenen weißen Bilder als Fortsetzung der Arbeiten mit biblischen Titeln erachtet werden.¹¹³ Barnett Newman hatte ein Jahr vor Rauschenbergs Ausstellung bei Betty Parsons seinerseits Gemälde mit Titeln wie *Eve*, *The Voice*, *The Name*, *The Way* oder *Joshua* gezeigt. Vielleicht wollte der junge Rauschenberg diesem hohen, auf die Ewigkeit gerichteten Anspruch nicht nachstehen.¹¹⁴ Die dem Biblischen entlehnten Titel lassen vermuten, dass Rauschenberg bereits auf der Suche nach einem Neubeginn war. Aus dem puristischen Konzept der *White Paintings* spricht dann „die Ablehnung der traditionellen Rolle des Künstlers als Interpreten oder gar ‚Erfinder‘ von Wirklichkeit“¹¹⁵. Mit den *Black Paintings* macht er sich durch die deutliche Sichtbarkeit des Pinselstrichs wieder gegenwärtig und führt damit das Konzept des schöpferischen Künstlers wieder ein.

¹¹² Ungefähr die Hälfte seiner Arbeiten, die er in der Ausstellung zeigte, trugen religiöse Titel, die andere Hälfte war mit Nummern (*Compositon 1, 2*, etc.) versehen. Bis 1954 kommt es selten vor, dass Rauschenberg solche erzählenden Titel verwendet.

¹¹³ Feinsein sieht die *White Paintings* als direkte Antwort auf Newmans monochrome Arbeiten, die in der Betty Parsons Gallery gezeigt worden waren. Feinsein 1990, S.89ff.

¹¹⁴ Rauschenbergs Verbindung zu Barnett Newman wird vor allem bei *Crucifixion and Reflection* und *Trinity* deutlich. Vgl. ebenda, S.60.

¹¹⁵ Jäger 1999, S.55.

II.2 Erster Exkurs: Barnett Newman – *Abraham* und *Prometheus Bound*

2.1 Grundlagen

Auch Barnett Newman¹ hat schwarze Bilder gemalt. Er wird hier jedoch nicht als fünfter Künstler im Bund aufgeführt, weil diese Bilder voneinander unabhängig entstanden sind und Newman sie nicht als Serie angelegt hat. 1949 malte er *Abraham*², sein erstes und einziges schwarz-schwarzes Bild, außerdem *Promise*³ und *Onement IV*⁴ (Abb. 20-22). 1950 entstand *Joshua*⁵, 1952 *Prometheus Bound*⁶ und 1954 *Primordial Light*⁷ (Abb. 23-25).⁸ Newman hat im Jahre 1949 also drei schwarze Bilder gemalt; doch kann von einer zusammenhängenden Werkgruppe nicht die Rede sein. Im Zeitraum von sechs Jahren schuf Newman sechs schwarze Gemälde. Für ihn, der kein schneller Maler war, ist das bemerkenswert.

In den 40er-Jahren galt er als Sprecher der amerikanischen Kunstszene. Diese Rolle mag ihm zugefallen sein, weil die Kollegen seiner Kunst viel Beachtung schenkten und sich von ihm beeinflussen ließen. Dieser Umstand rechtfertigt es, hier zwei seiner schwarzen Bilder, *Abraham* von 1949 und *Prometheus Bound* von 1952, zu betrachten. Beides sind Vor-Bilder zumindest im chronologischen Sinne.

Keine Abhandlung über Newman befasst sich explizit mit seinen schwarzen Gemälden. Yve-Alain Bois allerdings hat in seinem Text *Perceiving Newman* und Thomas Hess in seinen Aufsätzen, die bereits Ende der 60er-, Anfang der 70er-Jahre entstanden, für diese Arbeit wichtige Anregungen gegeben.⁹ Wobei einschränkend erwähnt werden muss, dass Hess die Werke mit einer Ausschließlichkeit durch die Brille der jüdischen Mystik interpretiert, der hier nicht zugestimmt werden kann. Außerdem wird der Autor

¹ Barnett Newman wurde 1905 als Sohn polnisch-russischer Juden in New York geboren. Ab 1922 belegte er Kurse an der Art Students League in New York und begann Philosophie zu studieren. Doch sein Vater hielt ihn immer wieder davon ab, sich ganz seinem Künstlerdasein zu widmen. 1927 verlangte er von seinem Sohn, dass er zumindest für einige Zeit in den Familienbetrieb einstieg. Dort war Newman in führender Position bis 1937 tätig. Er arbeitete außerdem zeitweise als Kunstlehrer, engagierte sich in der Politik und beschäftigte sich eingehend mit Botanik und Ornithologie. Erst 1950 hatte er seine erste Einzelausstellung bei Betty Parsons.

² Öl auf Leinwand, 210,2 x 87,7 cm, Museum of Modern Art, New York.

³ Öl auf Leinwand, 132 x 178 cm, Collection Carter Burden.

⁴ Öl auf Leinwand, 83,8 x 96,5 cm, Collection of the Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio.

⁵ Öl auf Leinwand, 91,4 x 63,5 cm, Privatsammlung, Chicago.

⁶ Öl auf Leinwand, 335,3 x 127 cm, Museum Folkwang Essen.

⁷ Öl auf Leinwand, 244 x 232 cm, Mr. and Mrs. Eugene M. Schwartz, New York.

⁸ Fünfzehn Jahre später (1968/69) entstand ein weiteres schwarzes Bild: *Jericho*, Acryl auf Leinwand, 268 x 286 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Jeremy Strick¹⁰ sowie Newmans eigene Texte, Briefe, Kritiken und Rezensionen¹¹ in die Betrachtung einbezogen.

2.1.1. Der *zip* – Die Umwandlung

Zwischen 1940 und 1944 hat Newman seine künstlerische Tätigkeit unterbrochen.¹² Bevor er sie wieder aufnahm, hat er seine sämtlichen bisherigen Werke zerstört. 1944/45 entstanden ausschließlich Zeichnungen, deren Kompositionen sich an die Natur anlehnen. Sie erinnern an Pflanzen, Bäume, Saatkörner und lassen an Schmetterlinge, Käfer oder Libellen denken. Einige wenige Zeichnungen erhielten Titel, die der klassischen Mythologie entlehnt sind – so etwa *Gea*¹³, *The Slaying of Osiris*¹⁴ und *The Song of Orpheus*¹⁵ (Abb. 26b). Kurz darauf, 1946, wandte sich Newman mit Titeln wie *Genesis – The Break*¹⁶ (Abb. 26a), *The Beginning*, *The Word I* hin zum Alten Testament, insbesondere zur Schöpfungsgeschichte. Die vertikalen Flächen in diesen Arbeiten haben Bezug zu Formen der Natur. Eine vertikale Linie als deutliche Zäsur war erstmals bei Werken wie *The Command*¹⁷ und *Moment*¹⁸ von 1946 begegnet. Die übrigen Flächen in diesen Bildern erinnern noch an organische Strukturen.

Newmans künstlerischer Umbruch kann an dem Werk *Onement I*¹⁹ von 1948 festgemacht werden (Abb. 27).²⁰ Mit ihm fand Newman zu seinem unverwechselbaren

⁹ Yve-Alain Bois, *Perceiving Newman*, in: *Painting as Model*, Cambridge (Mass.) 1990, S.187-214; Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, in: *Ausst.Kat. Barnett Newman*, The Museum of Modern Art, New York 1971, S.15-149.

¹⁰ Jeremy Strick, *The Sublime is Now*, in: *Ausst.Kat. The Sublime is Now: The Early Works of Barnett Newman, Paintings and Drawings, 1944-1949*, Walker Art Center, Minneapolis 1994, S.7-31.

¹¹ Newman hat bestimmte Begriffe – wie z.B. den Ausstellungstitel *The Ideographic Picture* von 1947 – ganz bewusst eingesetzt, um so den Diskurs über seine Werke gezielt zu steuern. Seine Äußerungen können nicht als neutrale Quellen gelten, da sie einer persönlichen Motivation und Sichtweise verhaftet sind. Viele seiner Aussagen sind wenig konkret und schwer greifbar. Über einzelne Werke äußert er sich selten. Grundsätzlich behauptet er, dass sein eigener künstlerischer Ansatz einen Neubeginn kennzeichnet.

Vgl. dazu Julian Heynen, *Barnett Newmans Texte zur Kunst*, Hildesheim 1979, Peter J. Schneemann, *Who's afraid of the word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen*, Freiburg im Breisgau 1998 und Sebastian Egenhofer, *The sublime is now: zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans*, Koblenz 1996. Diese Autoren haben sich intensiv mit den Schriften Newmans beschäftigt und deren wesentliche Aspekte herausgearbeitet.

¹² 1922 hatte Newman sein Studium an der Art Students League begonnen und blieb dort mit Unterbrechungen bis 1930. Noch bevor er als Maler bekannt wurde, galt er als intellektueller Wortführer in der Politik. 1933 kandidierte er in New York für das Amt des Bürgermeisters. Von 1940-44 unterrichtete er an der Abendschule und studierte Botanik.

¹³ 1944-45, Öl und Ölkreide auf Papier, 70,5 x 55,6 cm, The Art Institute of Chicago.

¹⁴ 1944-45, Öl und Ölkreide auf Papier, 50,5 x 37,5 cm, Im Besitz des Künstlers.

¹⁵ 1944-45, Ölpastell auf Papier, 50,8 x 37,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

¹⁶ 1946, Öl auf Leinwand, 61 x 69 cm, Privatsammlung, New York.

¹⁷ Öl auf Leinwand, 122 x 91 cm, Sammlung Annalee Newman, New York.

¹⁸ Öl auf Leinwand, 76 x 41 cm, Tate Gallery, London.

¹⁹ 1948, Öl auf Leinwand, 69 x 41 cm, The Museum of Modern Art, New York. Das spätmittelenglische Wort meint physische, emotionale und geistige Einheit.

Stil, für den der *zip* (Reißverschluss), charakteristisch war – eine vom Künstler selbst gewählte Bezeichnung für den vertikalen Streifen, der sich von nun an durch seine Bilder zog.²¹ Der *zip* erscheint als konzentrierter, komprimierter Bereich des Bildes *Onement I*.

Mit dem *zip* gelang es dem Künstler, seine Arbeit inhaltlich zu öffnen. Denn der *zip* ermöglicht vielfältige Assoziationen: Hess liest ihn als Symbol für den Menschen²²; man mag auch an einen Lichtstreifen denken, an einen Türspalt²³, der wiederum mit dem Fenstermotiv²⁴, einem klassischen Motiv der Kunstgeschichte, verwandt ist; man mag an die Vertikalität der Hochhäuser und ihre Zwischenräume denken, wie Großstadtfotografien sie damals häufig zeigten. Nicht zuletzt kann der *zip* – im Einklang mit dem Schöpfungsthema – auch als vaginales Motiv verstanden werden. Doch all dies sind Deutungen, die der Künstler selbst niemals bestätigt hat.

„These paintings are not ‚abstractions‘, nor do they depict some ‚pure‘ idea. They are specific and separate embodiments of feeling, to be experienced, each picture for itself. They contain no depictive allusions.“²⁵

Allen Deutungen ist aber eines gemeinsam: Der *zip* schafft eine Öffnung. Er reißt eine Fläche auf und suggeriert dadurch eine Art von Raum, einem Reißverschluss gleich. Mit *Onement I*, das ein Jahr vor *Abraham* entstanden ist, hatte sich Barnett Newman von der abbildenden Wirklichkeit gelöst. Es folgte die produktivste Phase seines Schaffens.

²⁰ Bois bezeichnet den Umbruch Newmans als „conversion“. Bois 1990, S.187. Auf seine präzise Interpretation des Werkes wird hier Bezug genommen.

²¹ Newman selbst, wie auch die Sekundärliteratur, verwendet den Begriff *zip*, weshalb er hier übernommen wird.

²² Er argumentiert, dass der Mensch das einzige Wesen mit aufrechtem Gang ist, deutet die orangebraune Farbe als Erde und weist auf Adam hin, den ersten Menschen, von Gott aus Erde geschaffen. Hess zieht eine Verbindung zu frühen Skulpturen Alberto Giacomettis. „*shape – man – the only animal who walks upright, Adam, virile, erect.*“ Hess, in: Ausst.Kat. Newman New York 1971, S.56. Dies ist vor allem bei jenen Streifen nachvollziehbar, die keine scharfen Kanten aufweisen. Trotz ihrer antropomorphen Konnotationen sind jedoch Werke wie *Onement I* damit lange nicht entschlüsselt.

²³ Die Parallele zu Rauschenberg ist nicht zu übersehen. Rauschenberg hat das Motiv der Tür noch viel offensichtlicher zum Bestandteil seiner schwarzen Bilder gemacht.

²⁴ Seit der Renaissance fungiert die Malerei als offenes Fenster zur Welt. Das Gemälde war ein Fenster oder auch Spiegel, auf jeden Fall eine transparente, selbst nicht sichtbare Trennwand, die den Betrachter vom Gesehenen trennt und das Gesehene auf eine bloß optische Welt reduziert, diese widerspiegelt oder abbildet.

Eins der bekanntesten Werke des frühen 20. Jahrhunderts ist das Gemälde *Porte-fenêtre à Collioure* von Henri Matisse, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Das Werk weist durchaus Parallelen zu Barnett Newmans Bildern auf: Eine breite schwarze Fläche nimmt die Mitte des Gemäldes ein. Sie ist rechts und links durch buntfarbige Streifen begrenzt, die als Fensterläden zu lesen sind. Dieses Werk wird noch mehrmals zur Sprache kommen, da z.B. Ad Reinhardt ganz explizit darauf verweist.

Der Ausstellungskatalog *D'un espace à l'autre: La fenêtre* des Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez 1978 geht ausführlich auf das Fenstermotiv ein. Vgl. vor allem dort den Aufsatz von Anne-Marie Lecoq und Pierre George, *Le Motif de la fenêtre d'Alberti à Cézanne*, S.21ff.

2.1.2. Das Sublime und die Präsenz

Newmans Absicht war es, beim Betrachter eine konzentrierte Auseinandersetzung mit dem Bild zu erreichen und ihn zu jener Empfindung zu führen, die er mit dem Begriff des Sublimen beschrieb. Die Loslösung von der abbildenden Realität, aber auch das Format und die Wahl der Farben standen im Dienst dieser Empfindung.²⁶

Den Begriff des Sublimen führte Newman explizit in seinem Text *The Sublime is Now* ein, verfasst im Frühjahr 1947.²⁷ Der Begriff nimmt in den Abhandlungen über Newman zentrale Bedeutung ein, bleibt aber letztlich unpräzise und schwer fassbar. Immer wieder greift Newman in seinen Texten auf die Tradition dieses Begriffs zurück, um sich von ihr abzusetzen. Am Anfang von *The Sublime is Now* geht er kurz auf die philosophisch-ästhetischen Betrachtungen von Edmund Burke, Friedrich Hegel und Immanuel Kant ein. Nach einem kurzen kunsthistorischen Abriss stellt er resümierend fest, dass die einzige Möglichkeit, um Wirkung zu erreichen, die Loslösung vom ‚Ballast der europäischen Kultur‘, von traditionellen Formen, Legenden und Mythen sei.²⁸

„Instead of making cathedrals out of Christ, man, or ‚life‘, we are making (them) out of ourselves, out of our own feelings.“²⁹

Mit dem Gefühl der Erhabenheit sollte die Erfahrung der eigenen Präsenz³⁰ einhergehen oder, in Newmans eigenen Worten: „Anyone standing in front of my paintings must feel the vertical domelike vaults encompass him to awaken an

²⁵ Newman, *Statement* (1950), in: O'Neill 1990, S.178.

²⁶ Das später verwendete monumentale Format dient Newman ebenfalls dazu, dem Betrachter die Empfindung des Sublimen – was bei ihm soviel heißt wie: der Präsenz – zu vermitteln. Gerade die späteren Werke wirken wie eine Wand und sind nicht überschaubar. Sie isolieren den Betrachter und werfen ihn auf sich selbst zurück. Er weiß zwar, dass er mit einem Werk konfrontiert ist, das begrenzt ist, kann diese Tatsache allerdings nicht auf einen Blick erfassen. Er fühlt sich orientierungslos, ortlos. Betrachtet man ein Werk dieses Ausmaßes aus der Ferne, wird es zur Monumentaldekoration. Deshalb fordert Newman die Nahdistanz. Vgl. Newman, *Statement* (1950), in: O'Neill 1990, S.178.

Bei der zweiten Ausstellung 1951 in der Betty Parsons Galerie erhält das monumentale Format erstmals eine tragende Rolle. Das größte hier ausgestellte Gemälde ist *Be I*, Öl auf Leinwand, 210 x 87,6 cm, The Museum of Modern Art, New York.

²⁷ Hier greift er Gedanken auf, die er schon zuvor in Texten wie *Das plasmische Bild* entwickelt hatte.

²⁸ Frei zitiert nach Newman, *The Sublime Is Now* (1948) in: O'Neill 1990, S.173.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Armin Zweite macht darauf aufmerksam, dass Newman den Bedeutungsakzent des Sublimen auf die Erfahrung der Präsenz durch das Subjekt verlagert. „Nicht die Suggestion des Erhabenen besticht an Newmans Œuvre, sondern die Reflexion des dem Sublimen gegenüberliegenden Pols. Die Erfahrung der Präsenz allerdings ist bei Newman, der hier einem traditionellen Pfad folgt, die Kehrseite der Erfahrung des Erhabenen. Vor seinen Werken erfährt man offensichtlich jedoch verstärkt nur noch das eine, Präsenz, da die Erfahrung des Erhabenen sich nicht, nicht mehr, nicht wieder einstellen will.“ Armin Zweite, *Newmans Anfänge*, in: Ausst.Kat. Barnett Newman. Bilder. Skulpturen. Graphik, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1997, S.57.

*awareness of his being alive in the sensation of complete space.*³¹ Auch Lyotard tastet sich an die Begriffe Raum und Präsenz bei Newman heran:

„Der Raum Newmans ist nicht mehr triadisch in dem Sinn, daß er einen Absender, einen Empfänger und einen Bezug fordert. Die Botschaft 'spricht' von nichts, sie geht von niemandem aus. Nicht Newman sagt oder zeigt etwas durch seine Malerei. Die Botschaft (das Bild) ist der Botschaftsträger, es 'sagt': Hier bin ich, d.h.: Ich gehöre Dir, oder: Gehöre mir. Zwei Instanzen: Ich, Du, nicht austauschbar, die nur in der Dringlichkeit des Jetzt stattfinden. Der Bezug (das, wovon das Bild 'spricht'), der Absender (sein 'Autor') tun nichts dazu, nicht einmal im negativen Sinn, noch nicht einmal als Anspielung auf eine mögliche Präsenz. Die Botschaft ist die Präsentation, aber von nichts, d.h. von der Präsenz.“³²

Der Betrachter kann durch den *zip* in einen Raum vordringen, den er mit seinem Innern in Zusammenhang bringen kann, ohne dass der Weg genau vorgegeben wäre; bis er an eine Grenze stößt, die ihn veranlasst, sich dem Bild wieder zu entziehen, sich der eigenen Präsenz bewusst zu werden; wie der mit geschlossenen Augen Meditierende zur materiellen Gegenwart des Bildes und der eigenen Person zurückzukehren.

„One thing that I am involved in about painting is that the painting should give man a sense of place. ... To me, the sense of place not only has a mystery but has that sense of metaphysical fact.“³³

Eng damit verknüpft ist das Tragische, das für Bois ein Synonym für das Erhabene ist. Durch die Konfrontation mit dem eigenen Selbst offenbart sich das menschliche Schicksal.³⁴ Newman und auch Mark Rothko wollten in ihren Werken überwältigende Erfahrungen zum Ausdruck bringen; ein Anspruch, dem auch die Dichter des antiken Griechenlands verpflichtet waren.

Newman hat in Ohio die indianischen Kultstätten besucht, die in Form von Erdwällen erhalten sind, und bei diesem Anlass bemerkte er, dass es auch in seinem Werk um das Phänomen der Präsenz geht.

„Looking at the site you feel, Here I am, here ... and out beyond there (beyond this limits of the site) there is chaos, nature, rivers, landscapes ... But here you get a sense of your own presence.“³⁵

³¹ Newman, „*Frontiers of Space*“. Interview with Dorothy Seckler, in: O'Neill 1990, S.250.

³² Jean-François Lyotard, *Der Augenblick, Newman*, in: Karlheinz Barck; Peter Gente; Heidi Paris; Stefan Richter (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S.361.

³³ Newman, *Interview with David Sylvester* (1965), in: O'Neill 1990, S.257.

³⁴ Yve-Alain Bois, *Barnett Newman's sublime=tragedy*, in: Ausst.Kat. *Negotiating rapture: the power of art to transform lives*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1996, S.138-141. Newman selbst schreibt über den griechischen Begriff des Tragischen in seinem Text *The New Sense of Fate*.

³⁵ Newman, *Ohio*, in: O'Neill 1990, S.174.

2.2 Die schwarzen Bilder

Schwarz war für Newman farblich der höchste Ausdruck des Sublimen.³⁶ Auch Schiller hob diesen Bezug hervor, als er von der Finsternis schrieb:

„Die Finsternis ist schrecklich und eben darum zum Erhabenen tauglich. Sie ist aber nicht an sich selbst schrecklich, sondern weil sie uns die Gegenstände verbirgt und uns also der ganzen Gewalt der Einbildungskraft überliefert. Sobald die Gefahr deutlich ist, verschwindet ein großer Teil der Furcht.“³⁷

Wieder ist es das Nicht(s)-Sehen-Können, das den Betrachter zu dieser Erfahrung führen kann. Das schwarze Bild verweigert sich dem Reiz bunter Farben. So wirkt es konzentrierter, reduzierter, ruhiger, tiefer und weniger aggressiv. Man mag sich das schwarze Bild als Ausdruck der leisesten, aber vielleicht eigensten Stimme des Künstlers vorstellen.

2.2.1. Abraham

Wie bereits erwähnt, zeigte Newman 1950 sein schwarz-schwarzes Gemälde *Abraham* (Abb. 20) in der Betty Parsons Gallery. Rauschenberg stellte ein Jahr später dort aus; also ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass er das Bild kannte oder zumindest von ihm wusste.

Ein schwarzer vertikaler Streifen, der so genannte *zip*, teilt die schwarze Fläche, die das vertikale Bildformat füllt.³⁸ Die Farben Schwarz waren für Newman ungewohnt:

„I never had black on black (in a painting). ... I tried to do everything else except the black ... leave it white ... make it blue ... But I couldn't, I had to make it black. ... I think that every stroke one makes is violent; because once you make it, it's there and ... you've got to move with it.“³⁹

Das Schwarz der Fläche ist eigentlich eine Mischung aus Schwarz und Grün. Der *zip* selbst ist eine Nuance dunkler. Die Ränder des Streifens schließen scharf ab.⁴⁰ Schwach erkennbare regelmäßige Pinselstriche kennzeichnen die glänzende Bildoberfläche. Das Bild ist extrem hochformatig und in seinen Proportionen dem

³⁶ Siehe Schor, *Lapislazuli. Das Schwarz der Abstrakten Expressionisten*, in: Ausst.Kat. Die Farben Schwarz, Landesmuseum Joanneum, Graz 1999, S.111.

³⁷ Friedrich Schiller, *Vom Erhabenen*, in: Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik, München 1984, S.110.

³⁸ Geht man hier wiederum davon aus, dass es sich um Licht handelt, würde man von schwarzem Licht sprechen.

³⁹ Newman, zit. nach Schiff, in: Ausst.Kat. Barnett Newman Philadelphia Museum of Art 2002, S.83.

⁴⁰ Den Abschluss der Ränder erreichte Newman durch das Abkleben der Fläche. Schon bei seinem Werk *Onement I* von 1947 hatte er ein Klebeband verwendet, das er jedoch nicht mehr entfernte, sondern übermalte.

Menschen nachempfunden. Auf diese Weise wird das Bild stärker als andere zu einem konkreten und gleichberechtigten Gegenüber. Die Komposition ist nicht exakt symmetrisch. Nicht die Mitte des *zip*, sondern sein rechter Rand bildet die zentrale Achse des Gemäldes. Die Breite des *zip* entspricht einem Sechstel des Bildes. So befinden sich rechts vom *zip* drei Sechstel und links von ihm zwei Sechstel der gesamten Fläche. Hier taucht erstmals sein ganz eigener Umgang mit der Symmetrie auf, der eine besondere Irritation des Betrachters bewirkt. Yve-Alain Bois spricht von „*bilateral symmetry*“⁴¹.

Der *zip* wurde bei *Onement I* im Malprozess zuletzt aufgetragen – er lässt sich noch als die ‚Figur‘ des Bildes lesen, auch wenn seine ‚Unendlichkeit‘ und seine mathematische Position dem bereits widersprechen. Bei *Abraham* nun kommt eine erhöhte, eine perfekte Geometrie hinzu, und auch die Mathematik ist ‚höher‘. Die Figur-Grund-Beziehung lässt sich nicht mehr eindeutig festlegen. Die farbliche Annäherung der Streifen lenkt die Aufmerksamkeit stärker als bei Newmans buntfarbenen Werken auf den Prozess des Sehens, auf die Suche und das Klären-Wollen, wie sich die Flächen farblich, räumlich und kompositorisch zueinander verhalten. Der *zip* lässt sich sowohl als eine darauf liegende, eine dazwischen liegende und eine darunter liegende Fläche lesen. Mit einem Blick versucht man, alle drei Flächen auf einmal zu erfassen. Dabei wandern die Augen immer wieder von einem Feld zum anderen und zurück. Der Betrachter kann sich endlos in der Frage „Was sehe ich?“ verstricken, sein Auge kann sich niemals festlegen. *Onement*: Bereits der Titel verweist auf das Gefühl von Ganzheit (dt. für *onement*), das diese Werke beim Betrachter hervorrufen.⁴²

Mit seinen drei Flächen in zwei verschiedenen Schwarztönen gibt das Gemälde dem Betrachter so wenig zu sehen, dass er gezwungen ist, in der Einfachheit die Vielfalt zu erkennen. So wird er dazu verführt, die Details der Leinwand, ihre Textur und die Unterschiede im Farbauftrag zu untersuchen.

Dieser Sehprozess ist ein konzentrierter, gleichzeitig dynamischer, und dessen wird man sich beinahe unwillkürlich bewusst.

„His strategy was to emphasize the intentional nature of the perceptual field by urging us to shift from our preconscious perceptual activity (or the „normal“ preconscious level of

⁴¹ Bois 1990, S.199.

⁴² Bois führt in diesem Zusammenhang die Begriffe „*perceptual field*“ und „*pictorial field*“ ein; ebenda, S.203. Es gelingt Newman, diese Elemente wie in einem chemischen Prozess zu isolieren und sie zu einer der wesentlichen Bedeutungen seiner Malerei erhebt. Auch *Moment I* zeugt von diesem Vorgehen. Die rechte Hälfte seiner horizontalen Leinwand wird von zwei vertikalen Linien geteilt. Es fällt schwer, die Elemente einzeln wahrzunehmen. Automatisch fixiert man den mittleren Streifen, weil er farbiger ist, mehr als den rechten. Zugleich ist es außerordentlich schwierig, einen der gelben *zips* überhaupt vom Grund zu isolieren – sie losgelöst von dem gesamten Werk zu erfassen. Der Aspekt der Ganzheit spielt auch für Reinhardt eine entscheidende Rolle. Für Newman ist er das zentrale Thema.

*perception) to a conscious one, and at the same time to prevent this consciousness from crystallizing in any definite way.*⁴³

Newman schränkt einerseits das Sichtbare stark ein und grenzt andererseits das Wahrnehmbare so wenig ein, dass sich für den Betrachter ganze Räume öffnen – das Gemälde erscheint als *zip*, als Fenster, das den Blick freigibt, als Tür, die den Raum öffnet.

Er lenkt für sich und den Betrachter die Aufmerksamkeit auf den Sehprozess. Dadurch hebt er den Bezug zur abbildenden Wirklichkeit auf und dringt zu einer anderen, eigenen, neuen Wirklichkeit vor, die losgelöst von vorgegebenen Denkstrukturen existiert.

Newman hat diese Werke als *plasmisch* bezeichnet, da er die plastischen Elemente der Kunst in ein geistiges Plasma überführt.⁴⁴ So wird es ihm möglich, Emotionen, tiefste menschliche Empfindungen auszudrücken, die für sich selbst stehen. Er löst sich vom Ballast des Gedächtnisses und gelangt zu einer „*subjective abstraction*“⁴⁵.

*„The painter of the new movement ... is therefore not concerned with geometric forms per se but in creating forms that by their abstract nature carry some abstract intellectual content.“*⁴⁶

Das schlanke Hochformat *Abraham* als konkretes Gegenüber vereint in sich die zwei Aspekte Präsenz und Transzendenz. Zum einen ermöglicht es ein vollkommenes Sich-Verlieren in der Farbfläche, zum anderen veranlasst es dazu, sich der eigenen Präsenz bewusst zu werden.

2.2.2. Prometheus Bound

1952 entstand Newmans nahezu schwarzes Gemälde *Prometheus Bound*. Das Bild ist extrem hochformatig, und die schwarze Fläche nimmt bestimmend fast das gesamte Format ein.⁴⁷ Ein schmaler weißer Streifen schließt das Gemälde nach unten ab. Offensichtlich hat Newman erst die schwarze, dann die weiße Farbe aufgetragen, denn sie überlagert an manchen Stellen die schwarze Fläche. Bei der weißen Farbe hat Newman den Pinsel frei über die Leinwand geführt und auf diese Weise eine wolkige Struktur erzeugt. Die schwarze Farbe ist pastoser und ebenfalls deutlich bewegt

⁴³ Bois 1990, S.203.

⁴⁴ Frei zitiert nach Newman, *The plasmic image* (1945), in: O'Neill 1990, S.141.

⁴⁵ Newman, ebenda, S.154. Newman unterscheidet streng zwischen Abstraktion und der Kunst des Abstrakten. „The abstract art of our conventional abstract painters is a misuse of the word, for by ‚abstract‘ these painters only mean ‚removed from nature‘.“ Ebenda, S.152.

⁴⁶ Ebenda, S.139f.

⁴⁷ In den Jahren 1951/52 entstanden ebenfalls als schmale Hochformate die Gemälde *Day Before One*, *Day One* und *Ulysses*.

aufgetragen. Die Oberfläche glänzt weniger als bei *Abraham* und wirkt daher weniger geschlossen – der Blick ist zum Verweilen eingeladen.

Der *zip* oder besser: sein horizontales Pendant öffnet und teilt die Leinwand nicht, sondern liegt am unteren Bildrand wie ein Saum. Sehr viel seltener verläuft der *zip* horizontal statt vertikal: Nur bei ganz wenigen Werken wie etwa *Day before One* von 1951 befindet sich das Band am unteren Rand. Damit hat der *zip* eine andere Funktion als bei *Abraham*. Lässt man – bei aller Abstraktion – das Gesetz der Schwerkraft gelten, so scheint es, als habe sich die schwarze Fläche langsam nach unten ausgebreitet und den hellen Streifen „zu Boden“ gedrückt. Auf die Frage, was das Schwarz zu bedeuten habe, antwortete Newman: „*You know, all that black weight.*“⁴⁸ Durch das sehr schlanke Hochformat und den am unteren Bildrand liegenden *zip* wirkt das Werk überwältigender, dominanter. Es präsentiert sich nicht, wie *Abraham*, als gleichwertiges Gegenüber. Der Betrachter wird förmlich erdrückt; er gerät in eine Zwangslage und fühlt sich gefesselt. *Prometheus Bound*, der Titel, stellt die Verbindung zur griechischen Mythologie her: zum Halbgott Prometheus, der zur Strafe von Zeus an einen Felsen gekettet und von einem Adler gequält wird. Die Titel beider Bilder, *Prometheus Bound* und *Abraham*, lassen Raum für die Annahme, dass sich Newman in den schwarzen Gemälden mit der eigenen Rolle als Künstler auseinandersetzt. Diese These wird im zweiten Exkurs, der sich mit dem Thema der Schöpfung bei Barnett Newman beschäftigt, genauer betrachtet.

⁴⁸ Thomas Hess, *Barnett Newman*, New York 1969, S.55.

II.3 Ad Reinhardt – „How to look at ...“

Ad Reinhardt¹ nimmt innerhalb dieser Arbeit eine Sonderrolle ein: Ab 1956² malte er ausschließlich schwarze Bilder und legte sich vier Jahre später, 1960, auf ein quadratisches Format und eine ganz bestimmte Binnenstruktur fest. Bis zu seinem Tod im Jahre 1967 wich er von diesem Vorgehen nicht mehr ab, von wenigen Ausnahmen abgesehen.³

Ad Reinhardt hat seine *Black Paintings* ans Ende gesetzt, und zwar nicht nur ans Ende seines eigenen Schaffens, sondern ans Ende der Malerei nach herkömmlichem Verständnis schlechthin. Dieser Endpunkt ist zugleich ein Neuanfang. Hier sei bereits vorweggenommen, dass es Reinhardt darum ging, immer wieder das für ihn „letzte Bild“⁴ zu malen. Mit erstaunlicher Konsequenz bewies er, dass es möglich war, über Jahre hinweg Format und Farbigkeit seiner Bilder nicht zu variieren. Darin sah er das einzig mögliche künstlerische Vorgehen, den direktesten und einfachsten Weg. Wäre es nach ihm gegangen, hätten nun alle anderen Künstler sein Schema übernehmen können:

„You can paint anything, and you can paint out anything. You can begin with anything and get rid of it. I already got rid of all that other stuff. Someone else doesn't have to do it.“⁵

Reinhardts Vorgehen trug ihm Spitznamen wie der „schwarze Mönch“, „gottloser Mystiker“ oder „Prinz der Dunkelheit“ ein.⁶ Zur Person Ad Reinhardts gehörte aber die humorvolle, zynische und satirische Seite ebenso wie die mystische, einsiedlerische und verschlossene.

1946 fand Reinhardts erste Einzelausstellung in der Betty Parsons Gallery statt, die ihn von nun an fast jedes Jahr ausstellte und 1955 wohl erstmals einige schwarze Bilder

¹ Ad Reinhardt, eigentlich Adolf J. Reinhardt, wurde am 24.12.1913 in Buffalo (New York) geboren. 1936 begann er bei Carl Holty und Francis Cris Malerei zu studieren und wechselt kurz darauf zu Karl Anderson an die National Academy. 1944 nahm er ein Studium der Kunstgeschichte bei Alfred Salmony auf. Am 30.8.1967 starb Ad Reinhardt in New York.

² Die meisten Abhandlungen sind sich in diesem Punkt uneinig. Barbara Rose z.B. führt für Reinhardts Entscheidung das Jahr 1953 an. Barbara Rose, *The Black Paintings*, in: Ad Reinhardt, *Black Paintings 1951-1967*, Marlborough Gallery Inc., New York 1970, S.16. Fest steht, dass in diesem Jahr und auch in den folgenden Jahren monochrome Werke in Rot und Blau entstanden.

³ Ein Verzeichnis, das alle schwarzen Werke Reinhardts auflistet, existiert nicht und soll auch nicht Anspruch dieser Arbeit sein.

⁴ Thomas Kellein, *Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche*, München 1984, S.208.

⁵ Reinhardt, Bruce Glaser: *An Interview with Ad Reinhardt* (1966), in: Barbara Rose, *Art-as-Art. Selected Writings of Ad Reinhardt*, New York 1975, S.13.

⁶ Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt Paintings*, in: *Ausst.Kat. Ad Reinhardt. Paintings*, Jewish Museum New York 1967, S.14.

zeigte.⁷ Die Öffentlichkeit reagierte auf diese Ausstellung verhalten. Erst 1963, also acht Jahre später, wurden seine *Black Paintings* erstmals in einer öffentlichen Institution ausgestellt – nämlich im Museum of Modern Art, New York, gemeinsam mit Werken von sechs weiteren Malern und acht Bildhauern. Die Ausstellung hieß *Americans 1963*.⁸ Noch war die Kritik überwiegend negativ. Der Vize-Präsident des Kuratoriums, Ralph F. Colin, bezeichnete Ad Reinhardt in seinem Artikel *Fales and Frauds in the Art World* sogar als „*faker among artists*“⁹. Andere bedeutende Persönlichkeiten wie Alfred Barr hielten dagegen:

„We believe that Reinhardts ‚black‘ paintings are among the memorable works of art produced in this country during the 1960s. Painted with exacting craftsmanship, extraordinary subtle in color, they reveal themselves slowly. They are objects of contemplation, serene events of the spirit, elegant in their mystery. They invite meditation ... (Reinhardt) deserves, we think, a remark made by a fellow artist who said ‚Ad Reinhardt is the conscience of the art world‘.“¹⁰

1965 fand seine legendäre *Drei-Galerien-Ausstellung* statt: An drei unterschiedlichen Orten zeigte er seine roten, blauen und schwarzen Bilder.¹¹ Nun wurde eine breitere Öffentlichkeit auf die Werke Ad Reinhardts aufmerksam. Ein Jahr später, also noch zu seinen Lebzeiten, richtete das Jewish Museum, New York, eine erste große Retrospektive aus. Die Bilder riefen beim Publikum regelrechte Aggressionen hervor, die sich sogar in tätlichen Angriffen entluden. Da die Werke ohnehin extrem empfindlich waren, konnten sie nun nur noch hinter Barrieren gezeigt werden.¹²

Zwar haben bedeutende Kritiker wie Clement Greenberg Ad Reinhardt zeitlebens nicht erwähnt, aber heute darf er in keinem Standardwerk über die Kunst des 20. Jahrhunderts fehlen. Seine Werke werden mit dem Abstrakten Expressionismus, dem

⁷ Lippard erwähnt, dass Reinhardt 1953 erstmals schwarze Gemälde ausstellte. Allerdings nennt sie keinen Ort. Ebenda, S.25.

⁸ Die Kuratorin war Dorothy Miller. Sie war 35 Jahre am MoMA tätig und hat insgesamt neun Ausstellungen zur aktuellen amerikanischen Kunst kuratiert. *Americans 1963* war die letzte in dieser Reihe. Frank Stella z.B. war in der vorangegangenen Ausstellung *Sixteen Americans*, 1959-60 vertreten.

⁹ Der Artikel erschien 1963 in der Zeitschrift *Art in America*. Zit. nach Rona Roob, *Ad Reinhardt and the Museum*, in: MoMA. Members Quarterly, No.8, Summer 1991, New York, S.7.

¹⁰ Die Passage ist Teil eines öffentlichen Briefes, der als Gegendarstellung zu Colins Artikel verfasst wurde. Zit. nach ebenda.

¹¹ Die *Black Paintings* waren in der Betty Parsons Gallery unter dem Ausstellungstitel *Paintings, Black 1953-65* zu sehen, die roten Bilder aus den Jahren 1950 bis 1953 in der Graham Gallery und die blauen Werke aus derselben Zeit in der Stable Gallery.

¹² Reinhardt entzog der Farbe Öl, und so waren beispielsweise Fingerabdrücke deutlich sichtbar. Durch diese Beschaffenheit der Farbe kam die Berührung der Leinwand ihrer Zerstörung gleich. „*Two of the galleries and museum rooms had to be roped off because too many viewers were unable to resist touching the surface of the paintings and leaving their marks. In one gallery, platforms three by six feet were built in front of each painting in order to keep the onlooking public at a distance of at least three feet. Not many observers were able to stay in the room for any length of time, even when there were*

Minimalismus oder der Konzeptkunst in Verbindung gebracht, und außerdem mit Mystik, Religion, fernöstlichen Meditationstechniken und Ähnlichem. All das sind Hilfsmittel, um sich den Werken anzunähern und sie greifbar zu machen, weil sie so schwer zugänglich sind. Yve-Alain Bois stellt in seinem Text zur Reinhardt-Ausstellung in New York fest, die einzige Möglichkeit, sich Reinhardts Arbeiten theoretisch anzunähern, sei, zu beschreiben, was seine Werke nicht sind. Damit folgte er Reinhardts Feststellung: „*The only way to say what an artist-as-artist is is to say what an artist-as-artist is not.*“¹³

Die schwarzen Bilder gelten als der Kern von Ad Reinhardts künstlerischem Schaffen und sind immer wieder Thema von Publikationen. Bis heute ist allerdings der Katalogtext von Gudrun Inboden¹⁴ von 1985 die einzige Abhandlung, die sich ausschließlich den *Black Paintings* widmet. In ihrem Aufsatz stellt Inboden die Verbindung zur Form des Mandala her und weist damit auf den transformativen Charakter der Werke hin – ein Interpretationsansatz, der hier weiterverfolgt werden soll.

Lucy R. Lippards Abhandlung¹⁵, besonders ihre Ausführungen über Reinhardts Verbindung zur Mystik und zu östlichem Gedankengut, hat ebenso wie der Katalogtext von Barbara Rose¹⁶ grundlegende Erkenntnisse für die hier gestellten Fragen bereitgestellt. Darüber hinaus hat die Dissertation von Heribert Heere, *Ad Reinhardt und die Tradition der Moderne*¹⁷, wesentliche Anstöße gegeben, was den Zusammenhang von schwarzen Bildern und Dunkelheit betrifft.

Ad Reinhardt war, ebenso wie Barnett Newman, ein brillanter Autor. Seine Schriften sind gleichermaßen klar und zynisch wie vage und widersprüchlich. Sie sind also so unerklärbar und geheimnisvoll wie sein malerisches Werk. Unter dem Titel *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt* hat Barbara Rose 1975 eine Auswahl von

benches to sit on.“ Reinhardt, *The Black Square Painting Shows, 1963, 1964, 1965* (1966) in: Rose 1975, S.84.

¹³ Reinhardt, *An artist, a fine-artist or free-artist*, in: ebenda, S.142.

¹⁴ Gudrun Inboden, „*Die schwarzen (quadratischen) Bilder von Ad Reinhardt. Abstraktion als chymische Karikatur der Moderne oder: ‚Melencolia II‘*„ Inboden geht in der Einführung vom Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart ausführlich auf den Komplex der schwarzen Bilder und den Bezug zur Alchemie ein. Ausst.Kat. Ad Reinhardt Staatsgalerie Stuttgart, 1985, S.37-60. Der Katalog legt besonderes Augenmerk auf die schwarzen Bilder und die Cartoons.

¹⁵ Lucy R. Lippard wählte schon in ihrer 1971 (1984 in Deutsch) erschienenen Publikation die schwarzen Gemälde als Hauptthema und widmete ihnen den gesamten zweiten Teil ihrer Abhandlung. Die Arbeit entstand in den Jahren 1966 bis 1969. Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt*, Stuttgart 1984.

¹⁶ Die Marlborough Gallery zeigte 1970 in New York, London und Rom seine schwarzen Bilder. Der Katalog zur Ausstellung enthält einen maßgeblichen Text von Barbara Rose über die schwarzen Bilder der Jahre 1951 bis 1967. Ausst.Kat. Ad Reinhardt New York 1970.

¹⁷ 1971 (Veröffentlichung 1980) verfasste Heribert Heere seine Dissertation, in der die schwarzen Bilder zwar nicht im Zentrum stehen, aber ausführlich bearbeitet werden. Heribert Heere, *Ad Reinhardt und die Tradition der Moderne*, Frankfurt 1986.

Texten herausgegeben.¹⁸ In anderer Zusammenstellung erschien 1984 eine deutsche Ausgabe der Schriften, herausgegeben von Thomas Kellein.¹⁹

3.1 Anfänge

Sieht man von einigen Arbeiten ab, die während der Schulzeit entstanden sind, so arbeitete Ad Reinhardt seit seinen künstlerischen Anfängen abstrakt. Seine frühen Collagen von 1939 und 1940 dienten ihm dazu, sich von der abbildenden Darstellung sowie vom Skizzieren und der Zeichnung zu verabschieden.²⁰ So entstanden Arbeiten im Stil des Kubismus, die um 1943 von abstrakt expressiven Arbeiten abgelöst werden. Die Abgrenzung der einzelnen Formen wird weniger prägnant, und die Übergänge werden fließender. Anders als bei den späteren Gemälden wählte Reinhardt hier überwiegend mit Weiß versetzte Farben. Es lassen sich Parallelen zu den zeitgleich entstandenen Arbeiten Rothkos erkennen.²¹ Reinhardt selbst bemerkt humorvoll, er habe seine Werke der frühen 30er-Jahre, „*Late-classical mannerist post-cubist geometric abstractions*“, in den 40er-Jahren durch eine „*Rococo-semi-surrealist fragmentation and „all-over“ baroque-geometric-expressionist patterns of art*“ ersetzt.²² Da Reinhardt kein Interesse an abbildender Kunst hatte, gelangte er als einer der Ersten zu einer Art All-over-Technik.²³

Ende der 40er-Jahre verfestigten sich die Formen zu Farbziegeln, die teilweise zu geometrischen Formationen ineinander verfließen – Kompositionen, die er kurz darauf noch weiter vereinfachen sollte (Abb. 28). Die Leinwand wird nun großflächiger zerlegt; die Farben, in denen die Flächen gestaltet sind, tragen den gleichen Grundton. Reinhardt selbst bezeichnet seinen Stil dieser Jahre als „*Archaic color-brick-brushwork*“

¹⁸ Rose 1975.

¹⁹ Thomas Kellein, Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, München 1984. Diese beiden Publikationen sowie die bei Lucy R. Lippard 1984 zitierten unveröffentlichten Schriften dienten mir als Quellen für Ad Reinhardts Äußerungen.

Thomas Kellein kritisiert in seiner Publikation Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, München 1984 die Vorgehensweise von Rose als „willkürlich“ und „ungeschickt“, da „die veröffentlichten Texte Reinhardts ... durchgehend mit Auslassungen, Umstellungen, neuen Überschriften, sinnentstellenden Druckfehlern, falschen Quellennachweisen oder Hinzufügungen und Hervorhebungen wiedergegeben“ werden. Ebenda, S.244. Dennoch dient die Publikation hier als Referenz, da einige Texte nur von Rose veröffentlicht wurden.

²⁰ Vgl. hierzu Yve-Alain Bois, Ausst.Kat. Ad Reinhardt, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1991, S.20.

²¹ Arbeiten wie *Number 4*, 1946, Öl auf Leinwand, 127 x 50,8 cm, Privatsammlung Schweiz oder *Number 18*, 1948/49, Öl auf Leinwand, 101,6 x 152,4 cm, Whitney Museum of Art, New York erinnern an Gemälde Mark Rothkos, die ungefähr zur selben Zeit entstanden (z.B. *Untitled*, 1948, Öl auf Leinwand, 127,6 x 109,9 cm, Sammlung Kate Rothko Prizel).

²² Reinhardt, [Five stages of Reinhardt's timeless stylistic art-historical cycle] (1965), in: Rose 1975, S.10.

²³ Besonders die frühen Arbeiten lassen eine Parallele zu den Gemälden Jackson Pollocks erkennen.

*impressionism and Black and white constructivist-calligraphic*²⁴.

Allmählich verschwinden asymmetrische Formen, leuchtende Farben und Textur aus seinen Werken. Die Quadrat- und Rechteckformen werden systematisiert, aus der rechtwinkligen Teilung der Bildfläche entstehen Kreuzformen. Aus dieser Schaffensphase existieren Bilder mit regelmäßiger und mit unregelmäßiger Teilung. Nun kristallisiert sich die eigene künstlerische Sprache heraus.

Für die Monochromie – oder genauer: die Pseudo-Monochromie – hat sich Reinhardt offenbar endgültig 1953 entschieden.²⁵ Es entstehen „*Early-classical hieratical red, blue, black monochrome square-cross-beam form symmetries of the fifties.*“²⁶ Ebenso wie in seinen späteren schwarzen Bildern verwendet er Farbnuancen, die voneinander kaum zu unterscheiden sind; mit ihnen erzielt er geometrische Muster (Abb. 29).²⁷

Es ist überraschend, dass Reinhardt, der Dogmatiker der Abstraktion schlechthin, auch fotografierte, Cartoons und Diaprojektionen realisierte, Buchumschläge und -illustrationen gestaltete, Designaufträge annahm und Wandgemälde schuf. Von 1947 bis 1956 entwarf er Cartoons für die Zeitschrift *P.M.*, in denen er Themen wie Kubismus, Abstraktion, Surrealismus, Künstler, Raum, Wahrnehmung, Kunstgeschichte, Kunstkritik, Industrie, Ikonografie, Bauen und Schöpfung auf ironische Weise behandelt.²⁸ Auf seinen Reisen entstanden Dias von Architektur, Gemälden, Skulpturen und anderen Artefakten. Führte er diese Dias privat oder in Seminaren vor, so ordnete er sie meist nach Motiven, Mustern und Formen. Dieses Ordnungsprinzip haben seine Diaserien mit den Gemälden, Schriften und Cartoons gemeinsam.

Bezugspunkte für Ad Reinhardt sind vor allem Malewitsch und Mondrian. Malewitsch befreite mit seinem *Schwarzen Quadrat auf weißem Grund* die gesamte bisherige Malerei aus der „*Sklavenschaft der Naturformen*“.

²⁴ Reinhardt, [Five stages of Reinhardt's timeless stylistic art-historical cycle] (1965), in: Rose 1975, S.10.

²⁵ Lippard 1984, S.97.

²⁶ Reinhardt, [Five stages of Reinhardt's timeless stylistic art-historical cycle] (1965), in: Rose 1975, S.10.

²⁷ Schon Josef Albers hatte in seiner 1949 begonnenen Serie *Hommage to a Square* gezeigt, dass das Quadrat ein geeignetes Format war, um Nuancen ein und derselben Farbe einander gegenüberzustellen. Reinhardt waren die Arbeiten von Albers zu diesem Zeitpunkt zweifelsohne bekannt. 1951 waren in der Ausstellung *Abstract Painting and Sculpture in America*, kuratiert von Andrew Ritchie, im Museum of Modern Art Werke von Albers zu sehen. 1966 sagte Reinhardt, er und Albers hätten im Umgang mit Symmetrie Gemeinsamkeiten. *An interview with Ad Reinhardt* 1966/67, in: Rose 1975, S.21.

²⁸ Siehe hierzu Thomas Hess, *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt*, in: Ausst.Kat. Ad Reinhardt, Kunsthalle Düsseldorf 1975, S.5-58. Er beendete seine Cartoonserie mit dem Blatt *A Portend of the artist as a Yhung Mandala*.

Er hebt die Abhängigkeit „vom Verstand, vom Sinn, von der Logik, Philosophie, Psychologie und von verschiedenen Gesetzen der Ursächlichkeit sowie der technischen Veränderung des Lebens“²⁹

auf. Malewitsch wollte die gegenständliche Welt überwinden und eine künstlerische Empfindung erreichen, die nicht in der Alltagswelt begründet liegt. Auch Reinhardt proklamierte in seiner *Art-as-Art*-Theorie, dass die Kunst eine eigene, gänzlich unalltägliche Welt zu sein habe.

„*Art-as-Art is neither in this world nor out of this world. It takes us out of the everyday world and takes us in form other-worldliness. It is its own world, own fact, own fancy, own mind, own matter.*“³⁰

Wie für Malewitsch das schwarze Quadrat, so sind für Reinhardt die schwarzen Bilder das Paradigma der Gegenstandslosigkeit, der abstrakten Kunst. Allerdings entschied sich Reinhardt für die ständige Wiederholung ein und desselben Bildes, des für ihn letzten Bildes, während Malewitsch über das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* zu seinen suprematistischen Bildern gelangte.³¹ Man wird jedoch beiden gerecht, wenn man von dem Quadrat als „*Urform*“ bzw. „*Nullform*“ spricht. Es besteht kein Zweifel darüber, dass Reinhardt mit dem Werk von Kasimir Malewitsch vertraut war. Höchstwahrscheinlich hatte er 1936 Alfred Barrs Ausstellung *Cubism and Abstract* gesehen und war dort Werken von Malewitsch begegnet. Als einer der ersten Künstler machte er in Amerika auf die Bedeutung der Suprematisten und Konstruktivisten aufmerksam.³² 1953 war er nach Amsterdam gefahren und hatte dort im Stedelijk Museum sicherlich Werke von Malewitsch gesehen.³³

Gerade in den früheren Jahren, etwa ab 1940, übten die Kompositionen, die Piet Mondrian zwischen 1913 und 1919 geschaffen hatte, Einfluss auf Ad Reinhardt aus.³⁴ Reinhardt bezeichnete Piet Mondrian als einen Giganten der Kunst, dessen Malerei ihn

²⁹ Kasimir Malewitsch, *Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei als der absoluten Schöpfung*, in: Ausst.Kat. Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Akademie der bildenden Künste, Berlin 1983, S.134.

³⁰ Rose 1975, S.57.

³¹ Siehe hierzu Kapitel IV.3.

³² Maurice Tuchman, *The Russian Avant-Garde and the Contemporary Artist*, in: Ausst.Kat. The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives, Los Angeles County Museum of Art, Cambridge, Massachusetts 1980, S.118.

³³ Bereits in den 20er-Jahren hatte das Museum Werke erworben, beispielsweise *Red Square: Painterly Realism of a Peasant Woman in 2 Dimensions*, 1915.

³⁴ Siehe hierzu Margit Rowell, *Ad Reinhardt: Style as Recurrence*, in: Ausst.Kat. Ad Reinhardt and Color, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1980, S.12ff.; außerdem Lippard 1984, S.22ff. und Bois, in: Ausst.Kat. Ad Reinhardt Los Angeles 1991, S.24ff. Was das äußere Erscheinungsbild betrifft, waren die Werke Reinhardts denen Mondrians nicht ähnlich.

geprägt habe, sie aber ein anderes Ziel verfolgten.³⁵ Schon 1926 hatte die Sammlerin Katherine Dreier dafür gesorgt, dass Mondrian an einer größeren Ausstellung in New York teilnahm. Es ist also durchaus möglich, dass Ad Reinhardt die Werke Mondrians bereits damals kennen lernte.³⁶ 1945 richtete das Museum of Modern Art eine große Mondrian-Ausstellung aus. Heribert Heere weist auf die Verbindung zwischen den Gitterstrukturen Mondrians und den rechtwinkligen Überkreuzungen Ad Reinhardts hin; und sei der Umgang mit Farbe und auch Form bei beiden Künstlern noch so verschieden, so finde sich Reinhardts Negation einer horizontalen Form durch eine Vertikale „in Mondrians Beharren auf dem rechten Winkel“³⁷ vorgebildet.

Zu nennen ist hier auch das Gemälde *Porte-fenêtre à Collioure*³⁸ von Henri Matisse aus dem Jahr 1914 (Abb. 2). Reinhardt hat das Original 1966 bei der Matisse-Ausstellung im Museum of Modern Art gesehen. Es ist aber anzunehmen, dass er es vorher bereits als Abbildung kannte. Das Gemälde dürfte ihn sehr interessiert haben, da dort die Aussicht durch die Balkontür von einer breiten, schwarzen, vertikalen Bahn versperrt ist, die nachträglich hinzugefügt worden ist. In gewisser Hinsicht entsteht also derselbe Eindruck wie bei den späteren *Black Paintings*: Die Sicht ist im doppelten Sinne versperrt. Reinhardt selbst führt an, dass ihn neben Mondrian auch Matisse geprägt habe.³⁹

Ferner hat Reinhardt höchstwahrscheinlich sowohl die *Black Paintings* Robert Rauschenbergs als auch Barnett Newmans schwarz-schwarzes Gemälde *Abraham* gekannt – stellten sie doch für ein gewisse Zeit alle drei in der gleichen Galerie aus. Rothko betont die enge Verbindung zwischen Newman und Reinhardt. Er behauptete:

Reinhardt „has appropriated many of my esthetic concepts and he's also taken a lot from Barnett Newman. Newman fathered Ad for years when Ad was literally a nursing of Papa Newman“⁴⁰.

Reinhardt begann 1951 mit seinen dunklen Bildern, dem Jahr, in dem Robert Rauschenberg seine *Black Paintings* malte, und ein Jahr nachdem Newman bei Betty Parsons *Abraham* gezeigt hatte. Die Entscheidung, ausschließlich schwarze Bilder zu

³⁵ „As for my relation to Mondrian, I was never really part of any post-Mondrian group, though I knew him. I suppose my preoccupation with symmetry and colorlessness is the great change from Mondrian's asymmetry and color.“ Reinhardt, Bruce Glaser: *An interview with Ad Reinhardt* (1966), in: Rose 1975, S.20f.

³⁶ 1926 waren in der von Dreier organisierten Ausstellung *International Exhibition of Art* erstmals Arbeiten Mondrians in New York (Brooklyn Museum) zu sehen. 1942 fand seine erste Einzelausstellung in der New Yorker Galerie Dudensing statt. Gleich im nächsten Jahr war er dort nochmals zu sehen.

³⁷ Heere 1986, S.32.

³⁸ Öl auf Leinwand, 116,5 x 89 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

³⁹ Reinhardt, Bruce Glaser: *An Interview with Ad Reinhardt* (1966), in: Rose 1975, S.20f. In seiner selbst verfassten Chronologie nimmt Ad Reinhardt das Entstehungsdatum des Werkes auf. Ebenda, S.4.

malen, fiel erst fünf Jahre später. Wie er zu den Werken der beiden anderen Künstler stand, ist nicht genau bekannt. Rauschenberg behauptete später, dass er sich von der Galerie Betty Parsons trennen musste, weil Ad Reinhardt seine schwarzen Bilder nicht mochte.⁴¹

Mag also sein, dass die Werke von Rauschenberg und Newman ihn dazu inspiriert haben, sich vollkommen auf eine dunkle Farbpalette zu konzentrieren; letztlich jedoch entstanden trotz einer ähnlichen Farbwahl Werke, deren äußeres Erscheinungsbild ein ganz anderes ist. Der Frage, inwieweit es dennoch sinnvoll ist, von Gemeinsamkeiten zu sprechen, soll hier noch nicht nachgegangen werden.

3.2 Ultimate Paintings

1951 entstand *Abstract Painting (1951)*⁴², vermutlich Reinhardts erstes dunkles Bild (Abb. 30). Es ist in unterschiedlichen blauen Tönen gemalt, und die rechtwinkligen Felder lassen sich kaum unterscheiden. 1953 entstehen die ersten Gemälde in Farben, die man als Schwarz bezeichnen kann, und drei Jahre später, 1956, beschränkte Reinhardt seine Palette ausschließlich auf schwarze Farben.⁴³

Meistens wählte er sehr schmale hohe oder quadratische Formate. Bereits jetzt kommt häufig die in Streifen angelegte Bildstruktur bzw. das Motiv des Kreuzes zum Vorschein, das wie später auch allein durch die entsprechende Verteilung der Schwarznuancen auf die Bildfelder entsteht (Abb. 31).

Der Tod beider Eltern 1957 führte zu einschneidenden Veränderungen im Leben Ad Reinhardts: Er zog sich aus dem New Yorker Kunstleben, in dem er in den 30er- und 40er-Jahren eine entscheidende Rolle gespielt hatte, zurück und begab sich in eine Art Isolation. Er hielt die Verbindung zu seinen engen Freunden Robert Lax und Thomas Merton, aber viele andere Kontakte brachen ab. Hinzu kam, dass der Erfolg, den viele seiner Malerkollegen hatten, bei ihm ausblieb. Seine Entscheidung, ausschließlich schwarze Bilder in ein und demselben Format zu malen, kann vielleicht auch als Reaktion auf diese Lebensumstände gesehen werden. Die schwarzen Bilder sind aber nicht Ausdruck einer bewältigten Krise, sondern vielmehr die konsequente

⁴⁰ James E. B. Breslin, Mark Rothko. A Biography, London 1993, S.343.

⁴¹ Siehe hierzu Tomkins 1980, S.84.

⁴² *Abstract Painting*, Öl auf Leinwand, 274,3 x 101,6 cm, Sammlung Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix, Maryland.

⁴³ Wann sein erstes schwarzes Bild entstanden ist, kann nicht genau festgelegt werden. Auch handelt es sich bei Reinhardt streng genommen niemals um schwarze Bilder. Reinhardt erwähnt in seiner Chronologie, dass er 1953 die letzten Bilder in leuchtenden Farben malte. Reinhardt, *Chronology* (1966), in: Rose 1975, S.7. Später spricht er von Ende 1954. Vgl. *An Interview with Ad Reinhardt 1966/67*, in: ebenda, S.21.

Weiterführung seiner Beschränkung auf ‚monochrome‘ Bilder, für die er sich 1953 entschieden hatte.

1960 legte sich Reinhardt endgültig auf eine Farbe (Schwarz), ein Format (Quadrat von 1,53 m Seitenlänge) und eine gleich bleibende Binnenstruktur fest und traf damit die für sein künstlerisches Schaffen am weitesten reichende Entscheidung (Abb. 32-35).⁴⁴ Selbst die Form des Rahmens war festgelegt und variierte selten: Eine schmale, leicht vorkragende Leiste umgibt das Bild, sichert ihm so seinen Raum und grenzt es zugleich von seinem Umfeld ab.⁴⁵

Bis zu seinem frühen Tod 1967 sollten von nun an „*classical black-square uniform five-foot timeless trisected evanescences*“⁴⁶ entstehen. Allerdings kann weder für 1956 noch 1960 von einem unerwarteten Wendepunkt die Rede sein, vielmehr reifte Reinhardts Entschluss über die Jahre.⁴⁷

Von nun an basieren seine Werke auf einem nicht-relationalen, monotonalen Konzept.⁴⁸ Er reduzierte Farbkontraste, Textur und Struktur und ersetzte sie durch *ein „uniquely non-illusionistic painted light“*⁴⁹. Auf den ersten Blick sind nun die schwarzen Flächen innerhalb eines Werkes sowie die einzelnen Bilder kaum voneinander zu unterscheiden. Zwar variieren die Titel (z.B. *Black Painting, Abstract Painting* oder *Abstract Painting, Black*), doch ist eine Unterscheidung der Werke nur nach intensivem Studium möglich (Abb. 32).⁵⁰ Es entstehen die „*abstract*“, „*black*“ bzw. „*ultimate paintings*“ – die abstrakten, schwarzen bzw. letzten Bilder. Stilistische und entwicklungsbedingte Aspekte werden belanglos.

⁴⁴ 1959 fand eine Ausstellung von Reinhardt in der Betty Parsons Gallery statt. Nach dieser Ausstellung sollte er nur noch schwarze Bilder malen.

⁴⁵ „The painting should be behind the picture frame. The frame should isolate and protect the painting from its surroundings. Space divisions within the painting should not be seen.“ Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy* (1957), in: Rose 1975, S.206.

⁴⁶ Reinhardt, [Five stages of Reinhardt's timeless stylistic art-historical cycle] (1965), in: ebenda, S.10.

⁴⁷ Anfang der 50er-Jahre hatte er seine ersten monochromen Bilder gemalt. Ab und zu schuf er weiterhin mehrfarbige Arbeiten, und auch nach den ersten symmetrischen monochromen Bildern malte er gelegentlich asymmetrische Monochrome. Ab 1956 beschränkte er sich bei fast sämtlichen Bildern auf dunkle, beinahe schwarze Töne und auf eine Kreuzform, doch kamen auch hier manchmal Variationen vor.

⁴⁸ Frank Stella spricht im Zusammenhang mit seiner eigenen Kunst häufig von der Bedeutung der nicht-relationalen Komposition. „Now the ‚new painting‘ is being characterized as symmetrical. Ken Noland has put things in the center and I'll use a symmetrical pattern, but we use symmetry in a different way. It's nonrelational. In the newer American painting we strive to get the thing in the middle, and symmetrical, but just to get a kind of force, just to get the thing on the canvas. The balance factor isn't important.“ Stella, *Questions to Stella and Judd* (Interview with Bruce Glaser), in: Gregory Battcock (Hg.), *Minimal Art. A critical Antology*, New York 1995, S.149.

⁴⁹ Lippard in: *Ausst.Kat. Ad Reinhardt New York 1967*, S.19.

⁵⁰ Titel dienten lediglich der Unterscheidbarkeit; von Bedeutung waren sie für Ad Reinhardt nur, wenn sie einen wirklichen Hinweis enthielten. „*If a painting does have a reference or association of some kind, I think the artist is apt to add a title. I think this is why titles are not used by a great many modern painters – because they don't have anything to do with the painting itself ...*“ Ad Reinhardt, *Artists' Session at Studio 35*, 1950, zit. nach Clifford Ross, *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, New York 1990, S.217.

Einen theoretischen Über- bzw. Unterbau für seine Malerei schuf Reinhardt sozusagen rückwirkend, als er 1962 seinen Text *Art-as-Art*⁵¹ verfasste. Sein eigenes künstlerisches Vorgehen ist hier zur alleinigen Aufgabe des bildenden Künstlers übersteigert.⁵²

*„The one work for a fine artist, the one painting, is the painting of the one-size canvas – the single scheme, one formal device, one color-monochrome, one linear division in each direction, one symmetry, one texture, one free-hand brushing, one rhythm, one working everything into one dissolution and one indivisibility, each painting into one overall uniformity and non-irregularity.“*⁵³

Eine formale Entwicklung der Werke war für Reinhardt unwesentlich, und sein Streben galt nicht einer großartigen Einzelposition, nicht einem singulären Meisterwerk.⁵⁴ Seine Bilder sperrten sich gegen die immer stärker werdende Forderung nach Originalität und er empfand es als unnötig, gegen andere Künstler anzutreten. Was ihn reizte, war im Gegenteil die – vermeintliche – Anonymität und Abwesenheit von Originalität. Diesen Gedanken fand Reinhardt auch bei dem Kunsthistoriker Georg Kubler.⁵⁵ 1962 veröffentlichte Georg Kubler seine Abhandlung *The Shape of Time*, die Reinhardt immer wieder zitieren sollte. Reinhardt begrüßte den von Kubler formulierten Vorschlag, Geschichte sollte allein auf Ästhetik, auf Serien, Abfolgen, Gruppen beruhen:

*„In place of the idea of style, which embraces too many associations, these pages have outlined the idea of a linked succession of prime works with replications, all being distributed in time as recognizably early and late versions of the same kind of action.“*⁵⁶

3.2.1 Format und Bildschema

Als Format wählte Reinhardt das Quadrat, das von nun ab bis auf wenige Ausnahmen immer dieselbe Seitenlänge hat.

⁵¹ Reinhardt, *Art-as-Art* (1962), in: Rose 1975, S.53-56. Seine Theorie der *Kunst-als-Kunst* war eine geschichtliche Idee; sie vereinte die Kunst aller Epochen und war stark von Georg Kublers Schrift *The Shape of Time*, 1962 beeinflusst.

⁵² Reinhardt, *Art-as-Art* (1962), in: ebenda.

⁵³ Reinhardt, in: ebenda, S.56.

⁵⁴ „The one evolution of art forms unfolds in one straight logical line of negative actions and reactions, in one predestined, eternally recurrent stylistic cycle, in the same all-over pattern, in all times and places, taking different times in different places, always beginning with an ‚early‘ archaic schematization, achieving a climax with a ‚classic‘ formulation, and decaying with ‚late‘ endless variety of illusionisms and expressionisms.“ Reinhardt, *Art-as-Art* (1962), in: ebenda, S.55f.

⁵⁵ „The one direction in fine or abstract art today is in the painting of the same one form over and over again. The one intensity and the one perfection come only from long and lonely routine preparation and attention and repetition. The one originality exists only where all artists work in the same tradition and master the same convention.“ Reinhardt, in: ebenda, S.56.

⁵⁶ George Kubler, *The Shape of Time*, New Haven 1962, S.130.

„A square (neutral, shapeless) canvas, five feet wide, five feet high, as high as a man, as wide as a man's outstretched arms (not large, not small, sizeless) ...“⁵⁷

Seine Bilder blieben demnach den menschlichen Proportionen verpflichtet – im Gegensatz zum mittlerweile fast klassisch gewordenen Großformat der Abstrakten Expressionisten wie Barnett Newman oder auch von Künstlern der jüngeren Generation wie Robert Rauschenberg.⁵⁸ Auch begrenzte Reinhardt die Möglichkeiten des Betrachters, mit dem Werk zu ‚spielen‘: Das Quadrat lädt weder zur Reduzierung noch zur Ergänzung ein. Es erzeugt am ehesten den Eindruck von Abgeschlossenheit, Endgültigkeit und Ganzheit. Bei einem Rechteck beispielsweise entstünden schon durch die unterschiedlich großen Felder zwangsläufig Spannungen zwischen den Flächen. Seine Wahl fiel auch auf das Quadrat, weil es eine vom Menschen geschaffene Form war und als solche nicht die Assoziation von Sonne und Mond erweckte, wie es etwa bei der viel organischeren Kreisform der Fall war.⁵⁹

In das Quadrat fügte Reinhardt eine Kreuzform ein, so dass sich die Grundfläche kaum erkennbar in eine Matrix von 3 x 3 Feldern gliedert. Von einer Kreuzform zu sprechen, ist jedoch nur eine Möglichkeit unter mehreren, um die Komposition zu beschreiben. Genauso gut könnte man sagen, dass eine breite Vertikale die Bildfläche in drei Teile gliedert, über welche mittig ein Querstreifen läuft.

Reinhardt hatte sich zwar mit Mystikern wie Nikolaus Cusanus und Johannes vom Kreuz beschäftigt, er bestritt jedoch mit Entschlossenheit jeden Zusammenhang zwischen der in seinen Bildern präsenten Kreuzform und Religion.⁶⁰ Die Vier ist die Zahl des als orbis quadratus geordneten Kosmos und Zeichen für die von Gott erschaffene Welt.⁶¹ Das Quadrat hatte demnach in der christlichen Ikonografie eine besondere Bedeutung: Ebenso wie die Zahl Vier war es ein Symbol für die Erde als Schöpfung Gottes. Ad Reinhardt lag offensichtlich schlicht an einer formal

⁵⁷ Reinhardt, *[The Black-Square Paintings]*, in: Rose 1975, S.82. Für Leonardo da Vinci ist das Quadrat eine Möglichkeit, die menschlichen Proportionen zu veranschaulichen, während für Reinhardt der Mensch ein Hilfsmittel ist, um das Quadrat zu erläutern.

⁵⁸ Der Prozess des Sehens wird dem Betrachter bei diesem Format deutlicher. „Presumably Reinhardt decided upon the five-foot square as the appropriate format for human perception, a field for vision to focus within. The viewer was never to lose his awareness that he was engaged in a process of seeing, not of looking through a window, living out an ‘action’ or losing himself.“ Rowell, in: Ausst.Kat. Ad Reinhardt New York 1980, S.22.

⁵⁹ Siehe Lippard 1984, S.156.

⁶⁰ Wenn man sich für diese Form entscheidet, ist eine Auseinandersetzung mit der christlichen Religion allerdings unumgänglich. Heribert Heere zieht die Verbindung zu Malewitsch: „Sowohl Reinhardts als auch Malewitschs Kreuz erinnert aufgrund seiner konkreten Bildhaftigkeit im allgemeinen an das christliche Kreuz. Beiden Künstlern können jedoch keine spezifischen christlichen Inhalte unterstellt werden. Reinhardts und Malewitschs Kreuz kann jedoch als anschauliches Substrat von ‚Kreuz‘, als symbolisches Zeichen interpretiert werden.“ Heere 1986, S.59.

ausgewogenen und sich selbst fast aufhebenden Bildordnung, die er als „*formlos*“ bezeichnete.

3.2.2 Die Farben Schwarz

Reinhardt setzte in seinen *Black Paintings* „*drei (mehr oder weniger) dunkle (lichtlose), nicht kontrastierende (farblose) Farben*“⁶² ein. Die Farbigkeit entstand, indem er Kadmiumrot oder Ultramarinblau mit Marsschwarz (Kohle) mischte. Nach längerer Betrachtung offenbart sich ein Farbspektrum, das Blau und Rot sowie die entsprechenden Mischöne enthält.

Reinhardt überzog die Leinwand⁶³, die meist flach auf einer Werkbank lag, mit regelmäßigen Pinselstrichen. Er trug die Farbe in mehreren lasierenden Schichten auf und malte so mit den Pinselspuren der vorherigen Schicht gleichsam sich selbst aus dem Bild.⁶⁴ Die Linien zog er frei, denn eine Markierung etwa mit Klebestreifen hätte womöglich auf der Leinwand Spuren hinterlassen. Durch die Unregelmäßigkeit der Linie bleibt kenntlich, dass die Farbe von Hand aufgetragen wurde.

Seit 1953 entzog Ad Reinhardt seinen Farben das Öl durch kontinuierliches Zumischen von Terpentin. Dadurch entstand die samtig wirkende, sehr empfindliche Oberfläche seiner Werke. Schon die kleinste Berührung würde die Geschlossenheit der Bildoberfläche zerstören.⁶⁵ Die Oberfläche schloss er meist mit einer leimhaltigen Deckschicht, die Glanzlosigkeit und Durchsichtigkeit der seidigen Oberfläche noch intensivierete. Schwarz von glänzender Qualität empfand der Künstler als anstößig und unästhetisch.⁶⁶ Denn glänzendes Schwarz

⁶¹ Heinz Meyer, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987, S.332. Noch heute ist diese Deutung der Zahl Vier aktuell. Unter anderem äußert sich Jung dazu in einem seiner Texte über das Mandala. Carl Gustav Jung, *Mandala. Bilder aus dem Unbewußten*, Freiburg 1977, S.113ff.

⁶² Reinhardt, [Erklärungen zur Ausstellung „Amerikaner 1963“], in: Kellein 1984, S.144.

⁶³ Weiß grundiertes Belgischleinen #66 der Firma Rosenthal.

⁶⁴ „A picture is finished when all traces of the means used to bring about the end have disappeared.“ Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy* (1957), in: Rose 1975, S.207; an anderer Stelle heißt es: „... die Pinselspuren weggepinselt, um Pinselspuren abzuschaffen“. Reinhardt, [Erklärungen zur Ausstellung „Amerikaner 1963“], in: Kellein 1984, S.144.

⁶⁵ Siehe hierzu Thomas Kellein, *Ad Reinhardt: Die Malerei als Ultimatum*, in: *Ausst.Kat. Reinhardt* Stuttgart 1985, S.74.

⁶⁶ „Tatsächlich ist das glänzende, texturierte, harzhaltige Schwarz gewissermaßen eine anstößige Qualität in der Malerei. Das ist wohl ein Grund dafür, dass ich zu einer Art Dunkelgrau übergegangen bin. Auf jeden Fall ist es ein mattes Schwarz. Und die Ausbeutung von Schwarz als eine Art Qualität, als eine materielle Qualität, ist wirklich anstößig. Ich spreche jetzt wiederum auf einer anderen Ebene, auf einer intellektuellen Ebene.“ Reinhardt, *Schwarz* (o.J.), in: Kellein 1984, S.232. Hier wird auf Deutsch zitiert, da dieser Text nicht in Rose 1975 enthalten ist.

„reflektiert, und aus diesem Grund hat es eine unstete Qualität. Es wirkt surreal. Wenn Sie auf eine glänzende schwarze Oberfläche schauen, sieht sie aus wie ein Spiegel. Sie reflektiert die gesamte Aktivität in einem Raum. Tatsächlich ist sie dann nicht unbeteiligt.“⁶⁷

Durch sein Vorgehen schaltete Reinhardt alle zusätzlichen Oberflächenqualitäten von Schwarz aus, und es entstand

„eine matte, flache, freihändig gemalte Oberfläche (glanzlos, texturlos, nicht linear, kein harter Rand, kein weicher Rand), die ihre Umgebung nicht reflektiert – ein reines, abstraktes, nicht-gegenständliches, zeitloses, raumloses, unveränderliches, beziehungsloses, interesseloses Gemälde – ein Gegenstand, der seiner selbst bewusst ist (keine Unbewusstheit), ideal, transzendent, keiner Sache gewahr als der Kunst (absolut keine Anti-Kunst).“⁶⁸

Durch die Farben Schwarz erreicht er eine Distanz und Kühle, doch zugleich lässt er ihre Oberfläche samtig weich und geschmeidig erscheinen. Die Beschaffenheit der Farbe und die Art und Weise des Auftrags machte es möglich, dass Reinhardts Malerei in einem Grenzbereich zwischen linear und malerisch blieb.⁶⁹

Die Farbe der Malerei sei Schwarz, legte Reinhardt dogmatisch fest.⁷⁰ Verwendete er die Kreuzform, da sie „formlos“ war, und das Quadrat, da es „formatlos“ war, so entschied er sich für Schwarz, da es „farblos“ war.

Schwarz versteht Reinhardt programmatisch als „Nicht-Farbe“, und er selbst war nicht an der „Kunst der Farbe“, sondern an der „Kunst des Malens“ interessiert.⁷¹ ‚Farbe blendet‘, behauptet er, und begreift Farbe als „‘an aspect of appearance and so only of the surface‘, Colors are barbaric, unstable, suggest life, cannot be completely controlled‘, and ‚should be concealed‘. Colors are a ‘distracting embellishment‘.“⁷²

Reinhardt wollte Kontrast, Räumlichkeit, Gefühl, Expressivität und symbolische Bedeutung soweit wie möglich aus seinen Bildern drängen. Die Nicht-Farbe Schwarz schien im dafür adäquat:

⁶⁷ Reinhardt, in: ebenda.

⁶⁸ Reinhardt, [Erklärungen zur Ausstellung „Amerikaner 1963“], in: ebenda, S.144.

⁶⁹ „It is true that Reinhardt learned a lot from the monotone tradition of classical Chinese painting, as he readily admitted. But he used black neither as the ancient Chinese did, nor as grisaille was used in Western painting. Rather he used black as a particular type of color experience which permitted the creation of an edge simultaneously blurred like the soft edges of painterly colorism, yet as regular as the bounded forms of the linear style.“ Rose, The Black Paintings, in: Ausst.Kat. Ad Reinhardt New York 1970, S.21.

⁷⁰ „Ich habe einmal an Louise Nevelson geschrieben, daß Malerei schwarz, Skulptur weiß und Architektur Farbe sei. Ich habe das als eine Art Dogma niedergelegt“, Reinhardt, Schwarz, in: Kellein 1984, S.233.

⁷¹ „Gut und Böse sind mit Schwarz assoziiert. Als Künstler und Maler möchte ich das Symbolische weitgehend ausschließen, denn Schwarz ist nicht als Farbe interessant, sondern als Nicht-Farbe und als Abwesenheit von Farbe. Ich möchte dann gerne über Schwarz in der Kunst sprechen – Monochromie, Monotonie und die Kunst des Malens im Gegensatz zur Kunst der Farbe.“ Reinhardt, in: ebenda, S.227.

⁷² Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy* (1957), in: Rose 1975, S.206.

„Someone once asked me about color and I used the occasion to mention the number of times and places in art where color was excluded – Chinese monochrome painting, analytic Cubism, Picasso’s Guernica, etc. There is something wrong, irresponsible and mindless about color, something impossible to control. Control and rationality are part of any morality.“⁷³

Die Farben Schwarz eigneten sich, um die Gemälde hinter die Grenzen des Denkbaren, Sichtbaren und Fühlbaren⁷⁴ zu verlagern. Dass Reinhardt die Farben als unnötig empfand, geht nach Lucy R. Lippard auf das 1923 von Willard Huntington Wright veröffentlichte Buch *The Future of Painting* zurück. Hier unterscheidet der Autor zwischen „art of painting“ and „new art of color“ und formuliert die These, dass die Kunst des Malens durchaus nicht zwangsläufig mit Farbe einhergehe, ja unabhängig von ihr sei: *„Color, indeed had practically nothing to do with the aesthetic evolution of painting ...“⁷⁵*

Offenbar hat Reinhardt mit den Farben Schwarz die Farbe aus seiner Malerei vertreiben wollen.

Er entschied sich auch für die Farben Schwarz, weil ihm die Vorstellung gefiel, dass *„Schwarz von Priestern und Pfarrern getragen wird, die damit ‚absolute Prinzipien feierlich bezeugen‘, und auch von den Puritanern, die ‚selbstgerecht und selbstkritisch‘ waren“⁷⁶*. Diese religiösen Konnotationen waren jedoch nicht sein eigentliches Anliegen. An anderer Stelle betont er, sie durch rein ästhetische ersetzen zu wollen.⁷⁷

Wenn überhaupt kann Schwarz bei Reinhardt als *„symbol of darkness“⁷⁸* gelesen werden.

„My paintings represent the victory of the forces of darkness and peace over the powers of light and evil.“⁷⁹

Diese Aussage stammt aus dem Jahre 1960; Reinhardt hat sie jedoch auf 1957 vordatiert. Es sollte wohl so scheinen, als wäre Picassos Äußerung von 1958,

„My paintings represent the victory of forces of light and peace over the powers of darkness and evil.“⁸⁰

⁷³ Reinhardt, Transcript of panel discussion at Philadelphia Museum School of Art, March 1960, zit. nach Rowell, in: Ausst.Kat. Ad Reinhardt and Color New York 1980, S.23.

⁷⁴ „thinkable, seeable, feelable“; Reinhardt, Notes on the black paintings (undated), in: Rose 1975, S.104.

⁷⁵ Willard Huntington Wright, *The future of painting*, New York 1923, S.20; hier zit. nach Lucy R. Lippard, Ad Reinhardt, New York 1981, S.147.

⁷⁶ Lippard 1984, S.172.

⁷⁷ „But, as an artist, I wanted to eliminate the religious ideas about black.“ Reinhardt, *Black as Symbol and Concept* (1967), in: Rose 1975, S.87.

⁷⁸ Reinhardt, *Black, Symbol* (undated), in: ebenda, S.96.

⁷⁹ Reinhardt, *Documents of Modern Art* (1960), in: ebenda, S.166.

eine Reaktion darauf gewesen. Sidney Tillim versteht die Dunkelheit in Reinhardts Bildern als „*form of light, not illumination or chiaroscuro, but an aspect of form – what might be called total light*“⁸¹. Reinhardt zieht in seinem Text über die Dunkelheit mit Äußerungen wie „*Luminous dark, true light, evanescence*“⁸² selbst die Verbindung zwischen seinen schwarzen Bildern und dem Licht. In seinen Aufzeichnungen spricht er immer wieder davon, den Gegensatz von Dunkel und Hell aufzulösen:

„*Luminous darkness, true light ... Undifferentiated unity, oneness, no divisions, no multiplicity. No consciousness of anything. No consciousness of consciousness. All distinctions disappear in darkness. The darkness is the brilliance numinous, resonance.*“⁸³

Also führt ihn gerade sein ausgeprägtes Interesse am Licht zu der Entscheidung, ausschließlich dunkle Farben zu verwenden. Reines Schwarz hätte das Licht vollständig absorbiert. Da Reinhardt aber auf der Basis von Rot, Grün und Blau arbeitete, erreichte er einen hohen Grad der Lichtabsorption, nicht aber eine vollständige Absorption von Licht. Mit dieser Malweise hat er das Licht in seinen Bildern gebannt. Sein Interesse an der Farbe war also gering, aber sein Interesse am Licht sehr stark.⁸⁴ Nicht das ‚äußere‘ Licht als physikalisches Phänomen kommt in den *Black Paintings* vor, sondern das innere Licht, das wahre Licht, das im Dahinschwinden begriffen ist.⁸⁵ Ein solches Licht geht von den in den *Black Paintings* verborgenen Farben aus.

Schwarz ist für Reinhardt ein Medium des Geistes, das keine „*Ablenkungen*“ oder „*Störungen*“⁸⁶ hervorruft. Reinhardt spricht vom Dunkel als „*absolute Freiheit*“⁸⁷.

Für ihn bedeutet Schwarz „*privacy, passivity, the withdrawal of the recluse, rebirth in seclusion ... inner, subterranean, and finally, the other side, transcendent*“⁸⁸.

⁸⁰ Ebenda.

⁸¹ Sidney Tillim, Reinhardt, Arts, Vol. 33, No. 5, Februar 1959, S.54.

⁸² Reinhardt, *Dark* (undated), in: Rose 1975, S.90.

⁸³ Reinhardt, in: ebenda.

⁸⁴ Nach Lippard hat sich Reinhardt sogar wegen seines starken Interesses am Licht dazu entschieden, sich vollkommen auf die Farben Schwarz zu konzentrieren: „*Reinhardt's Entwicklung von etwa 1949 bis 1960 läßt erkennen, wie allmählich die Farbe aus dem Licht herausgezogen wird, so daß in den letzten Werken das Licht praktisch an die Stelle der Farbe trat.*“ Lippard 1984, S.150.

⁸⁵ Reinhardt, *Dark*, in: Rose 1975, S.90.

⁸⁶ „Die Vorstellung von Dunkelheit ist wohl, daß es weniger Ablenkungen oder Störungen gibt, die Farbe oder Licht oder andere Dinge verursachen könnte.“ Reinhardt, Schwarz (o.J.), in: Kellein 1984, S.232. Und an anderer Stelle heißt es: „Black, ‚medium of the mind,‘ no distractions, no intrusions.“ Reinhardt, Black, in: Rose 1975, S.98.

⁸⁷ „*The dark of absolute freedom*“. Reinhardt, *Black*, in: Rose 1975, S.98.

⁸⁸ Lippard 1981, S.172. Lippard zitiert hier aus den unveröffentlichten Schriften von Ad Reinhardt, die sich in den Archives of American Art befinden.

In einem Gespräch über die Farbe Schwarz, das Reinhardt 1967 mit insgesamt sechs Personen führte, stellt der Künstler Aldo Tambellini die Verbindung zur Mystik her. Für Tambellini steht Schwarz „ganz klar für die Anfangsstadien des Menschen“⁸⁹.

*„Er muß sich von diesem ganzen Konzept von schwarzen Bildern oder irgend etwas Schwarzem als körperlichem Objekt freimachen. Er muß sich darüber klarwerden, daß er selbst in diesem Augenblick schwarz ist.“*⁹⁰

Schwarz, so Tambellini, ist „ein Zustand des Blindseins und des wachernen Bewusstseins. ... Schwarz ist die Ausdehnung des Bewusstseins in alle Richtungen“⁹¹.

Reinhardt selbst wehrt sich gegen derartige Assoziationen:

*„Ich möchte Einspruch dagegen erheben, dass die Blindheit hier hereingezogen wird. Ich finde, das ist eine sentimentale Vorstellung.“*⁹² FALSCHER BEZUG

Reinhardt ist sehr an einer Abgrenzung gegenüber kunstfremden Bedeutungsansprüchen gelegen. Durch seine Aussagen entzieht er sich einer eindeutigen Festlegung, und durch die Wahl der Form, der Komposition, der Farbe und die ständige Wiederholung ein und desselben Bildes macht er seine Werke unnahbar. Genau darin bestand für ihn die künstlerische Freiheit.

*„The one freedom is realized only through the strictest art discipline and through the most similar studio ritual. Only a standardized, prescribed, and proscribed form can be imageless, only a stereotyped image can be formularless.“*⁹³

Er macht die Werke zu Angehörigen einer Welt, auf die es keinen Zugriff gibt. Wörtlich verstanden, könnten die formlosen, farblosen, zeitlosen, raumlosen, beziehungslosen, lichtlosen und inhaltslosen Werke⁹⁴ in letzter Konsequenz nicht (mehr) als reale materielle Gemälde existieren.

3.2.3 Grenzen der Sichtbarkeit

Reinhardt führte das Wahrnehmungsvermögen des Betrachters an seine Grenzen.⁹⁵ Sein Thema war das Sehen und Wahrnehmen. In den Cartoons setzte er dieses

⁸⁹ Tambellini, *Schwarz* (o.J.), in: Kellein 1984, S.235.

⁹⁰ Ebenda.

⁹¹ Ebenda, S.229f.

⁹² Reinhardt, in: ebenda, S.231.

⁹³ Reinhardt, *Art-as-Art* (1962), in: Rose 1975, S.56.

⁹⁴ Siehe hierzu Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy* 1957, in: ebenda, S.206 und Reinhardt, [Erklärungen zur Ausstellung „Amerikaner 1963“], in: Kellein 1984, S.144.

⁹⁵ „For Reinhardt, painting was about seeing. Deliberately straining vision beyond its normal limits by creating nearly invisible works was a means to extend the range of visual art, not in the direction of the dramatic apocalyptic statement, but in the direction of the nearly imperceptible nuance – an extreme

Anliegen plakativ um – sie waren Anleitungen zum Sehen: *How to look at a modern art in america; How to look at space; How to look at a cubist painting; How to look at looking* etc., so lauteten die Titel (Abb. 36).

Erst nach einer Weile kann der Betrachter die Nuancen zwischen den schwarzen Feldern erkennen; dann erst offenbart sich ihm das Bildschema, das der Künstler nicht als Komposition beschreibt, sondern als „dreigeteilt ..., eine horizontale Form, die eine Vertikale negiert (formlos, kein oben, kein unten, richtungslos) ...“⁹⁶.

Die Bildordnung scheint das Format und nicht die Beziehungen innerhalb des Bildes zu thematisieren; deshalb kann man von einer nicht-relationalen Struktur sprechen.

Die Einteilung des Bildraums kann als Kreuzform wahrgenommen werden, aber auch als eine senkrecht oder waagrecht in drei gleich große Streifen unterteilte Fläche, die von einem Streifen überlagert wird. Die Zustände oszillieren, ja gehen ineinander über; es ist schwer, einen einzigen für längere Zeit beizubehalten. Reinhardt entzieht seine Bilder der Festlegung von Figur und Grund, Vorder- und Hintergrund, Form und Fläche. So behaupten sie ihre Flächigkeit.

Die Überlagerung der Balken könnte den Eindruck von Räumlichkeit schaffen. Doch das gleichzeitige Sehen unterschiedlicher Zustände macht diesen Eindruck wieder zunichte. „Raum wird raumlos, und Form wird formlos. Durch den Raum verschwindet der Raum, und durch die Form verschwindet die Form.“⁹⁷ Heere versteht Reinhardts ‚Formlosigkeit‘ und ‚Raumlosigkeit‘ jedoch als „positives Statement“, denn „in der ‚Raumlosigkeit‘ ist ‚Raum‘ als aufgehobener immer präsent, und in der ‚Formlosigkeit‘ ist ‚Form‘ als aufgehobene immer präsent“⁹⁸.

Der Wahrnehmungsprozess der Teile und des Ganzen verläuft nicht linear, sondern zirkulär, gleichzeitig. Erich Franz spricht von einer Verschränkung von vollziehender Zeitlichkeit (als visuelles Geschehen) und zuständlicher Gesamtpräsenz (als visuelle Repräsentation).⁹⁹ Die Farben Schwarz zerstören „den Maßstab Wenn man den Maßstab zerstört, nimmt man sich die Orientierung“¹⁰⁰. Reinhardt schafft dem

that had not been investigated nearly so thoroughly. The extreme of perceptual nuance represented by the black paintings has, however, attracted more and more artists since Reinhardt began exploring this area of visual experience.“ Rose, *The Black Paintings*, in: *Ausst.Kat. Ad Reinhardt New York 1970*, S.17.

⁹⁶ Reinhardt, [Erklärungen zur Ausstellung „Amerikaner 1963“], in: Kellein 1984, S.144.

⁹⁷ Heere 1986, S.48.

⁹⁸ Ebenda.

⁹⁹ Erich Franz, *Gegenwart des Absoluten*, in: *Ausst.Kat. In quest of the absolute: Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Robert Ryman, Brice Marden, Agnes Martin, Helmut Federle, Joseph Marioni, New York 1996*.

¹⁰⁰ Dies erwähnt Cowan, der 1967 an der Telefondiskussion über Schwarz im Zusammenhang mit Architektur teilgenommen hat. Cowan, *Schwarz* (o.J.), in: Kellein 1984, S.228.

Betrachter den Raum für den Zustand der Tabula rasa – er erreicht ein Verdunkeln, ein Außerbetriebsetzen, ein Loswerden und Sprengen¹⁰¹.

Die Bilder oszillieren zwischen Monochromie und einfachster geometrischer Ordnung am Übergang von Sichtbarkeit in Unsichtbarkeit, von sensueller Anwesenheit in Abwesenheit. Konsequenter als die anderen in den Farben Schwarz malenden Künstler führt er die Malerei an die Schwelle zum eigenen Verschwinden:

„Painting that is almost possible, almost does not exist, that is not quite known, not quite seen.“¹⁰²

3.3 Verweigerung als Grundprinzip

Reinhardts Thema kann als Verweigerung auf unterschiedlichen Ebenen beschrieben werden: Er verweigert sich der von der Kunstgeschichte thematisierten Entwicklung der Kunst sowie den Kategorien von Kunst und Malerei.

Unabhängig von den Äußerungen Reinhardts drängt sich der Gedanke auf, dass das Prinzip der Wiederholung, das der Künstler in seiner Vorstellung vom „letzten Bild“ ausdrückt, als ein Sich-dem-Fortentwicklung-Verweigern gelten kann.

3.3.1 Das letzte Bild

Die *Black Paintings*, die stets in demselben Format und nach demselben Bildschema gemalt sind, kreisen um sich selbst. Vergleicht man diese Bilder miteinander, fällt die ständige Wiederkehr des Gleichen auf. Der Betrachter gelangt zu der Erkenntnis, dass die Wiederholung für den Künstler zum Selbstzweck, zum Ritual geworden ist, hinter dem er selbst als Individuum verschwindet. *„I'm merely making the last painting which anyone can make.“¹⁰³* In seinem Text *Art-as-Art* führt Reinhardt aus, dass sich die abstrakte Kunst um ein einziges Problem rankt: *„The one art that is abstract and pure enough to have the one problem and possibility ... of the ,one single grand original*

¹⁰¹ „blacked out“, „a getting rid of“, „blowing out“; Reinhardt, Black, in: Rose 1975, S.97.

¹⁰² Reinhardt, *Imageless icons*, in: ebenda, S.109.

¹⁰³ Reinhardt, Bruce Glaser: *An Interview with Ad Reinhardt* (1966), in: ebenda, S.13. Reinhardt ist nicht der Erste, der herkömmlicher Malerei ein Ende setzte. Die Frage nach dem Ende der Malerei war bereits mit der Fotografie, die zunächst als Konkurrentin der Malerei erlebt wurde, aufgetaucht. Malewitsch sprach vom Ende der Malerei und später haben Robert Ryman und Gerhard Richter die Malerei erneut totgesagt. Siehe hierzu Johannes Meinhardt, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Ostfildern 1997 und Kunstforum *Malerei nach dem Ende der Malerei*, Bd. 131, August – Oktober 1995.

problem:¹⁰⁴ Mit dem Entstehen der Abstraktion um 1910 vollziehe sich endgültig die Abkopplung der Kunst vom Leben.¹⁰⁵ Kellein erklärt in seinem Kommentar zu Reinhardts Text *Art-as-Art*:

„Das Ziel (,end‘) dieses Prozesses ist nicht das ‚Ende‘ von Kunst, sondern die form- und inhaltslose, raum- und zeitlose Manifestation dessen, was nach Abzug aller kunstfremden und akzidentiellen Aspekte oder Elemente das Wesen von Kunst ausmacht – und am gemalten Werk in Erscheinung treten kann. Aussage, Gegenstand, Thema, Inhalt, Idee, Bedeutung, Ort, Zweck, Lebenszug, Gefahr, Streit, Geschichte, Evolution, Weg und Maßstab von Kunst werden – nacheinander – negativ oder tautologisch, als ‚eines‘ beschrieben. Das ‚eine Werk‘, das dem Kunstdogma entspricht, ist das abstrakte Gemälde des Malers Reinhardt. „¹⁰⁶

Mit seinen schwarzen Bildern macht Reinhardt die Kunst „reiner und leerer“ und trägt dazu bei, dass sie sich ihrer selbst gewahr wird.¹⁰⁷ Durch die Monotonie, die strenge Symmetrie, den Verzicht auf subjektive Gestaltung lässt er es gar nicht zu, dass sich der Betrachter mit für ihn nebensächlichen Elementen wie unterschiedliche Kompositions- oder Farbgestaltung beschäftigt. Sein Thema ist die Malerei als Malerei.¹⁰⁸

Eine ständige Wiederholung¹⁰⁹ sind seine Werke, ein Kreislauf, der nicht unterbrochen werden will, der sich selbst immer wieder fortschreibt und auf diese Weise zugleich selbst bestätigt und aufhebt.

„The painting leaves the studio as a purist, abstract, non-objective object of art, returns as a record of everyday ... experience, and is repainted, restored into a new painting painted in the same old way (negating the negation of art) ...“¹¹⁰

¹⁰⁴ Reinhardt, *Art-as-Art* (1962), in: Rose 1975, S.55. Die Evolution der Kunstformen verläuft immer gleich. Nur durch seine schwarzen Bilder und deren „standardized, prescribed, and proscribed form“ ist es Reinhardt möglich, nicht in diesen Kreislauf einzusteigen. Ebenda, S.56.

¹⁰⁵ Kunst und Leben haben keinen Pakt geschlossen. „Art is art and life is life“, betont der Künstler. Er deutet jeden Versuch, die Kunst einem Zweck nutzbar zu machen, als einen Angriff („assault“) auf die Kunst. „Any combining, mixing, adding, diluting, exploiting, vulgarizing, or popularizing abstract art deprives art of its essence and depraves the artist’s artistic consciousness.“ Die zitierten Passagen stammen aus *Art-as-Art*. Reinhardt, in: ebenda, S. 53-56.

¹⁰⁶ Thomas Kellein, „Schreibender Engel“ oder perfider Satan? Zu den Schriften und Gesprächen Ad Reinhardts, in: Kellein 1984, S.135.

¹⁰⁷ Reinhardt, *Art-as-Art* (1962), in: Rose 1975, S.53.

¹⁰⁸ „Without an art-as-art continuity and art-for-art’s-sake conviction and unchanging art spirit and abstract point of view, art would be inaccessible and the ‚one thing‘ completely secret.“ Und: Die eine Idee ist „art comes from art only“, die eine Bedeutung, um die es geht, ist „art meaning“. Die zitierten Passagen stammen aus Reinhardt, *Art-as-Art* (1962), in: Rose 1975, S.53-56.

¹⁰⁹ Nicht nur die Begriffe, die Reinhardt in seinen Schriften verwendet, kehren immer wieder; auch bei seinen Diavorführungen beispielsweise arbeitet er ganz bewusst mit Wiederholungen. Er zeigte das einzelne Dia jedoch mit so kurzer Standzeit, dass dem Betrachter kaum mehr als das bloße Wiedererkennen möglich war.

¹¹⁰ Inboden, in: Ausst.Kat. Ad Reinhardt Stuttgart 1985, S.83.

Reinhardt stellt sich auf diese Weise ans Ende und auch außerhalb einer künstlerischen Tradition,¹¹¹ und mit jedem schwarzen Bild bekräftigt er das Ende der Malerei erneut, befreit sich von den Fesseln der klassischen Vorstellung von Malerei.¹¹² Das bedeutet nicht, dass er die Kunst öffnen möchte, so dass „*alles erlaubt ist*“ oder „*alles Kunst sein kann*“ oder „*jeder Mensch ein Künstler ist*“ oder „*ein Künstler wie alle anderen Leute ist*“,¹¹³. Seine schwarzen Bilder machen Tabula rasa, allerdings weniger mit seinem eigenen Schaffensprozess als mit der Kunst ganz allgemein.

3.3.2 Verneinung als die Frage nach dem Sinn

Ad Reinhardt entzieht seine Werke sowohl durch ihr formales Erscheinungsbild als auch durch seine eigenen Aussagen den herkömmlichen Möglichkeiten des Zugriffs.¹¹⁴ Die abwehrende Haltung seiner schwarzen Bilder findet in Texten wie *Art-as-Art* einen Widerhall:

„*The only and one way to say what abstract art or art-as-art is, is to say what it is not.*“¹¹⁵

Bereits 1957 schrieb Reinhardt in dem Text *Twelve Rules for a New Academy*¹¹⁶, der von Radikalität, Pointiertheit, aber auch Humor zeugt, eine Art Manifest der Verneinung.¹¹⁷ Er fordert:

„*No texture. Texture is naturalistic or mechanical and is a vulgar quality ... No accidents or automatism. No brushwork or calligraphy. Handwriting, hand-working and hand-jerking are personal and in poor taste. ... No sketching or drawing. No forms. ,The finest has no shape‘. No figure or fore- or background. No volume or mass, no cylinder, sphere or cone, or cube or boogie-woogie. No design. No colors ... No space ... No time. ,Clock-time or man’s time is*

¹¹¹ Reinhardt begreift die Geschichte der Kunst als permanenten Kreislauf, worauf er in seinem Cartoon *A Portend of the artist as a Yhung Mandala* hingewiesen hat. „*Wieder handelt es sich um Geschichte mit negativen Vorzeichen: die gerade verlaufende historische Entwicklung verliert ihre Richtung im Symbol der Gleichen Zeit, dem Mandala.*“ Inboden, in: ebenda, S.56f. Der Titel „*A Portend of the artist as a Yhung*“ bezieht sich auf James Joyce, *The Portrait of the Modern Artist as a Young Man*. Möglicherweise spielt Reinhardt auch mit der Homophonie von Yhung und (C. G.) Jung. Inboden misst diesem Cartoon berechtigterweise eine besondere Bedeutung bei.

¹¹² Das wirklich letzte Bild allerdings hätte, wie schon Lucy R. Lippard treffend bemerkt, von jemand anderem gemalt werden müssen. Lippard 1984, S.166.

¹¹³ Reinhardt, in: *Das Philadelphia-Forum: „Die Idee des Neuen“* (1960), in: Kellein 1984, S.97. Hier wird auf Deutsch zitiert, da der Text nicht in Rose 1975 enthalten ist.

¹¹⁴ Reinhardt verweigert sich der Interpretation seiner Werke: „*But it (the painting) says what it says and one doesn’t have to say anything about it. And I never say anything about my paintings. I never explain them or interpret them.*“ Reinhardt, Bruce Glaser: *An Interview with Ad Reinhardt* (1966) in: Rose 1975, S.14. Doch damit nicht genug, radiert er sie durch seine Negativaussagen regelrecht aus: „*The one thing to say about art is its breathlessness, lifelessness, deathlessness, contentlessness, formlessness, spacelessness, and timelessness.*“ Reinhardt, *Art-as-Art* (1962), in: ebenda, S.56.

¹¹⁵ Reinhardt, in: ebenda, S.53.

¹¹⁶ Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy* (1957), in: ebenda, S.203-207. Kellein nennt diese Regeln den „*vielleicht bedeutendsten und schönsten Text*“. Kellein 1984, S.52.

¹¹⁷ Die *Zwölf Regeln* sind wahrscheinlich in Anlehnung an Jao Tzu-Jan, *Die Zwölf zu Vermeidenden Punkte*, entstanden; Reinhardt hat letztere jedoch stark verfremdet.

*inconsequential' ... No size or scale. ... large sizes are aggressive, positivist, intemperate, venal, and graceless. No movement. ... No object, no subject, no matter. No symbols, images, or signs. No pleasure nor pain. No mindless working or mindless non-working. No chess-playing.*¹¹⁸

Reinhardt versteht seine schwarzen Bilder als die reine Negation, „*unendlich und unausweichlich, das vollständige unlösbare Geheimnis*“¹¹⁹. Er widersetzte sich der Interpretation, der Reproduktion, der Kombination (mit anderen Werken) und schaffte damit seinen Bildern einen großen Freiraum.

„The painting, which is a negative thing, is the statement, and the words I've used about it have been all negative statements to keep the painting free.“¹²⁰

Seine schwarzen Bilder sind die Verneinung von Struktur, Form, Design etc., von allen Kategorien, die eine Zuordnung oder Beschreibung ermöglichen. Die Auslöschung, die Reinhardt mit seinen schwarzen Bildern im Sinn hat, ist jedoch eine pragmatische, keine nihilistische im philosophischen Sinne, die jegliches Wissen oder jede Wahrheit negiert.¹²¹

Reinhardt sucht die Negation per se, als ein Akt, als „*the most extreme, ultimate, climatic reaction to, and negation of, the (cubist, Mondrian, Malevich, Albers, Diller) tradition of abstract art, and previous paintings of horizontal bands, vertical stripes, blobs, scumblings, bravura, brushwork, impressions, impastos, sensations, impulses, pleasures, pains, ideas, imaginings, imagings, imaginations, visions, shapes, colors, composings, representings, mixtures, corruptions, exploitations, combinings, vulgarizations, popularizations, integrations, accidents, actions, texturings, spontaneities, ready-mades, stylizations, mannerisms, irrationalities, unawarenesses, extra-and-unaesthetic qualities, meanings, forms of any traditions of pure, or impure, abstract-art traditions, my own and every one else's*“.¹²²

Indem Reinhardts schwarze Bilder all dies außer Kraft setzen, stellen sie immer wieder die Frage nach dem Sinn der Kunst; und entziehen sich einer Antwort. Oder anders formuliert: Das Verharren in der Frage wird selbst zum Sinn.

¹¹⁸ Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy* (1957), in: Rose 1975, S.205f.

¹¹⁹ Lippard 1984, S.172.

¹²⁰ Reinhardt, Bruce Glaser: An Interview with Ad Reinhardt (1966), in: Rose 1975, S.14. Reinhardt spricht von seinen Gemälden als eine „freie, unmanipulierte und unmanipulierbare, unbrauchbare, nicht zu vermarktende, unreduzierbare, unphotografierbare, unreproduzierbare, unerklärbare Ikone.“ Reinhardt, [Erklärungen zur Ausstellung „Amerikaner 1963“], in: Kellein 1984, S.144.

¹²¹ Siehe hierzu auch Lippard: „But their aim is not a tabula rasa; the destruction they have in mind is pragmatic, rather than nihilistic in the philosophical sense of denying any basis for knowledge or truth. It is an integral element of the classicism which Reinhardt espouses unequivocally.“ Lippard, in: Ausst.Kat. Reinhardt New York 1967, S.11.

¹²² Reinhardt formulierte diese Sätze, als ihn das Museum of Modern Art 1963, nach dem Ankauf eines seiner schwarzen Bilder, bat, sich in einem Fragebogen zur Bedeutung der schwarzen Bilder zu äußern. Reinhardt, [*On the black paintings*] 1963, in: Rose 1975, S.85.

3.4 Endpunkt als Neubeginn

Doch die Malerei von Ad Reinhardt besteht nicht nur aus diesen auf das System Kunst bezogenen ‚raffinierten‘ Facetten. Seine Bilder haben auch den Charakter von Gegenständen, die zu spiritueller Erfahrung, zu geistiger Transformation verhelfen. Wie diese Gegenstände, so sind seine Bilder darauf angelegt, den Geist zu reinigen und zu transformieren. Als ständiger Endpunkt bereiten sie gleichzeitig einen Neubeginn vor, und Reinhardt war sich dieses Zusammenhangs bewusst.¹²³ Sein Interesse an fernöstlichem Gedankengut¹²⁴ verleiht der folgenden Argumentation zusätzliches Gewicht.

Ad Reinhardt interessierte sich als einer der ersten Künstler seiner Generation für die östliche Philosophie.¹²⁵ Zu seinen engsten Freunden zählte der Schriftsteller, praktizierende Mystiker und spätere Trappistenmönch Thomas Merton, der heute noch als einer der bedeutendsten englischen Autoren des Zen-Buddhismus gilt.¹²⁶ Bis zu seinem Tod stand Reinhardt mit Merton in regelmäßigem Briefkontakt, in dem beider Nähe zur Mystik deutlich wird.¹²⁷ Beide studierten Anfang der 50er-Jahre an der Columbia University¹²⁸, und dort hörten sie die Vorlesungen von Daisetz T. Suzuki über Zen-Buddhismus; beide schenken der mittelalterlichen Mystik, vor allem der „*Theologie der Dunkelheit*“, besondere Aufmerksamkeit.¹²⁹ Merton verfasste einen Text mit dem Titel *Saints for Now* (1952) über Johannes vom Kreuz. Darin heißt es: „*I would*

¹²³ „the end is the beginning“, Reinhardt, *Art-as-Art* (1966), in: ebenda, S.75; „in the beginning is the end“, vice-versa“, Reinhardt, *One*, in: ebenda, S.93.

¹²⁴ Rose weist auf die Verbindung zur islamischen Mystik hin: „Reinhardt had said he was attracted to Islamic art precisely because it had no professed religious or symbolic function. Yet we know there is some connection between Islamic mysticism and Islamic art, although it is not the direct iconographical connection familiar in Western art. Rather it resides in the effect that Islamic decoration has upon the viewer of inducing a certain frame of mind, a kind of suspended consciousness that might properly be described as mystical.“ Rose, in: *Ausst.Kat. Ad Reinhardt New York 1970*, S.19.

¹²⁵ 1944 beginnt Reinhardt sein sechsjähriges Studium asiatischer Kunstgeschichte bei Alfred Salmony am Institute of Fine Arts in New York. Sein Hauptinteresse waren chinesische und japanische Malerei und islamischer Bautenschmuck. 1958 reist Reinhardt ausgiebig: nach Indien, Japan, Iran, Irak und Ägypten.

¹²⁶ Zu diesem Thema erschienen: Thomas Merton, *Weisheit der Stille. Die Geistigkeit des Zen und ihre Bedeutung für die moderne christliche Welt*, München 1991.

¹²⁷ Siehe hierzu Joseph Masheck (Hg.), *Five unpublished letters from Ad Reinhardt to Thomas Merton and two in return*, in: *Artforum* 1978, S.23-27.

¹²⁸ Orientalistik wurde an der Columbia University sogar sehr viel früher angeboten. Entsprechende Vorträge wurden von vielen New Yorker Intellektuellen besucht. Suzuki und der Zen-Buddhismus übten z.B. auch auf John Cage entscheidenden Einfluss aus.

¹²⁹ „There is no question that both Reinhardt and Merton went back directly to many of the important texts of the Western mystical tradition, especially to those that pertain to a pursuit of darkness, blackness or negation that was obviously important to Reinhardt-writings of pseudo-Dionysius, Nicholas of Cusa and St. John of the Cross to confine ourselves to the most likely parallels. This passage from Merton’s *New Seeds of Contemplation* (1961) is typical: ‘... It is in the deepest darkness, that we most fully possess God on earth, because it is then that our minds are most truly liberated from the weak, created lights that are filled with His infinite Light which seems pure darkness to our reason.’“ Masheck, in: *Artforum* 1978, S.24. Seit wann sich die beiden für diese Gedanken interessierten, ist nicht genau festzulegen.

venture to say that he is the father of all those whose prayer is an undefined isolation outside the boundary of ,spirituality.¹³⁰ Reinhardt erwähnte in seinen Aufzeichnungen Nikolaus Cusanus¹³¹, Meister Eckhardt¹³² und Johannes vom Kreuz¹³³.

Liest man bei diesen Mystikern von der Nacht als Möglichkeit, über die sichtbare Welt hinauszugelangen und neue Wege zu erkennen, so ist man versucht, Reinhardts schwarze Bilder als malerische Entsprechungen zu deuten.¹³⁴

3.4.1 Geistige Transformation

Die schwarzen Bilder Reinhardts sind aufgrund ihres quadratischen Formats, ihres regelmäßigen, non-relationalen Bildschemas und auch aufgrund ihrer ganzheitlichen Wirkung mit dem Mandala, dem Instrument der Meditation, verwandt. Allerdings muss hier deutlich unterschieden werden zwischen dem, was der Künstler intendierte und dem, was man als Vergleich heranziehen kann, um die Wirkung der Bilder zu erklären. Hier geht es ausschließlich um Letzteres. Denn sicherlich hat Reinhardt nicht angestrebt, mit seinen Werken Mandalas zu schaffen – selbst wenn er sich mit dem Mandala beschäftigte.¹³⁵ Dieses mystische Diagramm, das den Gott für das Ritual oder die Meditation vergegenwärtigen sollte, war zu Beginn nur ein Kreis. Später konnte es neben der Form eines Kreises auch die eines regelmäßig gerasterten Quadrats oder beides enthalten.

¹³⁰ Zit. nach ebenda. Merton zieht in einem Brief sogar die Verbindung von ihrem gemeinsamen Freund Robert Lax zu Johannes vom Kreuz. „Robert Lax war eine Art Verbindung von Hamlet und Elias. Ein Prophet in potentia, aber ohne Zorn. Ein König, aber auch ein Jude. Ein Geist mit wundervollen, subtilen Eingebungen, der täglich weniger darüber zu sagen wußte und immer mehr auf jede Äußerung verzichtete. (...) Sein Geist besaß von Natur, von der Wiege an, eine Art Verwandtschaft mit Job und dem heiligen Johannes vom Kreuze. Und heute weiß ich, daß der Hang zur Kontemplation ihm in einem ihm selbst unbegreiflichen Maße eingeboren war.“ Thomas Merton, zit. nach Thomas Kellein, *Ad Reinhardt: Die Malerei als Ultimatum*, in: *Ausst.Kat. Reinhardt Stuttgart 1985*, S.83.

¹³¹ Reinhardt, *Five stages of Reinhardt's timeless stylistic art-historical cycle (1965)*, in: *Rose 1975*, S.10.

¹³² „There's the black castle and the black knight; and I suppose in one way or another they all represent transcendency, which is interesting. And Lao Tse, 'The tao is dim and dark,' and the Kaaba, the black cube in Mecca; there's the black rock in the dome of the rock in Jerusalem, and what the medieval mystic Eckhardt called the Divine Dark.“ Reinhardt, *Black as Symbol and Concept (1967)*, in: *Rose 1975*, S.87.

¹³³ „Dark night of the soul' of St. John of the Cross“, Reinhardt, *Black (undated)*, in: *Rose 1975*, S.98.

¹³⁴ Auch Bois betont, dass Reinhardt religiöse Texte las, die die Nacht verherrlichen: „As his posthumously published notes reveal, Reinhardt was a reader of religious texts, especially the various mystical, oxymoronic traditions that glorified the night, inverting it into light. Yet he also insisted, constantly, on the fact that his art had nothing to do with religion (he found preposterous the idiotic interpretation of his tripartition – that is, a grid on the verge of the figural – as alluding to Christianity). Yet, he admitted once that in a sense the religion might be 'the best analogy to-day', and indeed what he had wanted to achieve in his art immediately calls to mind 'negative theology'...“ Bois 1991, S.28f.

¹³⁵ Reinhardt, *Mandala*, in: *Rose 1975*, S.189. Die Werke Reinhardts sind vielleicht von Mandalas inspiriert, wollen deshalb aber nicht zwangsläufig deren Funktion übernehmen. Sowohl Inboden als auch Heere haben auf diese Verbindung hingewiesen. Vgl. Inboden, in: *Ausst.Kat. Ad Reinhardt Stuttgart 1985* und Heere 1986. Das gerasterte Quadrat bilde genau den Grundriss eines Tempels oder einer Tempelstadt nach, so Heere; vgl. ebenda, S.60.

„Das Ziel der Kontemplation der im Mandala dargestellten Vorgänge ist, dass der Yogin des Gottes ‚inne‘ wird, das heißt: durch die Betrachtung erkennt er sich selber als Gott wieder und kehrt damit aus der Illusion des Einzelseins in die universale Ganzheit des Gottes-Zustandes zurück.“¹³⁶

Das Mandala war für C. G. Jung und seine psychoanalytische Methode eine zentrale Figur; er sah in ihm einen „Archetypen der Ganzheit“¹³⁷.

Auch Reinhardt ging es nicht um Gegenüberstellung, Kompositionslinien oder Ausgewogenheit. Es gab keine Fläche, keine Linie, keine Perspektive; es gab nur ein Werk. „The one thing to say about art is that it is one thing.“¹³⁸

Dies hebt er selbst in seinen Schriften immer wieder hervor. Die Idee von „separation“, „purity“ und „oneness“ begegnet dem Leser häufig, auch in der Gestalt variierender Bezeichnungen.¹³⁹ Die Behauptung, dass der ganzheitliche Charakter der Bilder Reinhardts einem Mandala gleichkommt, ist also kaum gewagt: Einheit, Ganzheit und Reinigung sind Grundkategorien sowohl im Mandala als auch in Reinhardts Kunst. Die farbliche und formale Beschränkung ist für ihn ein Mittel, um Ganzheit zu erreichen.

Die schwarzen Bilder Reinhardts sind ähnlich dem Mandala oder dem Ouroboros, dem „Drachen, der sich selbst zeugt, gebiert, tötet und verschlingt“¹⁴⁰, Zeichen „des ewigen Kreislaufs der sich wandelnden und zu sich selbst zurückkehrenden Ganzheit“¹⁴¹. So können die Werke Reinhardts – wie Mandalas – als Hilfsmittel zur Meditation verstanden werden; zur Meditation über das stille Muster, in dem der Gegensatz von Hell-Dunkel – stellvertretend für alle Gegensätze – überwunden ist. Es scheint nur logisch, dass Thomas Merton Reinhardt um eines der schwarzen Bilder gebeten hat, als Meditationshilfe für seine Mönchszelle.¹⁴²

Die Gegenüberstellung mit dem Mandala zeigt, dass die schwarzen Bilder durchaus auf einen Transformationsprozess verweisen und ihn vielleicht sogar einleiten. Das Malen der schwarzen Bilder kann mit einem Vorgang der Reinigung, wie man ihn auch

¹³⁶ John J. Clarke, C. G. Jung (Hg.), C. G. Jung und der östliche Weg, Zürich – Düsseldorf 1999.

¹³⁷ Jung, Freiburg 1977, S.79ff.

¹³⁸ Reinhardt, Art-as-Art (1962), in: Rose 1975, S.53. In zahlreichen seiner Schriften betont Reinhardt das „Eine“ in der Kunst. So z.B. in There Is Just One Painting (Art-as-Art Dogma, Part XII): „There is just one fine art, one abstract art, one free art. ... There is just one art history. ... There is just one aesthetics, just one art idea, one art meaning ... one form, one change,“ in: Rose 1975, S.70.

¹³⁹ Vgl. Reinhardt, , Twelve Rules for a New Academy (1957), in: Rose 1975, S.293f.; Reinhardt, Art-as-Art (1962), in: Rose 1975, S.53f.; Reinhardt, [Oneness] (undated), in: Rose 1975, S.105f; There is just one painting (Art-as-Art Dogma, Part XII) (1966), in: Rose 1975, S.70f.

¹⁴⁰ C. G. Jung, Psychologie und Alchemie, Gesammelte Werke, Olten und Freiburg im Breisgau 1984, Bd. 14/I, (Anm.52), S.146. Abs. 139, hier zit. nach Inboden 1985, S.47.

¹⁴¹ Ebenda.

¹⁴² Siehe hierzu Masheck, in: Artforum, Vol. XVII, No. 4, December 1978, New York, S.23-27.

„Ein schwarzes Gemälde von Ad Reinhardt zu betrachten, kommt einem der Zen-Meditation ähnlichen Prozeß gleich – ein täuschend ähnlicher Vorgang“, beobachtete Maurice Tuchman. Tuchman 1988, S.51.

aus der Alchemie kennt, verglichen werden.¹⁴³ Dabei geht es um die „Umwandlung der Materie mit dem Ziel geistiger Erkenntnis“, und das Verfahren selbst ist ein „Prozeß der Reinigung und des Zurückbringens“.¹⁴⁴ Erstmals schafft Inboden diesen Vergleich. Die Alchemie ist ein Gebiet, das in einer anderen Kultur entwickelt wurde und auf das Reinhardt nur zwei vage Hinweise gibt.¹⁴⁵ Sie soll hier aber herangezogen werden, da sie und die Kunst Ad Reinhardts in zweifacher Hinsicht analoge Züge tragen.

Steht das Mandala für das Einleiten, für das Sichhineinbegeben in einen geistigen Zustand, geht es in der Alchemie um Transmutation: um die Veränderung der ursprünglichen Substanz. Diese Veränderung wird in der spirituellen Alchemie nicht nur naturwissenschaftlich verstanden, sondern als ein Selbstfindungsprozess, der von der Laborarbeit nicht zu trennen ist; als Umwandlung mit dem Ziel geistiger Erkenntnis; als Symbol für eine Wandlung, der Transsubstantiation beim Abendmahl vergleichbar.¹⁴⁶

In der Kunst, wo die Schöpfung durch den Künstler der Rezeption durch den Betrachter vorausgeht, können beide, Künstler und Betrachter, eine Wandlung durchmachen, die jeweils unterschiedlich ist. Der Betrachter findet als vor dem Bild Meditierender durch dessen Harmonie und Quasi-Unsichtbarkeit in sein eigenes Inneres; der Künstler hingegen sagt sich in seinem ganzen Arbeiten vom Prinzip der Fortentwicklung los, er sucht damit den Zeitpfeil zu überlisten – zunächst äußerlich, aber möglicherweise mit der Erwartung, sich auch im Innern von der zeitlichen Abhängigkeit zu befreien.

Zweitens steht in der Alchemie die Farbe Schwarz in Verbindung mit der Urmaterie und verkörpert den „ungeordneten Zustand“¹⁴⁷ – nigredo:

¹⁴³ „Die ganzheitliche Konzeption der Alchemie führt direkt zum Mandala. Viele alchemistische Pläne verwenden eine Mandala-Form, um die organische Wechselbeziehung zwischen Elementen und Gattungen der Natur zu enthüllen.“ José und Miriam Argüelles, Das große Mandala-Buch – Mandala in Aktion, Freiburg im Breisgau 1984, S.63., zit. nach Inboden, in: Ausst.Kat. Ad Reinhardt Stuttgart 1985, S.46.

¹⁴⁴ Ebenda, S.41.

¹⁴⁵ Ebenda, S.37-60.

¹⁴⁶ Die Alchemie lehrt: „Wer die Wahrheit erkennt, findet alles. Wer die Geheimnisse des eigenen Mikrokosmos ergründet, dem sind auch die Geheimnisse des Makrokosmos nicht verborgen. Wer aber dasjenige, was er sucht, nicht in sich selbst findet, der wird es auch nicht im Äußeren finden.“ Surya, G. W., Der Triumph der Alchemie, Leipzig, 1908, S.33, zit. in: Helmut Gebelein, Alchemie – Die Magie des Stofflichen, München 1996, S.195f.

¹⁴⁷ Klausbernd Vollmar, Das Geheimnis der Farbe Schwarz, Südergellersen 1999, S. 21.

„Aus der ‚nigredo‘ führt die Abwaschung (ablutio, baptisma) entweder direkt zur Weißung, oder die beim Tod (des Vereinigungsproduktes) entwichene Seele (anima) wird dem toten Körper wieder vereinigt, zur Belegung desselben, oder es leiten die vielen Farben (omnes colores, cauda pavonis) zur einen, weißen Farbe, die alle Farben enthält, über.“ C. G. Jung, Psychologie und Alchemie, Gesammelte Werke, Olten und Freiburg im Breisgau 1984, Bd. 12, S.268ff. Abs. 334, zit. nach Inboden, in: Ausst.Kat. Ad Reinhardt Stuttgart 1985, S.44. Schwarz – Weiß – Rot sind die alchemistischen Hauptfarben. Die Gelbfärbung wird im Mittelalter bei Albertus Magnus als Übergangsfarbe betrachtet. Vergleiche Gebelein 1996, S.53.

„Am Anfang des alchemistischen Prozesses befinden sich die Seele und Materie im Chaos. Dieses Chaos, der Uranfang, aus dem alles hervorgeht, das die Mutter aller Dinge ist (Tao Te King), wird mit der schwarzen Farbe symbolisiert.“¹⁴⁸

Dieser Prozess kann also nur auf natürliche Weise vor sich gehen, und die Natur muss durch Gebet und Beschwörung veranlasst werden, den Vorgang ‚natürlich‘ geschehen zu lassen. Reinhardt sieht die Farben Schwarz – ganz im Sinne der Alchemie – als eine Art Urmaterie. Er spricht von der *„primordial darkness“¹⁴⁹* und bringt in einigen Notizen die Farben Schwarz in Zusammenhang mit der *„prime matter“¹⁵⁰* und dem Chaos als *„initial, germinal stage of all processes“¹⁵¹*.

Reinhardt selbst hat Schwarz als *„mansion of the beyond, entrance to other world, The other side, transcendent“¹⁵²* bezeichnet.

Wem die Verbindung zur Mystik und zum Spirituellen zu weit geht, den mag die Formulierung von Inboden versöhnen:

„Die dunkle, ungeformte (chaotische) Monochromie tritt allmählich zur Kreuzform ‚gereinigt‘ vor das Auge und scheidet alle anderen latenten Vermutungen über die Beschaffenheit des Schwarz aus.“¹⁵³

3.4.2 Der Künstler als Herausforderer des Göttlichen

Reinhardts Aussagen sowie die Betrachtung der *Black Paintings* lassen keinen Zweifel daran, dass Verweigerung, Verneinung und das Verharren im Fragen das alles beherrschende Thema des Künstlers ist.

Reinhardts schwarze Bilder sind, im Zusammenhang seines Gesamtwerks betrachtet, nicht in einer Übergangsphase entstanden, sondern thematisieren den Übergang selbst.

Seine schwarzen Bilder mögen Teil einer Strategie gewesen sein, mit deren Hilfe der Künstler seinen Platz in der Kunst seiner Zeit finden wollte. Aber sie sind auch Aufforderungen an den Betrachter zu geistiger Wandlung, und sie sind Produkte, an die oder an deren Herstellung der Künstler selbst Erwartungen knüpft. Über Jahre hinweg hat er immer wieder am ‚letzten Bild‘ gearbeitet, und man möchte daraus ableiten, dass er sich als Übender auf dem Weg zum letzten Ziel sah, das man Erlösung nennen kann.

¹⁴⁸ Vollmar 1999, S.21.

¹⁴⁹ Reinhardt, *Black, Symbol* (undated), in: Rose 1975, S.97.

¹⁵⁰ Ebenda.

¹⁵¹ Ebenda, S.96.

¹⁵² Ebenda, S.97.

Somit stellt sich die Frage nach dem Selbstverständnis des Künstlers. Reinhardt widersetzt sich nicht nur der herkömmlichen Kategorisierung, sondern er schafft eine von Kategorien im wahrsten Sinne des Wortes erlöste Kunst und bietet sich und dem Betrachter die Möglichkeit spiritueller Übung.

„Mystical ascent – separation from error, evil – from world of appearances, sense attractions – ,the divine dark‘ – ,luminous darkness‘ First, light, then cloud, finally dark“¹⁵⁴

Der Schluss liegt nahe: Indem er sich mit Endgültigkeit für die dunkelsten Farben und für Gleichmut im Ausdruck entscheidet, erschafft er etwas, das vom Temperament her die Welt des menschlichen Gewühls und Herumirrens überwinden möchte und es (nach Reinhardts Vorstellung) mit dem Göttlichen aufnehmen kann. Nach Lippard hat Reinhardt nicht gezögert, *„den Künstler [sich selbst] mit Gott gleichzusetzen, der ,etwas nimmt und Nichtvorhandensein daraus machen kann“¹⁵⁵*. Jedoch sei dieser Aspekt hier nicht zu hoch bewertet. Reinhardt dürfte sich weder als Gott, noch als Heiliger gesehen haben, aber als Asket vielleicht.

¹⁵³ Inboden, in: Ausst.Kat. Ad Reinhardt Stuttgart 1985, S.44

¹⁵⁴ Reinhardt, *Oneness* (undated), in: ebenda, S.105.

¹⁵⁵ Lippard 1984, S.174.

II.4 Frank Stella: Poker Faces

Frank Stella¹ war gerade nach New York umgezogen, als 1958 sein Gemälde *Morro Castle*² entstand – das erste seiner insgesamt 23 *Black Paintings*³. Die in Anstreicherfarbe gemalten, leicht glänzenden und in Streifen organisierten Gemälde zählen heute zu den Gründungswerken der amerikanischen Nachkriegskunst.⁴

„... sie werfen nicht nur mit einer bis dahin nicht gekannten Radikalität das Grundprinzip der abendländischen Bildorganisation über Bord. Sie implizieren auch eine prinzipielle Absage an die Tätigkeit des Komponierens überhaupt“⁵,

konstatiert Hubertus Gaßner 1996. Und Robert Rosenblum äußert rückblickend:

„One constant, at least, of this decade is the importance of the Black paintings as epochal art history; for now, like then, they retain the watershed quality so apparent when they were first seen in 1959. Today too they have the character of a willful and, one might add, successful manifesto that would wipe out the past of art and that would establish the foundation stones for a new kind of art“⁶.

Als der 22-Jährige 1958 in New York ankam, war die Kunstwelt für grundlegende Veränderungen offen: Der Ruhm der Abstrakten Expressionisten hatte zu bröckeln begonnen; Arshile Gorky und Jackson Pollock waren gerade verstorben; Barnett Newman und Clifford Still stellten seit sieben Jahren nicht mehr aus, und auch de Kooning wurde selten gezeigt. Nur Robert Rauschenberg hatte gerade ein Jahr zuvor seine erste Einzelausstellung bei Leo Castelli gehabt, womit er auch den kommerziellen Durchbruch schaffte. Als Stella mit seinen *Black Paintings* begann, befand sich der Abstrakte Expressionismus also bereits in der Krise.

¹ Frank Stella wurde 1936 in Malden, Massachusetts geboren. 1949-54 besucht er die Phillips Academy in Andover, Massachusetts, wo er von dem abstrakten Maler Patrick Morgan unterrichtet wird. 1954 nimmt er sein Studium in Princeton auf und besucht dort ab 1955 die Malklasse von William Seitz. 1956 studierte er Malerei bei Stephen Greene.

² Emailfarbe auf Leinwand, 215 x 274 cm, Kunstmuseum Basel. Brenda Richardson organisierte 1976 eine Ausstellung im Baltimore Museum of Art. Der anlässlich dieser Ausstellung entstandene Katalog geht ausführlich auf Titel, Maße, Zustand sowie auf Struktur der *Black Paintings* ein. Meine Angaben zu den Werken orientieren sich an diesem Katalog. Ausst.Kat. Frank Stella: The Black Paintings, The Baltimore Museum of Art, 1976.

³ Stellas *Black Paintings* sind rein zeitlich gesehen grob in zwei Gruppen zu unterteilen: Die Gemälde, die zwischen 1958 und Herbst 1959 und jene, die im Winter 1959/60 entstanden sind.

⁴ Die schwarzen Gemälde zählen u.a. zu den Gründungswerken der Minimal Art. Stella selbst kann das nur bedingt nachvollziehen: „... I am not sure I ever was a minimalist painter but when I was already working in the sixties, sixty-five even, the ‚Protactor Paintings‘ were geometric, but they were not minimalist painting. So I am not sure that paintings of mine were minimalist ...“ Frank Stella. Conversation with Eddy Devolder, Gerpines 1991, S.8.

⁵ Hubertus Gaßner, *Frank Stella: Der Raum bewohnbarer Illusionen*, in: Ausst.Kat. Frank Stella, Haus der Kunst München, 1996, S.64.

⁶ Robert Rosenblum, *Introduction*, in: Lawrence Rubin, Frank Stella. Paintings 1958 to 1965, A Catalogue raisonné, New York 1986, S.10.

Wie Rauschenberg fand auch Stella sehr früh Anerkennung für sein malerisches Werk. In der Ausstellung *Three Young Americans* im Allen Memorial Art Museum waren im Mai 1959 erstmals schwarze Bilder zu sehen.⁷ Im August 1959 hatte ihn Leo Castelli in seiner Galerie aufgenommen und Werke gezeigt. Noch im Sommer desselben Jahres war Stella an der Ausstellung *Sixteen Americans* beteiligt, die Dorothy Miller für das Museum of Modern Art organisiert hatte, und zeigte vier seiner überdimensionalen schwarzen Leinwände.⁸ Kurz darauf kaufte das MoMA eines seiner schwarzen Bilder, *The Marriage of Reason and Squalor II*, von 1959. William S. Rubin, der später zahlreiche Texte über Stella verfassen sollte, war von dessen Gemälden in der Ausstellung bei Castelli dauerhaft begeistert:

„About half of the ‚Sixteen Americans‘ were new to me; with one exception ... The one exception is Frank Stella. I had previously seen only one of his big black canvases with geometrical patterns of pin-stripes in a group show at the Castelli Gallery. Seeing a roomful of them at the Museum, I was almost mesmerized by their eerie, magical presence.“⁹

Nicht selten reagierten die Kritiker jedoch mit Unverständnis auf die Werke Stellas:

„The quality of their work ranges from very handsome (Nevelson, Schmidt, Lytle, Urban) to unspeakable boring (Stella who paints huge black canvases carefully lined with white stripes and calls the results, very accurately, ‚stripe painting‘; ...)“¹⁰

Das Publikum war mehrheitlich von den Bildern, die in ihrer Größe den Werken anderer Abstrakter Expressionisten Konkurrenz machten und von Monotonie sowie einer asketischen Leere zeugten, in höchstem Maß irritiert:

„To most eyes they appeared monotonously simple and inert, a bewildering impoverishment of art in which the only unit was a regular black stripe and the only compositional principle a numbing symmetry as obvious as a child’s idea of a formal garden. Critics were unusually hostile, dismissing the work on the basis of it’s youth ... or mocking what they thought to be an impudent Dada prankster who tried to bait his audience by painting nothing but pinstripes.“¹¹

⁷ Die Ausstellung wurde von Ellen Johnson kuratiert, die neben Stellas *Pre-Black Painting Plum Island (Luncheon on the Gras)* von 1958 drei schwarze Bilder auswählte: *Club Onyx*, *Bethlehem’s Hospital* und *Seven Steps* von 1959.

⁸ Gezeigt wurden *Die Fahne hoch*, *Tomlinson Court Park*, *The Marriage of Reason and Squalor* und *Arundel Castel*, alle von 1959. Neben Stella waren hier J. de Feo, Wally Hedrick, James Jarvaise, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Alfred Leslie, Landes Lewitin, Richard Lytle, Robert Mallary, Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, Julius Schmidt, Richard Stankiewicz, Albert Urban und Jack Youngerman vertreten.

⁹ William S. Rubin, *Younger American Painters*, in: *Art International*, Vol.4, No.1, Paris, January 1960, S.25.

¹⁰ Emily Genauer, *16-Artist Show Is on Today At Museum of Modern Art*, in: *The New York Herald Tribune*, December 16, 1959, S.26.

¹¹ Robert Rosenblum, *Frank Stella*, Harmondsworth, England, 1971, S.11.

Die Werke wirkten abweisend, waren nicht greifbar und schwierig einzuordnen. Rosenblum nannte sie *Poker Faces*¹², undurchdringliche Gesichter, die sich nicht anmerken lassen, welche Absichten sie verbergen.

Es existieren etliche Texte, die sich mit Frank Stellas Schaffen und am Rande auch mit seinen schwarzen Bildern beschäftigen. Über die Serie der *Black Paintings* sind dagegen nur wenige Publikationen und Aufsätze erschienen. Und keiner der Autoren hat die Serie der *Black Paintings* und ihre Funktion als Durchgang beleuchtet, keiner hat den Gebrauch der Farbe Schwarz in Verbindung mit dem Bewusstsein gebracht – oder besser mit dem ‚Unterbewusstsein‘ des Künstlers. Auch wurde bisher nicht darauf hingewiesen, dass sie in einer Phase entstanden sind, von der Stella selbst nicht wusste, wohin sie ihn im künstlerischen Sinn führen würde. Dieses Nicht-Wissen hat seine Entsprechung in der farblichen Dunkelheit, im Nicht-Sehen; nicht umsonst hat Stella diese Dunkelheit gerade für die Serie des Suchens und des Übergangs gewählt. 1976 widmete das Baltimore Museum den schwarzen Bildern eine umfassende Ausstellung. Der zur Ausstellung erschienene Katalog war für die Zwecke dieser Arbeit wertvoll. Er enthält zwar keinen umfassenden Essay über die schwarzen Gemälde, aber Brenda Richardson stellt hier die Ergebnisse ihrer gründlichen Recherche über die schwarzen Bilder zusammen.¹³ William S. Rubin untersuchte die schwarzen Bilder Stellas erstmals ausführlicher in seinem einleitenden Katalogtext zur Ausstellung im Museum of Modern Art in New York 1970.¹⁴ Eine ausführliche Betrachtung der schwarzen Bilder nimmt auch Gudrun Inboden im Katalog der Ausstellung *Frank Stella. Black Paintings 1958-60. Cones and Pillars 1984-1987* in der Staatsgalerie Stuttgart vor.¹⁵ Ihre Beobachtung des Trompe-l'œil-Effekts und der Verweis auf die labyrinthische Wirkung der schwarzen Bilder gaben wichtige Anregungen für die kommenden Ausführungen. Schließlich war der Text von Hubertus Gaßner insofern entscheidend, als er wesentliche Hinweise auf die sinnliche Seite der Gemälde Stellas enthält.¹⁶ Aufschlussreich waren auch die Schriften von Frank Stella selbst. Vor allem die unter dem Titel *Working Space* zusammengefasste Vorlesungsreihe brachte

¹² Robert Rosenblum schreibt in seiner Einführung zu Frank Stellas Gemälden von 1958 bis 1965: „Yet gradually our perception of these pivotal paintings, which to many looked like unfeeling geometric diagramy, began to change, supported by the insights of art historians who would explore the nuances, whether historical, visual, or emotional, of these poker-faced works.“ Rosenblum, in: Rubin 1986, S.11.

¹³ Ausst.Kat. Stella Baltimore 1976. Brenda Richardson geht in ihrer Einführung auf den Zustand der Werke und ihre Entstehung ein. Darüber hinaus recherchierte sie die Herkunft der Titel und den Ort, an dem die Werke erstmals gezeigt wurden.

¹⁴ William S. Rubin, in: Ausst.Kat. Frank Stella, The Museum of Modern Art, New York 1970, S.16-46.

¹⁵ Gudrun Inboden, *Die Demontage des Bildes oder Der verführerische Blick der leeren Zeichen – Black Paintings und Cones and Pillars*, in: Ausst.Kat. Frank Stella. Black Paintings 1958-1960. Cones and Pillars 1984-1987, Staatsgalerie Stuttgart, 1988, S.13-35.

¹⁶ Gaßner, in: Ausst.Kat. Frank Stella München 1996, S.63-151.

grundlegende Erkenntnisse bezüglich der Sicht des Künstlers auf die Malerei und seine Ansprüche an sie.¹⁷ Indem Stella das Schaffen anderer Künstler betrachtet, wird sein eigenes Verständnis von Malerei deutlich.

4.1 Pre-Black Paintings

„Die Streifenbilder waren mit Sicherheit das einzig Unkonventionelle, das ich jemals machte.“¹⁸

Als direkte Vorläufer der *Black Paintings* können Stellas Streifenbilder von 1958, auch *Pre-Black Paintings* genannt, gelten. In ihnen zeigt sich erstmals die Anordnung der Farben in Bändern, die auch für seine schwarzen Bilder charakteristisch ist.

Stellas malerische Wurzeln lagen nicht wie bei der ersten Generation des Abstrakten Expressionismus in der figurativen, sondern direkt in der abstrakten Malerei. Er begann an der Philips Academy in Andover mit geometrischen Bildern in kleinem Format und wandte sich 1957 in Princeton, unter dem Einfluss von William Seitz und Stephen Greene, dem Abstrakten Expressionismus zu.¹⁹ Die Werke, die dort entstanden, zeigen deutlich den Einfluss Willem de Koonings, Helen Frankenthalers und Franz Klines, aber auch den Adolph Gottliebs und Robert Motherwells. Stella hatte sich mit verschiedenen Vertretern der älteren Generation auseinander gesetzt und suchte nun, wie in einer Art Schlussfolgerung, nach einer eigenen künstlerischen Ausdrucksweise. 1958 hatte er erstmals die Gemälde von Jasper Johns gesehen. Sie waren für die Streifenbilder eine wichtige Quelle der Inspiration. Sidney Gubermann, seit Ende 1956 ein enger Freund Stellas, hat diese Johns-Ausstellung gemeinsam mit Stella besucht und berichtet von dessen Begeisterung für die geometrische Musterung; dass Johns an einem Thema festgehalten hat, habe Stella fasziniert:

„In January 1958 ... we took the train to New York to see the Jasper Johns show ... Targets and flags. ... Frank was not so interested with the targets and more so with the flags. Within

¹⁷ Frank Stella, *Working Space, The Charles Eliot Lectures 1983-1984*, Cambridge, Massachusetts 1986, in: Franz-Joachim Verspohl (Hg.), *The Writings of Frank Stella. Die Schriften Frank Stellas*, Jena (u.a.) 2001.

¹⁸ Frank Stella, „*Ich benutze den Stil, der mir gerade in den Kram paßt*“. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks, in: *Kunstforum international*, Bd.127, Juli – September 1994, Köln, S.283.

¹⁹ Hier verbrachte Stella die Jahre 1954 bis 1958. Er studierte Geschichte und Kunstgeschichte, da Princeton eine Hochschule für Kunsthistoriker und nicht für Maler war. Er hatte allerdings Glück, denn während seiner Lehrzeit war Professor William Seitz, der selbst Maler war, nach Princeton gekommen und hatte erreicht, dass weitere Künstler als Lehrer eingeladen wurden. Auch der Kunsthistoriker Robert Rosenblum lehrte dort zu dieser Zeit. In den letzten Jahren seines Studiums hat der abstrakte Maler Stephen Greene Stella stark beeinflusst.

a few days he began to make paintings with ragged stripes and rectangles. They were mostly flaglike paintings and mostly larger than Johns'.²⁰

Ganz offensichtlich war Stella von der methodischen Wiederholung gefangen genommen. Sie wurde zum Grundprinzip seiner Streifenbilder, die kurz darauf entstehen sollten, und später auch zum Grundprinzip seiner *Black Paintings*.

Stella übernimmt auch das Streifenmuster selbst von Jasper Johns. Beide Künstler legten es auf Flächigkeit der Motive an. Doch während Johns die Flächigkeit mit pastosem Farbauftrag kontrastierte, den man von den gestischen Abstrakten Expressionisten gewöhnt war, hielt Stella seine Bilder auch physisch in der Fläche. Wo Johns abbildete, blieb Stella abstrakt. Und während Johns im Format damals noch zurückhaltend war, scheute sich Stella nicht, größere Formate zu wählen. Zum eigentlichen Großformat gelangte er jedoch erst bei seinen *Black Paintings*. Jasper Johns schuf mit seinen Streifen eine Illusion, beispielsweise die einer Fahne. Stella hingegen wollte mit seinen Streifen die Illusion, nämlich die des Raumes, verdrängen. Die Streifen waren kein Verweis auf außerkünstlerische Wirklichkeit, sondern standen zuallererst für sich selbst.²¹

Zuvor hatte Stella ganz in der Manier der Abstrakten Expressionisten bunte Flächen mit expressivem Farbauftrag nebeneinander gelegt. Nun grenzte er sich mit Farbauftrag und Komposition seiner Streifenbilder erstmalig von den gestischen Abstrakten Expressionisten ab, wobei er mit dem Großformat jedoch die von ihnen eingeführte Vorgehensweise fortsetzte. Wie Mark Rothko, Barnett Newman und Adolph Gottlieb wollte er die Distanz zwischen Betrachter und Werk minimieren.²²

Bei der gesamten Werkgruppe der *Pre-Black Paintings* und der *Black Paintings* steht das geometrische Muster im Vordergrund. Doch ist die Geometrie der *Pre-Black Paintings* noch weniger sorgfältig ausgeführt. Die verschiedenfarbigen Felder und Streifen sind übereinander gelagert. Dadurch entstehen unterschiedliche Tiefenebenen, und genau diesen Eindruck sollten seine *Black Paintings* aufheben. Bei

²⁰ Sidney Guberman, Frank Stella. An illustrated Biography, New York 1995, S.27.

²¹ Es ging ihm schlicht um Malerei. Carl André stellt in dem Katalog zur Ausstellung Sixteen Americans fest: „Stella had found it necessary to paint stripes. There is nothing else in his paintings. Frank Stella is not interested in expression or sensitivity. He is interested in the necessities of painting.“ Carl André, Preface to Stripe Painting, in: Ausst.Kat. Sixteen Americans, The Museum of Modern Art, New York 1959, S.76.

²² „Ich suchte nach dem Betrachter entgegenkommenden Bildern, gemäß meinem Interesse für Adolph Gottlieb, Mark Rothko und Barnett Newman. Amerikanische Großbild-Malerei fand ich sehr faszinierend und gut, und meine Streifenbilder waren eine Fortsetzung dieser Tradition.“ Stella, in: Kunstforum 1994, S.287.

den *Pre-Black Paintings* variiert die Breite der Streifen, sie sind mal eine dünne Linie, mal ein breites Band; auch dies sollte sich bei seinen schwarzen Gemälden ändern.

Neben den Streifen sind einfarbige rechteckige Felder wesentlicher Bestandteil der Komposition. Bilder wie *East Broadway (Door)*²³ (Abb. 37a) und *Coney Island*²⁴ von 1958 zeigen horizontale, zweifarbige All-over-Streifenmuster, die von einem Rechteck unterbrochen werden, das (anders als bei Johns) monochrom ist und nahezu mittig wie eine Tür etwa bis in die Bildmitte ragt oder wie ein fast quadratisches Fenster leicht über der Bildmitte liegt. Diese Elemente mag man als Monochromien, als Bild im Bild auffassen – oder als Öffnungen, die auf den Illusionismus der Malerei anspielen.²⁵

Franz Fedier bemerkt über die *Pre-Black Paintings*:

„Das ‚Ding‘ in der Mitte ist ein dunkles Rechteck, – die eigentliche und unmittelbare Mitteilung, welche die Bilder enthalten.“²⁶

In all seinen *Pre-Black Paintings* ist dieses Motiv zu erkennen.²⁷ Auf einem anderen Gemälde, *Seward Park*²⁸, sind drei horizontale Streifen bedeckend wie eine Fahne; dabei ist jeder dieser drei selbst ein Muster aus Streifen, aus grün-grünen, gelb-gelben und gelb-grünen. Und wiederum liegt ein Fenster darin, im gelb-grün gestreiften Feld über den gelben und unter dem grünen Streifen. Während Stella also noch in einem Drittel des Bildes mit Überlagerung und Farben arbeitet, kündigt sich in den gelb-gelben und grün-grün gestreiften Bereichen bereits die Quasi-Monochromie an.

Zur Serie der *Pre-Black Paintings* zählen außerdem zwei nahezu monochrom wirkende Gemälde: das blauschwarze Werk *Criss Cross*²⁹ (Abb. 38), 1958 und *Yugatan*³⁰, ebenfalls 1958, das in glänzendem Schwarzbraun gemalt ist. Von diesen beiden Werken bis zu den *Black Paintings* ist es nur noch ein kleiner Schritt.

Stellas Entscheidung für das Streifenmuster ist ohne Zweifel von Jasper Johns inspiriert oder beeinflusst. Doch sei an dieser Stelle bereits erwähnt, dass das Prinzip

²³ Öl auf Leinwand, 215,9 x 205,7 cm, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, MA.

²⁴ Öl auf Leinwand, 216,5 x 184,8 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut.

²⁵ Für diese Auslegung spricht auch ein Foto (Abb. 37a), das Frank Stella zeigt, der in einer Mauernische mit Fenster sitzt. Kaum vorstellbar, dass dieses Foto bei so großer inhaltlicher und kompositorischer Nähe zur Organisation seiner Bilder rein zufällig entstanden ist.

²⁶ Franz Fedier, *Notizen zu Frank Stella*, in: Ausst.Kat. Frank Stella: Werke 1958-1976, Kunsthalle Bielefeld 1977, S.25.

²⁷ Auch bei Bildern wie *Mary Lou Loves Frank*, *Perfect Day for Banana Fish*, *Red River Valley* oder *Them Apples*, alle von 1958, taucht das Motiv der Tür auf.

²⁸ 1958, Öl auf Leinwand, 215,3 x 277,8 cm, Museum für Gegenwartskunst Basel.

²⁹ Emailfarbe auf Leinwand, 200,7 x 233,7 cm, Akira Ikeda Gallery, Nagoya, Japan.

³⁰ Öl und Emailfarbe auf Leinwand, 185,4 x 185,4 cm, Sammlung des Künstlers.

der wiederholten Streifen nicht nur den gestreiften Fahnen von Johns, sondern auch der absurden Literatur – im Besonderen Samuel Beckett – viel verdankt.³¹

Als Vorläufer für Stellas *Black Paintings* nennt Walter Hopps die schwarzen Bilder Rauschenbergs.³² Beide Künstler wurden von Leo Castelli vertreten. Stella und Rauschenberg hatten sich im Juni 1959 über Robert Rosenblum kennen gelernt; damals hatte Stella bereits mit seinen schwarzen Bildern begonnen.

Eine Parallele zwischen den beiden kann nicht nur in der schwarzen Beinahe-Monochromie gesehen werden. Bei beiden entstanden die schwarzen Bilder zu Beginn ihrer künstlerischen Karriere und stellten einen Durchgang in der künstlerischen Entwicklung dar. Beide beschworen die Realien der Malerei – Farbe und Leinwand. Beide verwendeten Anstreicherfarbe und erzeugten damit eine glänzende Oberfläche. Und schließlich spielte für beide das Motiv der Tür eine Rolle.

Weiter oben wurde die Vermutung angestellt, dass Rauschenberg das Gemälde *Abraham* von Newman kannte. Ob auch Stella dieses Bild kannte, ist eher fraglich, denn er besuchte erst seit 1955 regelmäßig Ausstellungen in New York und sah laut William S. Rubin erstmalig 1959 eine Newman-Ausstellung.³³

Die ersten schwarzen Bilder von Reinhardt kann Stella 1955 bei Betty Parsons gesehen haben. 1960 erwarb er eines von ihnen und äußerte sich in späteren Jahren respektvoll: „*If you don't know what (Ad's paintings are) about, you don't know what painting is about.*“³⁴ Beide Künstler haben das Sehen zum Thema ihrer Gemälde gemacht.

Und was Henri Matisse angeht, so möchte Stella selbst sich zwar nicht mit ihm verglichen sehen³⁵, doch mag er von ihm gelernt haben, die Leinwand atmen und nicht vollständig unter der Farbe verschwinden zu lassen.³⁶ Auch eine Art All-over-Muster

³¹ Vgl. Kapitel 4.4.3.; Stella selbst weist darauf in einem Radiointerview hin. Stella, Radiointerview von Alan Solomon aus der Serie U.S.A. Artists, National Educational Television, Chanel 13, New York, 27.3.1966. zit. nach Judith Goldmann, in: *Frank Stella: Nochmals, aber besser*, in: Ausst.Kat. Frank Stella München 1996, S.31. Hubertus Gaßner und Goldmann äußern sich ebenfalls dazu. Vgl. Gaßner, in: ebenda, S.80 und Goldman, ebenda, S.31.

³² „*It is interesting to note that the somewhat granular semigloss surface of painting, as well as the monochromatic nature of the work, anticipated the rigorous black paintings Frank Stella was to undertake at the end of the 1950s.*“ Hopps 1990, S.155.

³³ Ausst.Kat. Stella New York 1970, S.155. Heute ist Stella im Board of Trustees der Barnett and Annalee Newman Foundation.

³⁴ Stella, *A Tribute to Ad Reinhardt*, in: Artscan, No. 113, Oktober 1967, S.2, zit. nach Rowell, in: Ausst.Kat. Ad Reinhardt and Color New York 1980, S.26.

³⁵ „I don't think there's anything in my paintings (for Matisse's sake, not mine) that has anything to do with Matisse. It just happens that you could point out a similarity between the unpainted area between the bands in my paintings, and the use of that technique in some of Matisse's paintings.“ Stella, Interview mit Jean-Claude Lebensztejn, in: *Art in America*, Juli/ August 1975, vol.65, S.75.

³⁶ „Matisse obviously was interested in color. But the color was always paint, and I think he had a real sure sense of the quality of paint and pigment. He also had a very sure sense of the surface – the

findet sich bereits bei Matisse. An den Gemälden des Altmeisters, mit dessen Werk sich Stella intensiv auseinandersetzte, schätzte er besonders ihre physische Präsenz, die er selbst mit seinen schwarzen Bildern herzustellen sucht.

„I was interested in Matisse as far as overall effect, dealing with scale and largeness both in actual size and in the sense of impact.“³⁷

4.2 Black Paintings

1958 war Frank Stella in New York angekommen. In diesem Jahr vergrößerte er das Format seiner Bilder und beschränkte sich in der Farbwahl auf Schwarz. Anfang 1960 waren 23 schwarze Gemälde entstanden.³⁸ Dennoch hat Stella seine *Black Paintings* nicht, wie viele andere der späteren Werke, von vornherein als Serie geplant.³⁹

Allen *Black Paintings* sind ihre Farbigkeit, ihre leicht glänzende Oberfläche, die Organisation in Streifen als eine Art geometrisches All-over-Muster und ein ‚dicker‘ Keilrahmen gemeinsam. Die *Black Paintings* sind mit herkömmlicher schwarzer Anstreicherfarbe gemalt.⁴⁰ Die schwarzen Streifen verlaufen entweder parallel oder diagonal zum Bildrahmen. Robert Rosenblum beschreibt sie folgendermaßen:

„Wie ein Landvermesser die Ausdehnung und Eigenart eines neu erworbenen Territoriums misst und bewertet, so parzellierte er jeden Quadratzentimeter bildlichen Landes in Mustern gleicher Streifen, die auf die einfachen senkrechten und waagerechten Beziehungen des Rahmens Bezug nahmen.“⁴¹

Zwischen den Streifen bleibt die bloße Leinwand zu erkennen, und diese unbemalten Bereiche schimmern als helle Linien hindurch. Zum Teil sind die ausgesparten Flächen

canvas without any paint on it – and he knew what happens when you put paint on top of that surface. He never killed the surface with the paint.“ Stella, ebenda, S.74.

³⁷ Stella, ebenda, S.73.

³⁸ Bis auf eine kurze Unterbrechung im Herbst 1958 beschäftigte er sich 1958 und 1959 durchgehend mit diesen Gemälden. In diesem Zeitraum sind sechs Werke entstanden, die nicht zu den *Black Paintings* gezählt werden können. Lawrence Rubin listet sie unter dem Kapitel *Non-black paintings, 1959-1960* auf. Rubin 1986, S.88ff.

³⁹ Von diesem Zeitpunkt an arbeitete Stella in Serien. Blickt der Künstler heute auf sein Werk zurück, so stellt er resümierend fest, dass sein Vorgehen bei den schwarzen Bildern charakteristisch für sein gesamtes Schaffen wurde. *„Meistens sind die Ideen zu den Bildern abhängig von dem, das ich gerade gemacht habe. Als Vorlage dient mir in der Regel das gerade abgeschlossene Werk, das ich dann vorwärts projiziere. Ich ändere die Idee und fertige eine Variation an, zumindestens in einigen Fällen. Manchmal halte ich inne oder probiere etwas aus, um zu ermitteln, was das dann an Neuerung bewirkt. Es ist ein Warten auf etwas, was von Vorangegangenen abweicht. Jede neue Idee entwickelt sich aus der vorhergehenden, da ist der rote Faden.“* Stella, in: Kunstforum 1994, S.280.

⁴⁰ In den ersten Monaten seiner Zeit in New York war er drei bis vier Tage in der Woche als Anstreicher von Häusern tätig. *„We use mostly commercial paint, and we generally tend toward larger brushes. In a way, Abstract-Expressionism started all this. De Kooning used house painters’ techniques.“* Stella, Questions to Stella and Judd (Interview with Bruce Glaser), in: Art News 65, September 1966, S.58.

⁴¹ Robert Rosenblum, *Frank Stella*, in: artforum 3/6, 1965, zit. nach Ausst.Kat. Stella Bielefeld 1977, S.105.

so schmal, dass die schwarzen Streifen optisch ineinanderzulaufen scheinen. Die Breite der Streifen wird von der Breite des Pinsels bestimmt und verändert sich von Werk zu Werk nur unwesentlich. Stella verwischte auf diese Weise die Grenze zwischen skizzenhafter Vorstudie und Gemälde. Meist zeichnete er mit Bleistift direkt auf der Leinwand Linien vor, dann zog er frei Hand die schwarzen Bänder, ohne dass er dabei immer gewusst hätte, wie viele solcher Bänder ein Werk enthalten würde. Daher weisen die Bänder immer Unregelmäßigkeiten auf, und trotz des geometrischen Musters sind die Werke nicht kühl distanziert, sondern bleiben wegen ihrer sinnlichen, haptischen Oberfläche nahbar.⁴²

„Meine Gemälde sind nicht so hart, sondern eher weich, fast impressionistisch, was sich seltsam anhört, aber sie sind es in dem Sinne, daß von ihnen etwas Atmosphärisches ausgeht. Egal wie mechanisch ein Bild im großen und ganzen gemalt worden ist, schwebt es in seinem Raum und hält ihn ganz. Aber ich sehe sie auf der Oberfläche schwebend, nachgebend und ein bißchen absorbierend wirkend. Das heißt sie saugen einen an und gleichzeitig kommen sie dem Betrachter entgegen.“⁴³

Die Titel der *Black Paintings* knüpfen stets die Verbindung zu den Farben Schwarz.⁴⁴ Häufig beziehen sie sich im wörtlichen sowie im übertragenen Sinne auf Dunkles, so etwa auf Elendsviertel in Großstädten wie *Clinton Plaza*⁴⁵, düstere Nachtlokale wie *Club Onyx* oder *Zambesi* und auf finstere Kapitel der Geschichte wie *Arbeit macht frei* oder *Die Fahne hoch*. Stella hat selbst betont, die Titel der ersten Werke bezögen sich auf niedergedrückte oder niederdrückende politische Umstände („downbeat“ oder „depressed political situations“)⁴⁶. Doch sollten die Titel nicht als Interpretationshilfen dienen, vielmehr seien sie parallel zu den Werken entstanden und auch auf diese Weise zu lesen:

⁴² Das Ineinandergreifen von Zeichnung und Gemälde schätzte er an den Arbeiten Pollocks besonders, die er allerdings erst kennen lernte, als er mit der Serie der schwarzen Bilder bereits begonnen hatte. *„Pollock seemed to me to have put painting and drawing together in a really sensible way, i.e., to have cut down the ambiguous gap that lingered on in so-called Action Painting between the studies and preparation for a picture and its actual execution. Instead of drawing with paint, Pollock could paint with drawing, thus raising the whole level of gesture, making sense of the possibility of real gesture painting.“* Stella, zit. nach Ausst.Kat. Stella New York 1970, S.28.

⁴³ Stella, in: Kunstforum 1994, S.277. Die Gemälde weisen den Betrachter nicht zurück, sondern treten mit ihm in Verbindung. Der Vergleich mit späteren Werken wie z.B. den in Aluminiumfarbe gemalten Bildern zeigt, dass der Farbauftrag alles andere als kühl und emotionslos ist – mit ein Grund für die sinnliche Präsenz der Werke.

⁴⁴ Brenda Richardson war die erste, die auf diesen Zusammenhang aufmerksam machte. Zu Entstehung und Beziehungen der Titel vgl. vor allem Ausst.Kat. Stella Baltimore 1976. RICHARDSON ZITIEREN *„The titles of these paintings alluded to a wide spectrum of human sorrows, from New York tenements (Arundel Castle) and a Chicago cemetery (Getty Tomb) to a London insane asylum (Bethlehem's Hospital) and the Nazi concentration camp at Auschwitz (Arbeit macht Frei).“* Rosenblum, in: Rubin 1986, S.11.

⁴⁵ Name eines Apartment Hauses in der Clinton Street in der Bedford-Stuyvesant Gegend in Brooklyn.

⁴⁶ Stella, zit. nach Rubin, in: Ausst.Kat. Stella New York 1970, S.45.

„The title seems to me the way the painting looks, to say something about it. The feeling of the painting seems to me to have that kind of quality to it – *Flags on high (Die Fahne hoch)* – or something like that ...“⁴⁷

Stella gab die Titel erst im Nachhinein; auch hat er sie verändert oder mehrmals getauscht. Die spezifischen Muster der Streifenbilder dürfen demnach nicht als malerische Umsetzung der Titel verstanden werden.⁴⁸

Die *Black Paintings* lassen sich grob in drei Gruppen unterteilen: in *Transitional Paintings*, in *Rectilinear-Pattern Paintings* und schließlich *Diamond-Pattern Paintings* – eine Differenzierung, die sich auf die unterschiedliche Ausrichtung der Streifenmuster gründet.⁴⁹

Das erste Werk der Serie der *Black Paintings* heißt *Morro Castle*⁵⁰ (Abb. 39) PRÜFEN. Es ist das einzige Bild, dessen Streifen die Leinwand nicht ganz ausfüllen; rechts und links verbleibt ein schwarzer Rand von ungefähr 30 Zentimetern. Da Stella hier – wie bei sämtlichen anderen auch – die Bänder freihändig zog, gerieten die Linien nicht so ebenmäßig, wie es das strenge Muster eigentlich verlangt. Der Titel bezieht sich auf eine Schiffskatastrophe vom 8. September 1934.⁵¹ Gemeinsam mit nur einem weiteren Werk, *Reichstag*⁵² aus demselben Jahr, bildet dieses Bild die Gruppe der *Transitional Paintings*: der Werke, deren Streifen parallel zur Leinwand verlaufen, allerdings ohne konsequent symmetrisches bzw. die gesamte Leinwand bedeckendes Muster.

Die Gruppe der *Rectilinear-Pattern Paintings*⁵³ besteht aus insgesamt vierzehn Bildern. Hier verlaufen die Streifen, wie z.B. bei *Clinton Plaza*⁵⁴ von 1959 (Abb. 40), ebenfalls

⁴⁷ Ebenda, S.44.

⁴⁸ Beispielsweise benannte er *Sacred Heart* um in *Arbeit macht frei*.

⁴⁹ Brenda Richardsons gliederte ihren Katalog nach dieser Unterteilung. Ausst.Kat. Stella Baltimore 1976.

⁵⁰ 1958, Emailfarbe auf Leinwand, 215 x 274 cm, Kunstmuseum Basel. Hier wird bewusst *Morro Castle* als erstes *Black Painting* erachtet – und nicht, wie bei anderen, *Delta*, 1958, Emailfarbe auf Leinwand, 216,9 x 246,4 cm, Sammlung des Künstlers. *Delta* bildet den direkten Übergang von den Streifenbildern zu den *Black Paintings*. Ursprünglich war das Bild rot-schwarz; später hat Stella die für ihn unbefriedigenden Bereiche mit schwarzen Streifen übermalt, bis eine überwiegend schwarze Komposition entstanden war. Die Übermalung führte den Künstler zu den schwarzen Gemälden; da jedoch die ursprüngliche Farbe Rot noch deutlich sichtbar ist, soll das Bild noch nicht zu den *Black Paintings* gezählt werden.

⁵¹ In jener Nacht brannte der Luxusdampfer *Morro Castle* im Hafen von Havanna vollkommen aus. Dabei starben 90 Passagiere und 35 Mann Besatzung. Die Ursache des Feuers konnte nie geklärt werden; vgl. dazu Thomas Gordon; Max Morgan-Witts, *The strange fate of the Morro Castle*, London 1973.

⁵² Emailfarbe auf Leinwand, 215 x 309,3 cm, Collection of Emile de Antonio, New York.

⁵³ Zu der Gruppe der *Rectilinear-Pattern Paintings* gehören außerdem: *Arbeit Macht frei*, Emailfarbe auf Leinwand, 215,9 x 308,9 cm, Im Besitz des Künstlers; *Arundel Castle*, 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 308,4 x 185,8, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution; *Bethlehem's Hospital*, 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 213,4 x 335,3 cm, Collection of Mr. And Mrs. David Mirvish, Toronto; *Club Onyx*, 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 215,5 x 154,6 cm, The Baltimore Museum of Art; *Die Fahne hoch!*, Emailfarbe auf Leinwand, 308,6 x 185,4, Whitney Museum of American Art, New York; *Getty Tomb* (erste Version), 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 213,4 x 243,8 cm, Im Besitz des Künstlers; *Getty Tomb* (zweite Version), 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 213,4 x 243,8 cm, Los Angeles County Museum of Art; *Seven Steps*, 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 215,9 x 156,2 cm, Collection of Carter Burden, New York; *The Marriage of Reason and Squalor* (erste Version), 1959,

parallel zum Rand der Leinwand und stoßen durchgehend im rechten Winkel aufeinander. Nun hat Stella die Streifen bis an den Rand der Leinwand gezogen, wie bei allen übrigen *Black Paintings*. Anfang und Ende sind nicht festgelegt; der Blick des Betrachters wird über den Rand der Werke hinaus geleitet, wird nach oben oder unten geführt. Kaum hat das Auge eine Linie erfasst, da gleitet es ab, um doch gleich wieder gefangen zu werden. Die Bilder dieser beiden ersten Gruppen wirken in gewisser Hinsicht verschlossener.

Die dritte Gruppe, die *Diamond-Pattern Paintings*⁵⁵, besteht aus acht Bildern, bei denen die Streifen parallel zu den diagonalen Achsen verlaufen. Diese Werke scheinen für den Blick des Betrachters zugänglicher. Häufig gehen die Linien von einem auf die Spitze gestellten Quasi-Quadrat aus, ähnlich einem Diamanten oder, wie *Delphine und Hippolyte* von 1959, (Abb. 41) auch zweien, von denen jeder das Zentrum einer Bildhälfte markiert. Von diesem Zentrum aus breiten sich die Streifen mit nahezu hypnotischer Wirkung über das Bild aus.

Bei allen *Black Paintings* ist der Betrachter aufgefordert, das Muster über den Bildrand hinaus fortzusetzen. Sein Blick mag sich an die Zentren halten, sofern diese überhaupt im Bild liegen; sich für die sich ausbreitenden Eckpunkte interessieren; mit der Perspektive spielen, sich Pyramiden vorstellen, die ins Bild hinein- oder aus ihm hinausführen; oder er mag ein darüber hinausgehendes Bildgeschehen vermissen.

Das Bild veranlasst das Auge des Betrachters, die Oberfläche abzutasten, sich auf kleine Details einzulassen, ohne konkrete Schlüsse ziehen zu können. Der Blick gleitet über die Leinwand, und es gelingt kaum, ihn hier oder dort ruhen zu lassen. Über das sich wiederholende geometrische Muster verwickelt Stella den Betrachter in ein Spiel mit der Wahrnehmung.

Stella hatte genau gespürt, wie wenig ihn das relationale Denken der europäischen geometrischen Maler, das einzig auf Gleichgewicht aus war, interessierte. Mit diesem

Emailfarbe auf Leinwand, 229,9 x 334,1 cm, The St. Louis Art Museum; *The Marriage of Reason and Squalor* (zweite Version), 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 230,5 x 337,2 cm, The Museum of Modern Art, New York; *Tomlinson Court Park* (erste Version), 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 220 x 280 cm, Museum Folkwang, Essen; *Tomlinson Court Park* (zweite Version), 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 213,4 x 276,9 cm, Collection of Robert A. Rowan, Pasadena, California.

⁵⁴ Emailfarbe auf Leinwand, 251 x 189 cm, Collection of Dr. Virgilio Gianni, Milan.

⁵⁵ *Delphine und Hippolyte*, 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 230 x 336 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; *Gavotte*, 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 228,6 x 335,3 cm, zerstört; *Gezira*, 1960, Emailfarbe auf Leinwand, 309,9 x 185,4 cm, Collection of Jean Christophe Castelli, New York; *Jill*, 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 230,5 x 200 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York; *Point of Pines*, 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 215,3 x 277,3 cm, Im Besitz des Künstlers; *Turkish Mambo*, 1959-60, Emailfarbe auf Leinwand, 230 x 337,3 cm, Privatsammlung; *Tuxedo Junction*, 1960, Emailfarbe auf Leinwand, 310 x 185 cm, van Abbemuseum, Eindhoven; *Zambezi*, 1959, Emailfarbe auf Leinwand, 230,5 x 200 cm, Collection of Mr. and Mrs. Harry W. Anderson, Atherton, California.

Phänomen beschäftigte er sich in einem Vortrag, den er während seiner Arbeit an den schwarzen Bildern am Pratt Institute hielt:

„You do something in one corner and you balance it with something in the other corner. Now the ‚new painting‘ is being characterized as symmetrical. Ken Noland has put things in the center and I’ll use a symmetrical pattern, but we use symmetry in a different way. It’s nonrelational. In the newer American painting we strive to get the thing in the middle, and symmetrical, but just to get a kind of force, just to get the thing on the canvas. The balance factor isn’t important. We’re not trying to jockey everything around.“⁵⁶

Die naheliegende Antwort darauf war eine Symmetrie, bei der alle Bildteile gleichwertig sind.

„In the first case I had to do something about relational painting, i.e., the balancing of the various parts of the painting with and against each other. The obvious answer was symmetry (sic) – make it the same all over. The question still remained, though, of how to do this in depth. A symetrica (sic) image or configuration symmetrically (sic) placed on an open ground is not balanced out in the illusionistic space.“⁵⁷

Um auch im illusionistischen Raum Gleichwertigkeit herzustellen, fand er das regulierte Muster als Lösung.

„The remaining problem was simply to find a method of paint application which followed and complemented the design solution. This was done by using the house painter’s technique and tools.“⁵⁸

Stellas „nicht-rationale“ Methode hat also eher den Charakter einer auf Ganzheit beruhenden Komposition, wie sie von den Abstrakten Expressionisten entdeckt wurde, als dass sie einer geometrischen Tradition verpflichtet ist.⁵⁹ Stellas Verschmelzen von Zeichnung und Werk, das Prinzip des All-over, das auch an den Rändern des Bildes nicht Halt macht, geht auf Pollock zurück.⁶⁰ Immer wieder muss der Rezipient feststellen, dass sein Blick auf die Sogwirkung der Bilder reagiert, sich an den von Stella festgelegten Zentren orientiert, aber keinen festen Halt findet, nicht verweilen kann und erneut zum Wandern verleitet wird – oder dazu, den Gesamteindruck zu erfassen.

⁵⁶ Stella, in: Art News 1966, S.55.

⁵⁷ Frank Stella, Text eines Vortrags mit Illustrationszeichnungen, gehalten vor Kunststudenten am Pratt Institute im Winter 1959/60, zit. nach Ausst.Kat. Stella Baltimore 1976, S.78.

⁵⁸ Frank Stella, ebenda.

⁵⁹ Aufgrund dieses Prinzips galt Stella mitunter als Minimalist. Allerdings kann in diesem Stadium seines Werkes davon noch nicht die Rede sein. Die Methoden des Abstrakten Expressionismus finden sich hier viel eher wieder als die der geometrischen Maler. Man könnte folglich auch behaupten, dass sich Stella von beiden Richtungen abgesetzt hat.

⁶⁰ Siehe Ausst.Kat. Stella New York 1970, S.28.

4.3 „What you see is what you see“

Die Betrachtung der schwarzen Werke Stellas irritiert, weil es dem Künstler gelingt, einander gegensätzliche Dinge zusammenzuführen und Erkenntnisse, die bei der Betrachtung gewonnen werden, gleich wieder anzuzweifeln. So bleiben am Ende die Fragen offen, die am Anfang aufgeworfen wurden: Gibt es ein Zentrum des Bildes? Was ist Grund, was ist Figur? Wird die Zweidimensionalität oder die Dreidimensionalität der Leinwand betont? Sind es kühle geometrische Bilder, die nichts anderes sein wollen, oder geht es hier um sinnliche Malerei, um einen ‚Malkörper‘?

„*What you see is what you see*“⁶¹, schreibt Frank Stella 1968. Doch wollte er diesen sich als Dogma gebenden Satz wohl kaum als eine Aufforderung zur reinen Bestandsaufnahme – von Material, Technik, Komposition –, bei der es der Betrachter dann belassen sollte, verstanden wissen. Stella regt auch in seinen Vorträgen über Malerei, die von großer sinnlicher Qualität sind, dazu an, über die rein formale Beschaffenheit der Werke hinauszugehen.

Es wird zu zeigen sein, dass Stella das Sehen an sich in Frage stellt und über die Realien seiner Malerei hinausführt.

4.3.1 Zwei- / Dreidimensional

Frank Stella empfand die Zweidimensionalität als zu geschlossen, und die Illusion der Dreidimensionalität war ihm zu eng mit der optischen Wirklichkeit verbunden.⁶² Als Ausweg aus diesem Dilemma strebte er die Darstellung eines Raums an, der nicht nur in der objektiven Wirklichkeit verhaftet war.

*„The basic spatial problem of painting has been described simply as one of having to represent three dimensions on a two-dimensional surface. There is obvious truth to this view, but the history of painting from 1500 to 1600 suggests that the artist’s concern for how he, first, and then the viewer in turn, should experience art and the space it invoked was more complicated than merely representing three dimensions successfully on flat surfaces.“*⁶³

Er verwischt die Grenze zwischen Zwei- und Dreidimensional auf unterschiedliche Weise. Er reduziert beispielsweise die auf die figürliche Malerei zurückgehende Unterscheidung zwischen Figur und Grund auf ein Minimum, indem er versucht, die unbemalten Bereiche nicht als Negativformen erscheinen zu lassen.

⁶¹ Stella, in: Art News 1966, S.59.

⁶² „The first gift of illusionism that modernism wants to reject is the pictorial illusion of three-dimensionality. It is obvious that three-dimensionality carries our basic notion of visual reality, anchoring our perceptions.“ Stella, Picasso, Vierte der Charles Eliot Norton-Vorlesungen, 1983-84, in: Franz-Joachim Verspohl (Hg.), The Writings of Frank Stella. Die Schriften Frank Stellas, Jena (u.a.) 2001, S.95.

„But it's not intended to be negative area in my paintings. It's simply unpainted area, and the sense you have is that it's on the same surface as the paint, although you know it's not actually.“⁶⁴

Für kurze Momente wird seine Malerei in der Betrachtung ganz Zeichnung. Sie ist es, die in Form der weißen Linie zum Leitfaden wird; sie rückt in den Vordergrund, wird Figur, während die schwarzen Streifen zum Grund werden. Der Eindruck bleibt, bis man sich den Malprozess wieder ins Gedächtnis ruft. Berücksichtigt man ihn, ist die quantitativ dominierende schwarze Fläche Figur. Durch dieses Vexierspiel lässt Stella den Eindruck von Tiefe gar nicht erst entstehen.

Ein anderes Mittel, mit dem Stella die Dimensionalität in Frage stellt, ist, dass er einerseits durch die Regelmäßigkeit des Musters, das bis zum Rand geht, die Flächigkeit der Leinwand betont. Andererseits stellt er dem durch die Verwendung dicker Keilrahmen, die um die Ecken herum mit Leinwand bespannt sind, die Objekthaftigkeit gegenüber.⁶⁵

„I used to say, that, after all, a painting is only an object – not meaning that it's just any object. It is a special kind of object – one that's intended to be a painting.“⁶⁶

Die Ambivalenz von Dimensionalität wird Stella in seinem weiteren Schaffen noch beschäftigen. Für die schwarzen Bilder jedenfalls scheint der Ausspruch, den Stella erst viele Jahre später formuliert, bereits zu gelten:

„Ich arbeite mich von der flachen Oberfläche weg, aber ich will noch nicht dreidimensional sein; das bedeutet, völlig buchstäblich, ... mehr als zwei Dimensionen, aber nicht ganz drei, so dass für mich 2,7 vielleicht ein sehr guter Aufenthaltsort ist.“⁶⁷

4.3.2 Abstraktion und Körperlichkeit

Die *Black Paintings* Frank Stellas sind als abstrakt zu bezeichnen – als spröde Geste. Denn sie bilden nichts Gegenständliches ab, und der Maler legt es darauf an, die Realien seiner Tätigkeit sichtbar zu machen: eine Farbe, Stellen nackter Leinwand und Streifen, nach einem durchschaubaren System in Pinselbreite aufgetragen.

⁶³ Stella, Caravaggio, Erste der Charles Eliot Norton-Vorlesungen, 1983-84, in: ebenda, S.19.

⁶⁴ Stella im Gespräch mit Lebensztejn, in: Art in America 1975, S.75.

⁶⁵ „In view of Stella's eschewal of pictorial allusions to anything outside the painting itself – or even of illusionist references to the space of that extra-pictorial world – it was inevitable that the deep stretcher would focus attention on the picture as an object. And, indeed, that objective sense of the surface reinforced the anti-illusionist flatness.“ Rubin, in: Ausst.Kat. Stella New York 1970, S.15.

⁶⁶ Stella, zit. nach ebenda, S.15.

⁶⁷ Stella, zit. nach Frank Stella 1970-1987, Ausst.Kat. Museum of Modern Art, New York 1987, S.77. Was Stella später über seine Serie der *Exotic Birds* sagte, trifft schon auf diese früheren Werke zu.

Gleichzeitig gewinnen seine Werke eben durch die Betonung der Realien an physischer Präsenz, so dass man ihnen eine fast emotionale Körperlichkeit zuerkennt. Auch in dieser Hinsicht erzeugt Stella demnach eine Ambivalenz, einen Schwebezustand. Er löste sich in seinen abstrakten Bildern zwar vom Figurativen, jedoch nicht vom menschlichen Körper.

„Auf einer ganz oberflächlichen Ebene können Sie meine Kunst als abstrakt beschreiben. Wichtig ist aber die Konzentration auf das Physische, sogar das Auftragen der Farbe selbst ist ein Versuch, die ganze Erfahrung wirklicher, physischer erscheinen zu lassen. Wenn ich das Zentrum mit einem Wort benennen müsste, würde ich sagen Körperlichkeit.“⁶⁸

Stella wollte auf das Gefühl, in der Malerei mit dem menschlichen Körper konfrontiert zu sein, nicht verzichten – was allerdings nicht bedeutete, dass er sich für figurative Malerei aussprach; vielmehr suchte er nach einer Lösung in der Abstraktion. In den Vorträgen, die Stella später in Harvard hielt, beschäftigte er sich nochmals mit diesem Thema, auf theoretischer Ebene:

„If the major innovative goals of abstraction, heightened materiality and spacial purity, were to be achieved at the expense of human figuration, surely the gains were not worth the loss. ... To recapitulate: consider the human form – skin, bone, and flesh. Consider the painting – surface, structure, and pigment. The skin, bones, and flesh that we have thrown out stand for a great deal in terms of visual power. ... In addition abstraction suffers greatly from a diagrammatic, brittle quality. Its joints are often stiff and arthritic. It is as though we can feel the pain in the welded sockets of abstract sculpture when images of Rodin’s flowing, erotic marble limbs drift through our memory.“⁶⁹

Der Körper erscheint also in den Bildern Stellas nicht als Abdruck, sondern die Grundelemente der Malerei – Farbe, Bildträger sowie Art und Weise des Farbauftrags – verweisen auf ihn.⁷⁰ Leinwand und Farbe repräsentieren die sinnlichen Aspekte wie Fleisch und Haut.

„Eigentlich könnte man sagen,“ so Juan Lahuerta, *„daß die Haut der Malerei Stellas in Streifen abgerissen werden könnte und nichts anderes als Leinwand, jungfräuliche Leinwand, übrigbleibt“⁷¹*. Stella war sich immer der zwei Qualitäten der Leinwand bewusst:

⁶⁸ Stella, *Dann würde ich sagen Körperlichkeit*, ein Interview von Susanne Deicher, in: taz (Die Tageszeitung), Westberlin, 16.7.1989, S.18f.

⁶⁹ Frank Stella, *Picasso*, Vierte der Charles Eliot Norton-Vorlesungen, 1983-84, in: Verspohl 2001, S.81.

⁷⁰ Man könnte so weit gehen, in einigen Werken die Abbildung eines Körpers zu sehen. Bei Stellas Werk *Delphine und Hippolyte* können die zwei zentralen Punkte, die Kern und Ursprung des Werkes zu sein scheinen, nicht nur als Gegenüberstellung der Personen Delphine und Hippolyte gelesen werden, sondern auch als Oberkörper einer Frau, als weibliche Brüste. Diese sehr körperliche, sinnliche Gedankenverbindung mag überraschen; in Anbetracht der Äußerungen des Künstlers ist sie aber auf jeden Fall legitim.

⁷¹ Juan José Lahuerta, *Der Raum der Malerei*, in: Ausst.Kat. Frank Stella München 1996, S.59. Das englische Wort für Streifen, *strip*, ist mit dem Verb *to strip* verwandt, was soviel bedeutet wie sich

„There's the surface of the thing itself, the paint, the ground, the support, the canvas: and there's the skin, the actual materiality of the paint. Both surfaces must complement each other or work together. It's just a matter of a sort of touch and eye, seeing that you don't beat them to death. You have to respect them both.“⁷²

Stellas visuelle Idee kreist um die Vergegenwärtigung des Körpers mit den Mitteln der Kunst – des *„begehrlichen und begehrten Körpers, des schamhaften und exzessiven, des erotischen und leidenden Körpers“⁷³*. Er ist als Triebkraft in den Akt des Malens eingewoben: Stella nimmt sich die Freiheit, sich von diesem Akt lenken zu lassen:

„When I'm painting the picture, I'm really painting a picture. I may have a flat-footed technique, or something like that, but still, to me, the thrill, or the meat of the thing, is the actual painting. I don't get any thrill out of laying it out ...“⁷⁴

Es ist, als ob Stella den Vorgang des Malens vorführt – vielleicht gelingt ihm das dadurch, dass er den Betrachter einfängt, ihn auffordert, den Spuren des Pinsels zu folgen. Er selbst jedenfalls glaubte an den Bann, der für den Betrachter davon ausgehen kann, dass ihm der Akt des Malens bewusst wird.⁷⁵ So beschwor er die Sinnlichkeit des menschlichen Körpers und dessen Triebkraft in seinen abstrakten Bildern.

Diese Gegensatzpaare – Zwei-/Dreidimensionalität und Abstraktion/Körperlichkeit – machen die schwarzen Bilder ihrem Wesen nach zu Trompe-l'œils; sie sind *„illusorische Zauberstücke der Verführung, reine Erscheinung – Simulakren, jedoch nicht ohne Geheimnis“⁷⁶*. Letztlich stellt der Betrachter das, was er soeben mit eigenen Augen wahrgenommen hat, immer wieder in Frage. Stella bewirkt, dass der Betrachter das Gesehene selbst überprüft. Das Sehen als eigener Vorgang wird zum Inhalt dieser Gemälde. Am Ende sucht der Betrachter nicht länger nach Eindeutigkeit; er akzeptiert die Freiheit des Künstlers und auch dessen Macht, Mehrdeutigkeit zu erzeugen. *„What you see is what you see“* ist demnach nicht als an der Oberfläche verharrendes

entkleiden, sich entblößen, aber auch entreißen, berauben – alles Wörter, die um Verletzlichkeit oder Verletzung kreisen und den Eindruck verstärken, mit einer sinnlichen, sensiblen Oberfläche konfrontiert zu sein. Außerdem könne *to strip* auch bestrafen heißen, so Lahuerta. Die Streifen wären damit Zeichen für Entblößung, Enteignung und Gefängnis. Lahuerta stellt für *Arbeit macht frei* die Verbindung zur gestreiften Kleidung der KZ-Häftlinge her. Diese allzu direkte Deutung entspricht der subtilen Arbeitsweise Stellas allerdings nicht wirklich.

⁷² Stella im Gespräch mit Lebensztejn, in: Art in America 1975, S.74.

⁷³ Gaßner, in: Ausst.Kat. Frank Stella München 1996, S.71.

⁷⁴ Stella, zit. nach Rubin, in: Ausst.Kat. Stella New York 1970, S.37.

⁷⁵ „We recognize suddenly that this sense of convincing reality within a declared pictorial setting is made absolute by Caravaggio's ability to get the action to us while we are actually looking at the picture. Perhaps this is the sense of immediacy which is often claimed to characterize great art.“ Stella, Caravaggio, Erste der Charles Eliot Norton-Vorlesungen, 1983-84, in: Verspohl 2001, S.25.

⁷⁶ Inboden, in: Ausst.Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 1989, S.14.

Plädoyer zu verstehen – und falls doch, so steht es in raffiniertem Widerspruch zur illusorischen Wirkung der Werke.

Die schwarzen Bilder können als Stellas Weg in die Abstraktion gedeutet werden. Das nächste Kapitel wird zeigen, dass sie auch aus anderen Gründen als eine Art Durchgang fungieren: Für den Künstler sind sie der Zugang zu seiner gereiften künstlerischen Sprache.

4.4 Interpretationen der *Black Paintings*

4.4.1 Öffnung als Metapher

Frank Stella hat sich formal, in Muster und Farbe, extrem festgelegt. Dass schwer beziehungsweise nicht zu erkennen ist, um was es sich bei den *Black Paintings* eigentlich handelt, bildet zu diesem Festgelegtsein einen auffälligen Kontrast. Es entspricht unserer Sehgewohnheit, dass ein illusionistischer Raum ins Bild hineinführt, selten aber aus ihm herausragt. Daher lässt man sich leicht zu der Vorstellung verleiten, dass das Muster auf sein Zentrum zielend ins Bild hineinführt. Außerdem ist man versucht, das Zentrum eines Musters, wenn dieses etwa als kleines Quadrat oder schmales Rechteck innerhalb des Bildes liegt, als Öffnung zu lesen. Auch das geschieht wiederum aus einer Art Gewohnheit: Wenn der Blick streng systematisch auf ein Zentrum gelenkt wird, es dort aber nichts weiter zu sehen gibt, stellt man sich dieses Zentrum lieber als eine Öffnung vor; denn der Gedanke, es handele sich um eine Leere, ist schwerer zu ertragen. Nicht nur bei dem Gemälde *Morro Castle* (Abb. 39) bilden die Linien jeweils eine sich zur Mitte hin verkleinernde U-Form. Auch bei *Marriage of Reason and Squalor* oder *Getty Tomb* (Abb. 42; 43), ja bei fast allen *Rectilinear-Pattern Paintings*, entsteht auf diese Weise die Assoziation mit einem Durchgang.⁷⁷ Bei *Delphine und Hippolyte* (Abb. 41) und einigen der *Diamond-Pattern Paintings* wird auf andere Weise der Eindruck einer Öffnung vermittelt. Hier entwickelt sich aus der Mitte heraus ein Muster, das den Blick in die Tiefe zu ermöglichen scheint; wie ein Gang oder ein Tunnel führt es an einen nicht zu benennenden Ort.

Dieses und Ähnliches malt man sich gedanklich auch angesichts der *Pre-Black Paintings* aus, wo das dunkle Rechteck als Tür oder Fenster verstanden werden kann.

⁷⁷ Reizvoll, wenn auch etwas spekulativ, ist hier der Vergleich mit einem Foto (Abb. 44) in dem von Hollis Frampton herausgegebenen Buch *The Secret of Frank Stella 1958-62*: Stella zieht in Hockstellung die letzten Linien zur Fertigstellung des Werkes. Die noch nicht bemalte weiße Leinwand wirkt wie eine Öffnung, die Stella mit seinen Linien durchschreiten wird.

Bei den *Black Paintings* dienen die Streifen dazu, eine Öffnung zu inszenieren; sie selbst sind in den Sog der Öffnung, die ins Zentrum des Musters gelegt ist, geraten. Die „*unmittelbare Bedeutung*“⁷⁸, von der Franz Fedier sprach, nimmt nun das gesamte Werk ein. Die Öffnung selbst ist Ereignis, ja Thema geworden. Es stellt sich die Frage: Öffnung wohin?

Die Muster scheinen zunächst perspektivisch angelegt, sie scheinen eine Illusion zu erzeugen. Hat man die Starrheit des Schemas aber einmal erkannt, misstraut man dieser Illusion von Räumlichkeit. Oder anders formuliert: Die Muster täuschen die Illusion realer Räume nur vor, sie sind Illusion von Illusion. So betrachtet, gibt die Öffnung nicht den Blick auf einen konkreten Raum frei, vielmehr geht es um Öffnung als Prinzip oder Metapher, um den Zugang zu einem imaginären oder zeitlichen Raum, das Eintreten in eine neue Gedankenwelt oder die Ankunft im Zukünftigen. Stella selbst öffnet sich mit diesen Bildern einer neuen Sprache, und insofern porträtieren sie seine Befindlichkeit. Die Serie der schwarzen Bilder drückt in ihrer Gesamtheit den Prozess des Sichöffnens aus: Als Serie hat sie Stella zu einer neuen Sprache geführt, die er fortan sprechen wird. Nicht, dass Stella die schwarzen Bilder bereits in diesem Bewusstsein oder mit diesem Vorsatz gemalt hat; sie sind aber vermutlich aus einem Bedürfnis nach Befreiung entstanden.

Wie bisher deutlich wurde, mögen die Farben Schwarz ganz allgemein für Phasen typisch sein, in denen das Werk eines Künstlers eine neue Ausrichtung erhält. Bei Stella könnte man sogar noch weiter gehen: In den schwarzen Bildern hat er den Rahmen so weit gesteckt, dass sein gesamtes künftiges Schaffen als dem Geist dieser Bilder entsprungen betrachtet werden kann.

4.4.2 Projektionsräume

Die Öffnungen in Räume bzw. Durchgänge, die Stella mit seinen *Black Paintings* schafft, sind wenig konkret. Der Raum, den die Werke erschließen, ist frei von Bezügen zur sichtbaren Wirklichkeit – er entsteht nur durch die Projektion des Betrachters. Die Werke zeigen weder einen Bildraum, noch gehören sie dem ‚realen‘ optischen Raum an.

„Sie setzen einerseits die Kontinuität des Optischen fort, untergraben es andererseits, indem sie dahinter, unsichtbar, aber das Sichtbare bestimmend, eine Höhlung aufreißen, einen anderen Raum, ein anderes Sichtbares. Als Barrieren sind sie Blickfallen, aber Fallen nur, weil sie, um Barrieren des Bildraums sein zu können, zugleich sich im Optischen, im ‚Realen‘ aufhalten müssen: Fallen sind sie, indem sie dem Blick nur trügerisch feststehende

⁷⁸ Fedier, in: Ausst.Kat. Stella Bielefeld 1977, S.25.

optische ‚Daten‘ oder Gegebenheiten liefern, ihn dann aber in eine nicht beendbare Bewegung des Oszillierens und Schwankens zwischen unterschiedlichen und unvereinbaren Wahrnehmungsweisen und Lektüren reißen.“⁷⁹

Übrigens bringt Maurice Tuchman die Wirkung der Arbeiten aus diesen Gründen in Zusammenhang mit der Form des Mandala.⁸⁰

Realisiert der Betrachter, dass er sich auf seine Augen nicht verlassen kann, tritt der Versuch, in den Werken objektive Tatsachen zu erkennen, in den Hintergrund; umso eher kann nun das, was er in den Werken sehen will, in den Vordergrund treten.

4.4.3 Beckettartige Räume

Die Idee von einer Öffnung, die das Versprechen eines dahinterliegenden, tatsächlich erreichbaren Raumes schuldig bleibt, mag in einem Klima entstanden sein, in dem das Absurde heimisch geworden war.

Das Absurde war im Theater um die Mitte des 20. Jahrhunderts und in der aus Frankreich importierten Literatur en vogue.⁸¹ Weltsicht und Wirklichkeitsverständnis des Absurden war stark mit dem Gefühl der Zeitlosigkeit und Leere verbunden.

Als prominentester Literat dieser Szene galt Samuel Beckett. Bei ihm finden sich vor allem Symmetrie und binäre Opposition sowie

„das Prinzip der Wiederholung ... als textstrukturierendes und Sinn bzw. Sinnlosigkeit stiftendes Prinzip ... In Warten auf Godot demonstriert die geduldige Hoffnung auf die Ankunft des Erwarteten die Absurdität dieser Hoffnung und des Verstandesdenkens, das zu ihr führt.“⁸²

Typische bühnentechnische Kunstgriffe des absurden Theaters sind Dopplungen, Parallelitäten, Kreisbewegungen, Rückwendungen des Endes in den Anfang. Sie äußern sich ebenfalls in

⁷⁹ Johannes Meinhardt, *Gesperrter Raum. Frank Stella 1958-88*, in: Ausst.Kat. Stella Stuttgart 1989, S.64.

⁸⁰ Tuchman sieht darin das Ergebnis von Stellas Auseinandersetzung mit nicht-westlichen Vorstellungen. Tuchman 1988, S.55. Einschränkend muss hier erwähnt werden, dass zwar die Wirkung von Gemälden und Mandala eine vergleichbare ist, Stella aber sicherlich keine Meditationsobjekte schaffen wollte.

⁸¹ Grundsätzlich fühlten sich die Abstrakten Expressionisten der französischen Geisteshaltung verbunden. Vgl. Steven Johnson (Hg.), *The New York Schools of Music and Visual Arts*, New York 2002, S.5.

⁸² Gaßner, in: Ausst.Kat. Frank Stella München 1996, S.80. „Die Symmetrie und Wiederholung auf allen Ebenen des Textes, in den sprachlichen Formulierungen, den Reden der Figuren, ihren angekündigten und nicht ausgeführten Handlungen, erzeugt nicht nur das Gefühl eines Stillstandes der Zeit und einer Leere des Raumes, sondern auch die Empfindung, dass sich die gesamte literarische Handlung auf einer Oberfläche abspielt, die keine Tiefe hat. ... Diese spezifisch absurde Reduktion des Realen und Menschlichen auf eine Oberfläche ohne raum-zeitliche Tiefe findet sich in analoger Form in Stella's Streifenbildern wieder.“ Gaßner, ebenda.

„Wort- und Satzwiederholungen, Situationswiederholungen und in steten, ins Unendliche verlaufenden Dialogen ohne Anfang und ohne Ende ...: ein circulus vitiosus, aus dem der Mensch sich nicht mehr herauslösen und befreien kann“⁸³.

Warten auf Godot wurde im Herbst 1958 am Broadway uraufgeführt und dort nicht weniger als hundert Mal gespielt. Wenige Wochen nach der Premiere entstanden Stellas erste schwarze Bilder, die sowohl Ausdruck dieser als absurd erlebten Welt sind, als auch in sie hineinführen. Es ist anzunehmen, dass Stella das Stück zu dieser Zeit kennen lernte – nicht nur, weil er sein Atelier am Broadway hatte, sondern auch, weil er selbst Beckett als Referenz nennt:

„Die Idee der Wiederholung reizte mich sehr, und es lagen gewisse literarische Strömungen in der Luft, die damit korrespondierten. Damals war ... Samuel Beckett gerade sehr populär. Beckett ist sehr schmal ... es schien mir, als ob Streifen, sich wiederholende Streifen, einer beckettartigen Situation näher kämen als beispielsweise eine große leere Leinwand.“⁸⁴

Samuel Beckett war nicht nur für Stella, sondern auch für andere Künstler der New York School eine wichtige Figur.⁸⁵ Später hatte Beckett auch Kontakt zu Jasper Johns und John Cage, die beide für Stella bedeutsam waren.

Die nebeneinander liegenden Streifen Stellas sind wie die Passagen in Becketts Stücken, die sich wiederholen, ohne ein Ziel zu haben und ohne sich auf einander zu beziehen. Sie führen wie die Figuren Stellas eine *„Art Beziehung der Beziehungslosigkeit“⁸⁶*. Wiederholung und Schwarz kann als unmittelbarer Ausdruck der Zeitlosigkeit und Leere gelesen werden. Begibt sich der Beschauer in die Bilder, verliert er die Orientierung und wird ortlos. Er folgt dem vom Pinsel vorgegebenen Pfad, ohne dessen Ende zu kennen. Es ist möglich, in den Bildern wie in einem Irrgarten⁸⁷ herumzuirren: Der Betrachter kann sich an den Linien entlangtasten, ohne zurückgewiesen, aber auch ohne eingelassen zu werden. So kann es endlos weitergehen – es gibt keinen Ort, keinen Ruhepunkt, an dem er verweilen kann, und somit auch keine durch Ereignisse gegliederte Zeit. Es gibt kein Vergehen von Zeit, sondern Zeit geht wie bei *Warten auf Godot* in Zuständlichkeit über. Sowohl Stellas als

⁸³ Klaus Banners, Erläuterungen zu Samuel Beckett, *Warten auf Godot*, Hollfeld 1998, S.27.

⁸⁴ Stella, Radiointerview von Alan Solomon aus der Serie U.S.A. Artists, National Educational Television, Chanel 13, New York, 27.3.1966, zit. nach Goldmann, in: Ausst.Kat. Frank Stella München 1996, S.31.

⁸⁵ Vgl. Christa Erika Johannes, *Relationships between some Abstract Expressionist Painting and Samuel Beckett's Writing*, Athen – Georgia 1974.

⁸⁶ Banners 1998, S.25.

⁸⁷ Es kann nicht von einem klassischen Labyrinth die Rede sein, da es bei Stellas Werken im Gegensatz zum diesem keinen klar definierten Eingang und eine Mitte gibt. Siehe hierzu auch Inboden, in: Ausst.Kat. Stella Stuttgart 1989, S.20.

auch Becketts Werke verweilen in Zwischenbereichen. *„Er ist nicht definierbar, Becketts Großtat liegt in dieser Präzision des Nicht-definierbaren.“*⁸⁸

Sucht man in den schwarzen Bildern von Stella nach Absurdität, wird man fündig: Die Bilder lassen sich durchaus als inszenierte Öffnungen auf einen Raum lesen, von dem man vor lauter Inszenierung, vor lauter Dramatisierung des Zentrums nichts zu sehen bekommt; oder als Räume eines Theaters, falls man die Streifen gegenständlich begreift und sie als Bühnenbretter deutet, auf denen es kein Geschehen gibt. Schließlich versteht man die Streifen als geradezu stupide Wiederholungen der Form, die ihnen der Rahmen oder das Zentrum gibt.⁸⁹ Die Streifen ‚predigen‘, wenn man so will, die dritte Dimension, besitzen aber in ihrer immer gleichen Breite selbst nur zwei. Es sind Wege, die von nirgendwo kommen und nirgendwo hinführen oder ankommen. Stellas Werke können wie Becketts Stück als eine *„Dichtung über Zeit und Vergänglichkeit, über die Rätselhaftigkeit der Existenz, das Paradox von Wechsel und Dauer, Notwendigkeit und Absurdität“*⁹⁰ begriffen werden.

Ein Aspekt des Beckettschen Theaters scheint in Hinblick auf die Farben Schwarz in Stellas Malerei eine Entdeckung: Das absurde Theater stellt nicht die äußere Welt, die Welt der Realität dar, sondern den seelischen Innenraum des Menschen.⁹¹ Beckett schließt die Außenwelt aus seinen Stücken aus – am Anfang weniger, später mehr. Im Erzählungsband *Mehr Prügel als Flügel* (1934) eignet sich Belacqua, der Protagonist, eine Strategie an,

„die Außenwelt auszuschließen: Er schließt die Augen – und dies nicht eigentlich, um nichts zu sehen, sondern vielmehr, um anderes zu sehen als das, was die Außenwelt ihm bietet.“

Oder er löscht das Licht, um in das Innere seines Schädels zu blicken.

*„Belacqua machte seinen Arm lang und knipste die Lampe aus. Sie warf Schatten. Die Augen schließen wollte er, und so das Morgengrauen übertölpeln. Augen, was waren das? Des Geistes Hinterpförtchen, weit sicherer verschlossen.“*⁹²

Allerdings will der Protagonist nicht aus *„der Außenwelt in einen solipsistischen Innenraum“* fliehen, sondern möchte, *„dass das (deswegen illusorische) Ziel erst dann erreicht wäre, wenn auch dieser Innenraum vollständig ausgelöscht ist“*⁹³. Was bei

⁸⁸ Luc Bondy, Hédi Kaddour im Gespräch mit Luc Bondy, in: Ausst.Kat. Samuel Beckett – Bruce Nauman, Kunsthalle Wien, 2000, S.136.

⁸⁹ Ein chinesisches Sprichwort sagt: Der Weise zeigt mit dem Finger auf den Mond, und der Narr schaut auf den Finger. Der Finger wäre bei Stella dann etwa Bildformat oder Streifen.

⁹⁰ Bahners 1998, S.107.

⁹¹ Siehe hierzu Bahners, ebenda.

⁹² Friedhelm Rathjen, Beckett zur Einführung, Hamburg 1995, S.48.

⁹³ Ebenda, S.49.

Belacqua in *Mehr Prügel als Flügel* seinen Anfang nimmt, findet bei anderen Figuren Becketts seine Fortsetzung. Das Bestreben des Protagonisten Murphy in dem gleichnamigen Text von 1937 ist es, die Außenwelt und deren Niederschlag im Bewusstsein aufzulösen:

„Murphy begann, nichts zu sehen, diese Farblosigkeit, die man nach der Geburt so selten genießt und die weniger die Abwesenheit (um eine haarfeine Unterscheidung zu mißbrauchen) von percipere als von percipi ist. Seine anderen Sinne waren ebenfalls in Frieden, ein unvermutetes Vergnügen, es war nicht der starre Frieden ihrer eigenen Aufhebung, sondern der positive Frieden, der einzieht, wenn die ‚Etwas‘ vor dem Nichts weichen, oder sich einfach dazu summieren, zu dem Nichts, von dem der Lachende aus Abdera sagte, daß nichts wirklicher sei.“⁹⁴

Doch scheiterte Murphy in seinem Streben, *„aus der Welt in die Freiheit des Geistes zu fliehen“⁹⁵*. Er kam diesem Zustand allerdings sehr nah, da er der Welt der Irrenhausbewohner näher kam. Rathjen spannt in seiner Einführung zu Beckett den Bogen von der Verdrängung der Außenwelt über die Expression der Innenwelt bis zur Imagination einer Kunstwelt. Becketts Roman *Der Namenlose*, gemeinsam mit *Molloy* und *Malone stirbt* Teil einer Trilogie, *„nimmt in seiner perspektivischen Selbstreflexivität schon die Imaginationsmechanismen als solche in den Blick“⁹⁶*. Auch danach noch taucht das Motiv des ‚Die-Augen-Schließen‘ auf. Winnie, die Hauptfigur in Becketts Stück *Glückliche Tage* (1961), kann das Alleinsein nicht ertragen und hat einen Gefährten, Willie, dessen Existenz man durchaus bezweifeln würde, befände er sich nicht leibhaftig auf der Bühne.

Winnie schließt auf Willies Existenz einzig und allein aus der Tatsache, dass sie sich seine Existenz einreden muss, um reden zu können; sie braucht einen Adressaten. Willie ist insofern Wunschprojektion, und dies umso mehr, als Winnie (ganz wie Becketts früheste Erzähler) die Augen schließt, um sich seiner Präsenz im gewünschten Maße zu versichern:

„Ich schließe meine Augen – setzt Brille ab und tut es, in der einen Hand den Hut, die Brille in der anderen, Willie blättert um – und sitze wieder auf seinen Knien, im Hintergarten in Liverpool unter der Hornbuche. Pause. Öffnet Augen, setzt Brille auf, spielt mit Hut. Oh, die glücklichen Erinnerungen!“⁹⁷

⁹⁴ Samuel Beckett, *Murphy*, Hamburg 1959, S.57.

⁹⁵ Rathjen 1995, S.60.

⁹⁶ Ebenda, S.83.

⁹⁷ Rathjen 1995, S.117. Er zitiert hier: Samuel Beckett, *Glückliche Tage*, in: *Dramatische Dichtungen*, 2 Bd., Frankfurt am Main, 1963/64, S.161.

Die Finsternis ist es, die den Blick nach innen führt – ein Mechanismus, den Stella mit der Verwendung der Farben Schwarz auslöst. Ob hinter Stellas Entscheidung für diese Farbe ein ähnliches Erleben oder Lebensgefühl steht, ist eine andere Frage.

4.5 Unerforschter Raum

Im Anschluss an die schwarze Phase charakterisieren helle Farben, zum Teil Aluminiumfarben, Stellas Werk. 1961 beginnt er mit seinen stark farbigen Bildern. Dann greifen seine Arbeiten aus in den Betrachterraum.⁹⁸ Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung können die schwarzen Bilder als Moment der Befreiung, aber auch des Innehaltens, Sammelns und der Besinnung verstanden werden, entstanden am Wendepunkt, bevor Stellas kreative Flut weit ausbricht und Möglichkeiten vorführt, die in den schwarzen Bildern bereits angelegt waren.⁹⁹

Der Künstler erforscht mit seinen *Black Paintings* unbekanntes Gebiet, er sucht nach einer Möglichkeit, den eigenen künstlerischen Ansprüchen Ausdruck zu verleihen. Zugleich vollzieht er mit ihnen innerlich und äußerlich eine Loslösung von der sichtbaren Wirklichkeit, die in seinen *Pre-Black Paintings* noch vorhanden war.

Metaphorisch gesprochen, tritt der Künstler selbst in das Bild, das dunkle Rechteck, ein, auf der Suche nach dem dahinter Verborgenen. Es gilt, an den lichtlosen Orten der schwarzen Bilder den Blick wie in der Nacht zu schärfen, sich auf andere Voraussetzungen einzustellen und intensiver wahrzunehmen. Stellas *Black Paintings* stehen für einen Wandel in seinem Schaffen, für eine Phase, in der er sich auf noch Unerprobtes einlässt.

Mit den *Black Paintings* stellt der Künstler die sichtbaren Dinge in Frage. Sie sind der wesentliche Schritt hin zu der eigenen, von ihm geschaffenen Welt, zu den Koordinaten seines Schöpfungsraums. Um es (was dem Künstler eigentlich nicht entspricht) pathetisch zu formulieren: Nachdem er die Dunkelheit, das Nichts einmal durchbrochen hat, sind es dann helle Farben, die seine Werke charakterisieren; als wäre er von einer Dunkelheit ans Licht gelangt.

⁹⁸ Siehe hierzu Rubin 1986.

⁹⁹ Siehe hierzu auch Gottfried Boehm, *Bild-Dinge. Stellas Konzeption der „black paintings“ und einige ihrer Folgen*, in: Ausst.Kat. Frank Stella Bielefeld 1977, S.9-20.

II.5 Mark Rothko – Bühne für das Tragische

1964 entstand Mark Rothkos¹ Serie der *Black-form Paintings*² – eine Werkgruppe, die ausschließlich aus schwarzen Gemälden besteht. Noch im selben Jahr begann der Künstler mit Wandgemälden für eine Kapelle in Houston. Obwohl nicht alle in diesem Zusammenhang entstandenen Werke nur in den Farben Schwarz gemalt sind, findet hier seine malerische Entwicklung in die Dunkelheit ihren Höhepunkt, unter anderem, weil die Entstehung der dunklen Arbeiten in engem Zusammenhang mit gesamten Raumkonzepten stand.

Bereits seit 1949 tauchen in Rothkos Schaffen fast vollkommen schwarze Bilder auf – allerdings zu vereinzelt, um sie hier mit einbeziehen zu können. Zwar wird ab 1957 seine Farbpalette kontinuierlich dunkler, aber die *Black-form Paintings* und die *Rothko Chapel Murals* sind die einzigen beiden Werkgruppen, deren Gemälde ausschließlich bzw. überwiegend in Schwarztönen gemalt sind. Die Untersuchung wird sich überwiegend auf diese beiden Zyklen stützen.

Am Ausgangspunkt der schwarzen Bilder steht Rothkos Beschäftigung mit dem Thema Sehnsucht, Sinnlichkeit, Tod, mit dem menschlichen Drama („*the human drama*“³) – auf all diese Inhalte hat Rothko im Laufe seiner künstlerischen Tätigkeit immer wieder hingewiesen.

Die Versuchung ist groß, die Gemälde der Kapelle als Vorboten von Rothkos Selbstmord im Jahre 1970 zu lesen und die Farben Schwarz als Ausdruck seiner Depression. Und tatsächlich interpretieren viele Autoren die dunklen Werke Rothkos ausschließlich in diesem Sinne.⁴ Es darf aber nicht übersehen werden, dass Rothko in

¹ 1940 hatte Marcus Rothkowitz seinen Namen auf Marcus und kurz darauf auf Mark Rothko verkürzt. 1903 geboren, war Mark Rothko 1913 gemeinsam mit zahlreichen jüdischen Einwanderern aus Osteuropa in die USA gekommen. Am Ende des Jahres 1923 entschied sich Mark Rothko, von Yale nach New York zu ziehen, und schrieb sich dort 1924 in der Art Student League ein. 1925 wechselte er in die Klasse des Stilleben-Malers Max Weber, die er im Mai 1926 verließ. Schon 1933 hatte er seine erste Einzelausstellung. Sehr ausführlich ist die Biografie von James E. B. Breslin (1993 in Englisch und 1995 auf Deutsch erschienen), Mark Rothko. Eine Biographie, Klagenfurt 2001.

² Der Begriff wurde nicht vom Künstler selbst, sondern von David Anfam geprägt. Er soll die Abgrenzung von den anderen schwarzen Bildern erleichtern. Anfam spricht im Catalogue raisonné von diesen Gemälden als Arbeiten mit „*black-form canvases*“. David Anfam, Mark Rothko, The works on canvas, Catalogue raisonné, New Haven u.a. 1998. S.95.

³ Rothko, *The Portrait and the Modern Artist*, Manuskript Radiosendung, Art in New York, Radio WNYC, 13. Oktober 1943, in: Clifford Ross, Abstract Expressionism: Creators and Critics, New York 1990, S.208.

⁴ Für Goldwater z.B., der als Erster über die dunklen Bilder Rothkos schrieb, sind die Bilder Ausdruck einer Depression des Künstlers. Robert Goldwater, *Rothkos Black Paintings*, in: Art in America, Vol.59, March – April 1971, New York, S.58-63. Für Dan Rice, Rothkos Assistent in den Jahren, in denen die *Seagram-Gemälde* entstanden, waren die Wandgemälde für die Rothko Chapel eine Sackgasse. Auf die Frage „*Do you feel that he thought that he had reached an impasse?*“ antwortete Rice: „*He had realized it, and he knew it. He was very outspoken about it. More desperately, he stated that he had*

diesen Jahren für seine Papierarbeiten⁵ weiterhin helle Töne verwendet hat und dass die letzten zwei Gemälde vor seinem Freitod 1970 stark farbig waren: ein tiefblaues Bild, *Untitled*⁶, und das rote Gemälde, ebenfalls *Untitled*⁷. Hinzu kommt, dass Rothko, nachdem er seine Arbeit für die Kapelle beendet hatte, mit einer neuen Serie begann, die eine klare horizontale Zweiteilung in eine obere schwarze und eine untere beige-graue Fläche zum Prinzip hatte. Diese ab 1969 entstandenen Werke stützen meine Argumentation: Bei Rothkos schwarzen Bildern handelt es sich um Serien, um Phasen, die einen Wandel in seinem Schaffen herbeiführen. Die schwarzen Bilder und im Besonderen die Wandgemälde der Rothko Chapel werden hier somit nicht als das Ende, sondern als möglicher Abschluss einer künstlerischen Entwicklung gedeutet.⁸

In den letzten Jahren haben sich mehrere Autoren mit den Wandgemälden der Rothko Chapel auseinander gesetzt; allerdings ist bis heute weder ein Artikel noch eine Abhandlung erschienen, die sich auf Rothkos Serie der *Black-form Paintings* von 1964 konzentriert.⁹

Die Literatur beschäftigt sich allgemein mit dem Aspekt des Dunklen, ohne explizit auf die Werke in den Farben Schwarz einzugehen.¹⁰ Sprechen die Autoren von Rothkos dunklen Bildern, so beziehen sie sich häufig auf jene Werke, die der Künstler am Ende seines Lebens, also ab 1969, schuf.¹¹ Diese Werke können jedoch nicht zur Reihe seiner schwarzen Gemälde gezählt werden, denn, wie schon erwähnt, bestehen sie zur Hälfte aus einem beige-grauen Feld.

Der Abhandlung *Mark Rothko. Subjects in Abstraction* von Anna C. Chave verdanke ich fruchtbare Anregungen.¹² Chave interpretiert vor allem die Werke der 50er-Jahre als innere Porträts. Damit bietet sie für die folgende Argumentation einen idealen Ausgangspunkt. In der Regel wird die Malerei Rothkos von den figurativen Anfängen

already done it.“ Interview von Arnold Glimcher mit Dan Rice, 1978, in: Arnold Glimcher (Hg.), The Art of Mark Rothko into an unknown world, London 1992, S.70.

⁵ Siehe hierzu Bonnie Clearwater, *Mark Rothko. Works on paper*, New York 1984, S.42.

⁶ Die Angaben zu den Werken Rothkos sind dem Catalogue raisonné entnommen (Anfam 1998). *Untitled*, 1970, Öl auf Leinwand, 172,8 x 137,3 cm, Collection of Mrs. Paul Mellon, Upperville.

⁷ *Untitled*, 1970, Öl auf Leinwand, 152,4 x 145,1 cm, National Gallery of Art, Washington.

⁸ Brian O'Dohertys Verständnis der grau-schwarzen Gemälde von 1969 unterstützt meine Argumentation. O'Doherty spricht von einem Neubeginn und wagt am Schluss folgende Behauptung: „*Had Rothko lived, these dark paintings would have become, as other series had before them, part of his repertory, to which he would return when the spirit moved him. To see them as records of psychic drama is to make soap-opera of something rare and hard-won.*“ Brian O'Doherty, *The dark paintings 1969-1970. Rothko's Endgame*, in: Glimcher 1992, S.147.

⁹ Die aktuellste Abhandlung zu diesem Thema: Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings. Origins, Structure, Meaning*, Houston 1997.

¹⁰ So etwa Robert Goldwater, *Rothkos Black Paintings*, in: *Art in America* 1971, S.58-63; außerdem Barbara Novak und Brian O'Doherty, *Rothko's Dark Paintings: Tragedy and Void*, in: *Ausst.Kat. Mark Rothko*, National Gallery of Art Washington 1998, S.264-281.

¹¹ Vgl. z.B. Brian O'Doherty, in: Glimcher 1992, S.141-147.

¹² Anna C. Chave, *Mark Rothko. Subjects in Abstraction*, New Haven u.a. 1989.

bis zu seiner klassischen Phase als eine Entwicklung von der Figurendarstellung zum leeren Raum bzw. zur Bühne beschrieben.¹³ Chave schlussfolgert, dass die gleichzeitige Präsenz und Absenz des Menschlichen den Werken Rothkos ihre starke affektive Wirkung verleiht. Sie arbeitet seine Nähe zum Surrealismus, der Mythologie und anderen klassischen Themen heraus und sieht in Rothkos Schaffen die Suche nach einem adäquaten Modell für das innere Selbst.¹⁴ Chave ist der Ansicht, dass es Rothko mit den ab 1949 entstandenen Werken gelingt, Porträt und Landschaftsdarstellung zu vereinen; dabei liest sie Landschaft als die innere Seelenlandschaft¹⁵ des Menschen – ein Ansatz, der sich zur Grundlage für meine Untersuchung eignet.¹⁶ Des weiteren ist der Aufsatz *Rothko's Dark Paintings: Tragedy and Void* hervorzuheben: Brian O'Doherty und Barbara Novak setzen sich mit den Werken, die im Anschluss an die Gemälde der Rothko Chapel entstanden, auseinander und betonen Rothkos Interesse an Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.¹⁷ Ihre Deutung der Werke als ein Bruch im Schaffen untermauert die hier aufgestellte These der Kapellengemälde als Wendepunkt. Zuletzt sei der von David Anfam erarbeitete Catalogue raisonné genannt – eine detaillierte Werkgeschichte, die mir als Grundlage für meine Untersuchung gedient hat.¹⁸ In seinem Text *Dark Illumination: The Context of the Rothko Chapel*¹⁹ argumentiert Anfam im Sinne der Arbeit und interpretiert die Rothko Chapel als einen Ort des Übergangs.

¹³ Irving Sandler zieht z.B. eine Verbindung zur Bühne: „The evolution of Rothko's paintings can be interpreted in dramaturgical terms as the assimilation of myth-inspired action – the shapes are performers against banded backgrounds – into scene – the horizontal rectangles as a kind of stage set.“ Irving Sandler, *The sectionals 1949-1969. Mark Rothko*. In *Memory of Robert Goldwater*, in: Glimcher 1992, S.86.

¹⁴ Chave ist nicht die erste Autorin, die den Einfluss Nietzsches auf Rothko erkennt. Schon 1961 hat Peter Selz diesen Zusammenhang angesprochen. Peter Selz, *Mark Rothko*, in: *Ausst.Kat. Mark Rothko, Museum of Modern Art New York 1961*, S.9-14. Irving Sandler, Brian O'Doherty oder David Anfam haben ebenfalls darüber geschrieben.

¹⁵ Die Landschaft als Abbild einer inneren Landschaft wurde schon von den Surrealisten eingeführt. Siehe hierzu Chave 1989, S.132.

¹⁶ Chave sieht in den Bildern Rothkos Figuren, oder besser: Platzhalter für abwesende Figuren. Sie liest die Bilder Rothkos als ‚icons‘, als Zeichen oder Referenz für einen bestimmten Inhalt: „*Rothko's image-signs constitute metaphors of portraits and icons of the human form insofar as they exhibit a ‚similarity of structure‘ with those objects and insofar as there is ‚a relation of reason between the sign and the thing signified,‘ to return to Peirces' terms.*“ Chave 1989, S.116.

¹⁷ Novak, O'Doherty, in: *Ausst.Kat. Rothko Washington 1998*, S.264-281.

¹⁸ Anfam 1998.

¹⁹ David Anfam, *Dark Illumination: The Context of the Rothko Chapel*, in: *Ausst.Kat. Mark Rothko, The Chapel Commission, The Menil Collection, Houston 1996*. S.6-15.

5.1 Ausgangspunkt

Rothkos schwarze Serien sind Bildfindungen, sind Produkte einer künstlerischen Sprache, die sich formal bereits seit 1949 und farblich seit 1957 reduziert hat.

Nach anfänglich realistischen Darstellungen²⁰ setzte sich Rothko, aus dem Surrealismus schöpfend, Anfang der 40er-Jahre mit mythologischen Themen sowie parallel dazu mit religiösen Inhalten auseinander.²¹ Er bewegte sich immer mehr hin zur Abstraktion und gelangte 1946 über eine biomorphe Formensprache zu den *Multiforms*²², die auch als Übergangswerke bezeichnet werden (Abb. 45).²³ Diese Werke kennzeichnen einen Wendepunkt in seinem künstlerischen Schaffen.²⁴ Handelte es sich in den 30er- und Anfang der 40er-Jahre noch um Darstellungen mit Figuren vor einem Hintergrund, so verschmelzen Figur und Grund nun miteinander.

1949 brach Rothko endgültig mit mythologischen und figurativen Darstellungen; er fand zu seinem ‚klassischen‘ Stil, jenen Gemälden, bei denen er meist zwei oder drei Rechtecke von unscharfen Konturen so übereinander anordnete, dass sie fast das gesamte Format füllten (Abb. 46).²⁵ Die Farbfelder sind durch einen Zwischenraum, dessen Größe variiert, voneinander getrennt; manchmal berühren sie sich leicht. Der unscharfe Rand der Felder erweckt häufig den Eindruck, als ob die Farben ineinander verlaufen; dieser Rand entsteht durch das Auftragen einer sehr trockenen Farbmischung mit borstigem Pinsel. Auf diese Weise bildet sich keine geschlossene Farbfläche, und die Gemälde erhalten eine besondere Leichtigkeit. Häufig sind die – farblich gesehen – leichter wirkenden Rechtecke unten und die schwerer wirkenden oben platziert, wodurch die Formen zu schweben scheinen. Was Farbe und Größenverhältnisse anbelangt, so sind die Werke in ihrer Komposition sehr unterschiedlich; die eben genannten prägnanten Charakteristika allerdings durchlaufen keine wesentliche Veränderung mehr. Rothko sollte von nun an unterschiedliche

²⁰ Seine Gemälde der 20er- und 30er-Jahre sind in Gattungen wie Figuren-, Genre- und Landschaftsmalerei gearbeitet.

²¹ 1941/42 änderte Rothko seinen Stil. Er und Adolph Gottlieb, in diesen Jahren ein enger Vertrauter, waren der Auffassung, „dass die amerikanische Kunst einen toten Punkt erreicht habe“, weshalb sie „über Alternativen nachdachten und sich überlegten, wie sie die an die *Pittura Metafisica* erinnernden U-Bahn-Szenen, die Rothko damals malte, überwinden könnten ...“ Michael Compton, *Mark Rothko, die Themen des Künstlers*, in: Ausst.Kat. Mark Rothko, 1903-1970. Die Retrospektive der Gemälde, Museum Ludwig Köln 1988, S.14. Rothko wandte sich gemeinsam mit Adolph Gottlieb mythologischen Themen zu und kam kurz darauf zu universelleren Inhalten. Siehe auch Robert Rosenblum, *The surrealist years 1944-1946*, in: Glimcher 1992, S.13-38.

²² Dieser Begriff wurde nicht von Mark Rothko selbst geprägt, sondern wahrscheinlich erst nach seinem Tod. Siehe hierzu Daniel Blau (Hg.), *Mark Rothko. ‚Multiforms‘*, Bilder von 1947-1949, Ostfildern 1993.

²³ Anfam 1998, S.57.

²⁴ David Anfam widmet sich diesem Wendepunkt in seinem Text *Rothkos Multiforms. Der ‚Augenblick‘ von Übergang und Verwandlung*, in: Blau 1993, S.17-24.

²⁵ Diese Formen tauchen bereits in den schachtelartigen Zimmern, in den U-Bahn-Stationen sowie in den rechteckigen Abschnitten und Streifen der Arbeiten aus den 30er- und 40er-Jahren auf.

Variationen ein und desselben Themas schaffen. In den 50er-Jahren begann er, mit Großformaten zu arbeiten.

Die Reaktion auf die Veränderung, die seit 1949 in seinem Werk stattgefunden hat, war nicht immer positiv; der ein oder andere Kritiker kramte sogar den seit Whistler bekannten Vorwurf aus der Schublade und behauptete, auch hier könne man höchst zutreffend von einem gegen die Leinwand geworfenen Farbtropfen sprechen²⁶.

Zwar unterlag Rothkos Werk ab 1949 keinem auffälligen Wandel, etwa jenem vergleichbar, der sich im Werk Frank Stellas oder Robert Rauschenbergs vollzog; doch innerhalb seines Themas sind, ähnlich wie bei Newman, durchaus entscheidende Veränderungen zu beobachten. Seine Bilder werden immer klarer und reduzierter, sowohl in der Farbe als auch in der Komposition. Rothko wollte seine Inhalte so direkt wie möglich vermitteln, was auch bedeutet: Er wollte den Betrachter so direkt wie möglich ansprechen, ohne Umwege über die figurative Darstellung.

„The progression of a painter's work, as it travels in time from point to point, will be toward clarity: toward the elimination of all obstacles between the painter and the idea, and between the idea and the observer. As examples of such obstacles, I give (among others) memory, history or geometry, which are swamps of generalization from which one might pull out parodies of ideas (which are ghosts) but never an idea in itself. To achieve this clarity is, inevitably, to be understood.“²⁷

Man hat in Rothkos abstrakten Form- und Farbkompositionen immer wieder Bezüge zur Realität gesehen: die abstrahierte Form einer menschlichen Figur, einer Landschaft oder Architektur.²⁸ Rothko selbst versteht die Formen nicht als reinen Hintergrund, aus welchem die Figuren der früheren Jahre entfernt worden sind, sondern er sieht in ihnen Figuren im übertragenen Sinne.²⁹ Der Einsatz von drei Rechtecken kann als Verweis auf die Dreiteilung der menschlichen Figur, aber auch als Landschaft gelesen werden.

²⁶ Im Original: *„the famous ‚pot of paint flung at the canvas‘ would apply here with a nicety“*. Diese Rezension erschien 1949 in Art Digest, anlässlich der Rothko-Ausstellung in der Betty Parsons Gallery. Zit. nach Selz, in: Ausst.Kat. Rothko New York 1961, S.11.

²⁷ Rothko, in: Tiger's Eye, 9, Oktober 1949, S.114, zit. nach Ausst.Kat. Rothko London 1987, S.85.

²⁸ Siehe hierzu unter anderem Jeffrey Weiss, *Rothko's Unknown Space*, in: Ausst.Kat. Rothko Washington 1998, S. 303-329 und Chave 1989, S.105-145. Chave deutet vor allem die Werke der reiferen Phase als traditionelle Porträts: Die Werke seien vertikal, frontal und zentral ausgerichtet. Zum Teil habe Rothko sogar ein am Menschen orientiertes Format verwendet, was diesen Eindruck noch verstärkte. Chave 1989, S.117.

²⁹ In einem Interview mit William Seitz 1952 weist Rothko auf diesen Zusammenhang hin: *„It was not that the figure had been removed, not that the figures had been swept away, but the symbols for the figures, and in turn the shapes in the later canvases were new substitutes for the figures ... My new areas have nothing whatever to do with three tier backgrounds in the symbolic style.“* Rothko, Interview mit William Seitz am 22. Januar 1952, Archives of American Art, zit. nach Ausst.Kat. Mark Rothko, 1903-1970, The Tate Gallery, London 1987, S.73.

Seit Ende der 40er-Jahre verstand es Rothko, die Werke lichtdurchflutet, transparent erscheinen zu lassen – durch die Wahl der Farben und lasierenden Farbauftrag. Er selbst sprach von einem inneren Leuchten („*inner light*“)³⁰. Die Technik hatte er sich vermutlich durch das Arbeiten mit Wasserfarben angeeignet.³¹ Selbst nachdem die Farbpalette immer dunkler geworden ist, bleibt der Eindruck von Transparenz erhalten. Diese atmosphärische Wirkung seiner Werke wurde häufig mit dem Begriff des Erhabenen umschrieben. Robert Rosenblum stellte die Verbindung mit der Romantik und dem Konzept des Erhabenen her, und seitdem findet sich dieser Gedanke in den meisten Publikationen.³² Rosenblum spricht vom Abstrakt-Sublimen („*Abstract Sublime*“) und sagt über die Bildbetrachtung:

„*We ourselves are the monk before the sea, standing silently and contemplatively before these huge and soundless pictures as if we were looking at a sunset or a moonlit night.*“³³

Rothko selbst hat sich auch mit dem Sublimen beschäftigt; so hatte er Alloways Text *The American Sublime* und Edmund Burkes *A philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* gelesen.³⁴

5.2 Die Farbpalette wird dunkler – Die Geburt der Tragödie

„*I can only say that the dark pictures began in 1957 and have persisted almost compulsively to this day.*“³⁵

1949, im Jahr seines zweiten formalen Wendepunkts, malte Rothko sein erstes fast dunkles, zahlreiche Schwarztöne enthaltendes Bild³⁶ (Abb. 47). Nur noch an den

³⁰ Rothko, in: Ausst.Kat. Rothko London 1987, S.88. Gage erörtert die Verbindung zu Max Doerner, der das Konzept des inneren Lichts anhand der Maltechnik Tizians entwickelte. John Gage, *Rothko: Color as Subject*, in: Ausst.Kat. Mark Rothko, National Gallery of Art, Washington 1998, S.249f.

³¹ Gage, in: ebenda, S.250. Siehe auch Dana Cranmer, *Painting Materials and Techniques of Mark Rothko: Consequences of an Unorthodox Approach*, in: Ausst.Kat Rothko London 1987, S.189-197.

³² Robert Rosenblum, *Abstract Sublime*, in: Art News Bd. 59, 1961, S. 38-41, 56-58. Nachdruck in: Henry Geldzahler, *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, New York 1969, S.350-359. Spätere Referenzen zum Sublimen im Werk Rothkos finden sich bei: Brian O'Doherty, *Rothko. The Tragic and the Transcendental*, in: derselbe, *American Masters: The Voice and the Myth*, Random House, New York 1973, S.150-187; Irving Sandler, *Newman, Rothko, Still: Search for the sublime*, in: Ausst.Kat. Newman Rothko Still, C&M Arts, New York 1994 und John Golding, *Newman, Rothko, Still and the abstract sublime*, in: derselbe, *Path to the absolute*, Princeton 2000, S.195-232. Siehe auch Robert Rosenblum, *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik, Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*, München 1981.

³³ Rosenblum, *The Abstract Sublime*, in: Geldzahler 1969, S.353.

³⁴ Siehe hierzu Irving Sandler, in: Ausst.Kat. Newman Rothko Still New York 1994, o.S. Fußnote 18. Rothko verfasste 1947 einen Text mit dem Titel *The Romantics Were Prompted*. Dort äußerte er sich zu transzendenten Erfahrungen. Nachdruck in: Ausst.Kat. Mark Rothko, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1971, S.19.

³⁵ Rothko, zit. nach Ausst.Kat. Mark Rothko, „*A consummated experience between picture and onlooker*“, Fondation Beyeler, Riehen 2001. S.191.

Rändern ist ein Hintergrund von unterschiedlichen Rot- und Gelbtönen sichtbar. Auf diesem Grund liegen blaue und schwarze Formen, die unterschiedliche Facetten der Farbe zeigen. Für Rothko selbst jedoch war 1957 das entscheidende Jahr, in dem seine Faszination für dunkle Farben manifest und seine Farbpalette immer dunkler wurde.

Die Verdunkelung der Farbpalette führt – so die hier vertretene These – in dieselbe Richtung, die Rothko mit der Abstraktion eingeschlagen hatte.³⁷

5.2.1 Reale und existenzielle Gefühle

Es war Mark Rothkos Anliegen, mit seiner Malerei die realen und existenziellen Gefühle des Betrachters zu erreichen. Sein Werk sollte Gegenstand primärer Empfindungen sein, nicht deren Darstellung und nicht deren Folge, – ein Bestreben, auf das er sich schon in den 40er-Jahren berufen hatte. 1943 zählte er seine „*aesthetic believes*“ auf:³⁸

„1. To us art is an adventure into an unknown world, which can be explored only by those willing to take the risk.

2. This world of imagination is fancy-free and violently opposed to common sense.

3. It is our function as artists to make the spectator see the world our way – not his way.

4. We favor the simple expression of the complex thought. We are for large shape because it has the impact of the unequivocal. We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth.

5. It is a widely accepted notion among painters that it does not matter what one paints as long as it is well painted. This is the essence of academicism. There is no such thing as good painting about nothing. We assert that the subject is crucial and only that subject matter is valid which is tragic and timeless. That is why we profess spiritual kinship with primitive and archaic art.“

Rothko zielt darauf, einen Ausdruck für das „innere Selbst“ des Menschen zu finden:

³⁶ *Untitled*, 1949, Öl auf Leinwand, 142,6 x 83,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

³⁷ Rothko beschäftigte sich mit antiker Malerei und besuchte 1959, während seiner Europareise, Pompeji. Inspirationsquelle für die neue Farbwahl waren ihm vielleicht die Mosaik in der Kathedrale von Torcello, die ihm später bei der Kapelle in Houston auch als Referenz galt. Hierzu Gage, in: Ausst.Kat. Rothko Washington 1998, S.258.

³⁸ Rothko, Letter to the art editor Edward Alden Jewell of the New York Times, 1943, zit. nach Ross 1990, S.206. Nach 1950 machte Rothko über die Inhalte seiner Kunst selten Aussagen. Er hatte beschlossen, dass seine Werke besser für sich selbst sprechen sollten: *„I simply cannot see myself proclaiming a series of nonsensical statements, making each vary from the other and which ultimately have no stand for ... This self-statement business has become a fad this season, and I cannot see myself just spreading myself with a bunch of statements everywhere, I do not wish to make ...“* Mark Rothko, Letter to Barnett Newman, Summer 1950, Archives of the American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., zit. nach Rothko Ausst.Kat. London 1987, S.67. Die Biografie von Breslin macht unveröffentlichte Gespräche und persönliche Aufzeichnungen des Künstlers auch nach 1950 zumindest ausschnitthaft zugänglich. Breslin 2001.

„If previous abstractions paralleled scientific and objective preoccupations of our times, ours are finding a pictorial equivalent for man's new knowledge and consciousness of his more complex inner self.“³⁹

In den folgenden Jahren veränderte sich seine künstlerische Haltung kaum. 1958 zählte er während eines öffentlichen Vortrags im Pratt Institute die Zutaten („*ingredients*“) seines Rezeptes („*recipe*“) für Kunst auf; hier erkennt man zum Teil die 1943 aufgestellten Forderungen wieder:

*„A clear preoccupation with death. All art deals with intimations of mortality.
Sensuality, the basis for being concrete about the world.
Tension: conflict or desire which in art is curbed at the very moment it occurs.
Irony: a modern ingredient. (The Greeks didn't need it.) A form of self-effacement and self-examination in which a man can for a moment escape his fate.
Wit, humor.
A few grams of the ephemeral, and chance.
About 10 per cent of hope ... If you need that sort of thing; the Greeks never mentioned it.“⁴⁰*

Sein Interesse galt wesentlich dem tragischen Gefühl, der Ekstase, dem Verhängnis („*basic human emotions – tragedy, ecstasy, doom*“)“⁴¹. Wie William Rubin berichtet, beschrieb Rothko seine Werke selbst als tragische Dramen.⁴² Rothko hat sich intensiv mit den Schriften Nietzsches auseinander gesetzt, was den Schluss zulässt, dass er den Begriff Tragödie in dessen Sinne verstand.⁴³ Auf *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1871 war er bereits früh gestoßen, und man geht davon aus, dass er diese Schrift seit den 30er-Jahren mehrmals gelesen hat.⁴⁴ Nietzsche bezieht sich hier auf Aristoteles, der das Ziel der Tragödie im Tragischen ansiedelt. Das Tragische lag für Aristoteles in der Erregung von Pathos.⁴⁵

³⁹ Rothko, Letter, New York Times, 1945, X2.

⁴⁰ Rothko, *Public forum* (1958), zit. nach Ross 1990, S.173.

⁴¹ Rothko, zit. nach Ausst.Kat. Rothko London 1987, S.73.

⁴² William Rubin, Mark Rothko: 1903-1970, New York Times, 8. März 1970, sec.2, S.21. Zit. nach Chave 1989, S.82.

⁴³ Neben Friedrich Nietzsche taucht auch Sören Kierkegaard in der Biografie von Breslin immer wieder auf. Später war Rothko von Kierkegaard offenbar sogar stärker fasziniert. Rothko hat Kierkegaards Werk *Furcht und Zittern* mehrmals durchgearbeitet und auch zitiert. Von Nietzsche hatte er vermutlich zum ersten Mal 1915 in einem Vortrag von Emma Goldmann gehört. Breslin 2001, S.236. Auch andere Autoren waren in diesem Zusammenhang wichtig; so etwa Aischylos wegen der frühesten Formen des griechischen Dramas. Näheres hierzu bei Chave 1989, S.56. Später setzte Rothko sich auch mit William Shakespeare auseinander: „*As I have grown older ... Shakespeare's tragic concept embodies for me the full range of life from which the artist draws all his tragic material.*“ Zit. nach Selz, in: Ausst.Kat. Mark Rothko New York 1961, S.12. Insbesondere das Schicksal des König Lear war für Rothko von Bedeutung. Anfan, in: Rothko Ausst.Kat. Houston 1996, S.10.

⁴⁴ Breslin 2001, S.185 und 235-238.

⁴⁵ Kein Text hat die Geschichte des Tragischen so sehr geprägt wie die *Poetik* des Aristoteles; er hat die Tragödie aus dem Kontext der Rhetorik gelöst und zum Gegenstand einer eigenen poetischen Wissenschaft gemacht. „*Die Tragödie ist die Darstellung einer bedeutenden und vollendeten Handlung von bestimmter Größe, in einnehmender Rede, wobei deren einzelne Gestalten in den Teilen verschieden angewendet werden, – eine Darstellung von Handelnden und nicht durch Erzählung, die*

Für Nietzsche gab es im Leben und Kunstschaffen der Griechen – vereinfacht formuliert – zwei polar gegensätzliche Mächte: das Dionysische und das Apollinische.⁴⁶ Seit ihrem Ursprung war die Tragödie mit dem Dionysos-Kult verbunden.⁴⁷ Das Dionysische lässt sich am ehesten als Analogie zum Rausch erklären: als der gestalterische Urwille. Das Apollinische dagegen ist die Kraft, die nach Maß und Harmonie strebt. Die Musik war für Nietzsche höchster Ausdruck der dionysischen Kraft, während die bildende Kunst dem Apollinischen entsprach.⁴⁸ Die apollinische „Kunst des Bildners“ erzeugt, so Nietzsche, eine Schönheit der Proportionen, die Musik des Dionysos dagegen entgrenzt und berauscht.

Rothko nahm diesen Gedanken auf und äußerte sich in seinen Skizzen über die beiden Mächte. Die Funktion Apollos sah er darin, „das schmerzliche Chaos des Seelenlebens erträglich zu machen“⁴⁹. 1948 schrieb er an Clay Spohn, Kreativität bringe eine „Raserei mit sich, die einen an den Rand des Wahnsinns“ treibt. „Indem Apollo diese Raserei in einem Bild festhalte“ und über sie reflektiere, halte „er einen davon ab, den Rand zu überschreiten“. Der Künstler müsse „das nach außen gekehrte Abbild des direkten Erfahrens finden“, ein Bild, das das Erfahren „erträglich und gesellschaftlich akzeptabel macht“. Dionysos verkörperte für Rothko „das direkte Erfahren, die Sache selbst“, etwas, das nicht äußeres Objekt, sondern ein unmittelbarer Seelenzustand ist, instinktiv und „ungezähmt“.⁵⁰ Er versucht, diesen Gott genauer zu fassen: Er, der Gott, kenne

„the secret of direct access to the wild terror and suffering and the blind drives and aspirations which lay at the bottom of human existence and which relentlessly assault our ordered lives never thoroughly allayed or intimidated by our catalogues and categories.“⁵¹

durch Furcht und Mitleid die Reinigung derartiger Leidenschaften vollendet“, schreibt Aristoteles. Zit. nach Joachim Ritter; Karlfried Gründer, Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 10, Basel 1989, S.1335. Siehe hierzu auch: Joachim Lactacz, Fruchtbare Ärgernis: Nietzsches Geburt der Tragödie und die gräzistische Tragödienforschung, Basel 1998.

⁴⁶ Bei Nietzsche wird das Tragische nicht mehr durch das Religiöse oder Ethische übertroffen, in dem das dramatische Geschehen „als Objektivation eines dionysischen Zustandes, nicht die apollinische Erlösung im Scheine, sondern im Gegenteil das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein darstellt.“ Ritter, Gründer 1989, S.1336.

⁴⁷ Die Tragödie wurde erstmals 534 v. Chr. aufgeführt. Sie war Bestandteil eines mehrtägigen, dem Dionysos gewidmeten Festes. Siehe hierzu Lactacz 1998, S.6.

⁴⁸ Während Aristoteles im Künstler einen ‚Nachahmer‘ sah, war er für Nietzsche der Schöpfer von Neuem. Die „Kunst ist nicht Nachahmung der Natur, sie stellt nicht etwas dar, das schon in der Natur da ist und das sie als Abbild in eine andere Seinsform erhebt, sondern die Kunst spricht etwas aus, was je noch nicht da ist. Die Kunst als Hervorbringen ist Hervorbringen von etwas Wesentlichem, das in der ‚realen‘ Welt nicht anwesend ist.“ Gudrun Diem, Das Wesen der Kunst im Denken Nietzsches, Köln 1953, S.19.

⁴⁹ Rothko, zit. nach Breslin 2001, S.441.

⁵⁰ Breslin zitiert Rothko hier zum Teil frei. Ebenda, S.441f.

⁵¹ Rothko, ebenda. In seinen Aufzeichnungen für einen Essay bzw. eine Rede sagt er über Nietzsche, er habe von Anfang an gewusst, dass dieses Buch die poetische Bestätigung dessen sei, was er für

Es ist, als wollte Rothko in seiner Malerei die dionysische Kraft offenbaren. Das würde seine Motivation erklären, den Schritt in die Abstraktion zu wagen. Breslin kommt zu einem ähnlichen Schluss:

„Um der Malerei jene emotionale Spontaneität zu verleihen, die die Musik hat, mußte er die Auflösung der menschlichen Figur, wie er sie in den frühen vierziger Jahren begonnen hatte, vorantreiben und abstrakt werden. Auf diese Weise sollte er eine zeitgemäße Kunst schaffen, die sehr wohl sein Schicksal darstellen konnte – ohne Ungeheuer und Götter.“⁵²

Rothkos Absicht, eine Tragödie zu ‚malen‘, einen Gegenstand herzustellen, an dem der Betrachter das Tragische erfährt, war auch der Grund für seine Auseinandersetzung mit mythologischen Themen in den 30er-Jahren.⁵³ In seinen eigenen Worten:

„Without Monsters and gods, art cannot enact our drama. ... When they were abandoned as untenable superstitions, art sank into melancholy.“⁵⁴

In den 40er-Jahren bezeichnete sich Rothko als Schöpfer von Mythen („*mythmaker*“), dessen Bilder durch Tragödie und Drama charakterisiert sind.⁵⁵

„The myths hold us ... not through its romantic flavor, not through the remembrance of the beauty of some bygone age, not through the possibilities of fantasy, but because it expresses to us something real and existing in ourselves, as it was to those who first stumbled upon the symbols to give them life.“⁵⁶

Schon bei Aristoteles kreisen die Überlegungen zum Tragischen um den Mythos als der bestmöglichen Zusammenstellung von Handlungen. Auch Sigmund Freud und Carl

seinen unvermeidbaren Weg hielt: *„... that the poignancy of art in my life lay in its Dionysian content, and that the nobility, the largeness and exaltation are hollow pillars, not to be trusted, unless they have as their core, unless they are filled to the point of bulging by the wild.“* Zit. nach Breslin 1993, S.357.

⁵² Breslin 2001, S.238.

⁵³ Der Anstoß zu dieser Auseinandersetzung kam unter anderen von den Surrealisten. Mark Rothko war ebenso wie sein enger Freund Adolph Gottlieb von diesen beeinflusst. Dennoch war es nicht sein Ziel, mit Hilfe der Kunst sein Unbewusstsein zu erkunden. *„The surrealist has uncovered the glossary of the myth and has established a congruity between phantasmagoria of the unconscious and the objects of everyday life. This congruity constitutes the exhilarated tragic experience which for me is the only source book for art. But I love both the objects and the dream far too much to have them effervesced into the insubstantiality of memory and hallucination.“* Mark Rothko, *Personal Statement*, in: Washington D.C., David Porter Gallery, *A Painting Prophecy – 1950, February 1945*, zit. nach Ausst.Kat. Rothko London 1987, S.71.

⁵⁴ Rothko, *The Romantics Were Prompted*, in: Ausst.Kat Rothko Düsseldorf 1971, S.20.

⁵⁵ Zu den „*Mythenmachern*“ zählten auch Barnett Newman und Clifford Still. In Zusammenhang mit diesem Begriff steht der Wille, Inhalte zu vermitteln. *„If we profess kinship to the art of primitive men, it is because the feelings they expressed have a particular pertinence today ... That these feelings are being experienced by many people throughout the world is an unfortunate fact, and to us an art that glosses over and evades these feelings, is superficial or meaningless. That is why we insist on subject matter, a subject matter that embraces these feelings and permits them to be expressed.“* Rothko, in: Ross 1990, S.212. Chave weist darauf hin, dass sich der Begriff „*mythmaker*“ an Nietzsche anlehnt. Vgl. Chave 1989, S.80.

⁵⁶ Rothko, *The Portrait and the Modern Artist*, in: Ross 1990, S.210.

Gustav Jung, mit denen sich Rothko zu dieser Zeit beschäftigte, hatten die Verbindung zwischen Mythologie und menschlichen Emotionen erkannt und erörtert.⁵⁷

5.2.2 Die Farben Schwarz und das Tragische

Die schwarzen Bilder brachten Rothko seiner Absicht näher, das Tragische, die Ekstase und das Verhängnis als zutiefst menschliche Gefühle anzusprechen. Bevor Rothko seine dunklen Werke malte, bestand eine Diskrepanz zwischen dem, was der Maler in seinen Bildern sah, und dem, was der Betrachter darin fand. Das Tragische sah Rothko nicht erst als Thema für die schwarzen Serien. Schon die farbigen Bilder sollten ein Erlebnis dieser Art ermöglichen, jedoch musste Rothko mit den Jahren feststellen, dass sie die von ihm gewünschte Wirkung auf den Betrachter häufig nicht erzielten und die grellen Farben den Betrachter vom ‚eigentlichen‘ Inhalt der Werke ablenkten. Um sich gegen die Vereinnahmung durch den bürgerlichen Geschmack zu wehren, betonte der Künstler: *„I’m not interested in color“* und *„I’m not a colorist“*.⁵⁸ Er selbst beschrieb seine Bilder als gewalttätig oder tragisch; doch nur wenige Kritiker wollten diese Aspekte in seinen Bildern sehen.⁵⁹

*„... if you, as you say, are moved only by their color relationships, then you miss the point.“*⁶⁰

Mitte der 50er-Jahre stellte sich der finanzielle Erfolg ein, und am Ende dieses Jahrzehnts gehörte es bereits zum guten Ton der amerikanischen Gesellschaft, ‚einen Rothko‘ zu besitzen:

*„Rothko war zu einem Begriff geworden, ein Begriff, mit dem man eine bestimmte Art von Malerei verband. ‚Rothko‘ stand für eine Idee – reproduzierbar und kurzlebig wie eine Mode. Rothkos Bilder kann man als Anlagewerte betrachten oder als Mittel dazu, das soziale Prestige, d.h. das Image eines Sammlers aufzuwerten.“*⁶¹

⁵⁷ Siehe hierzu Robert A. Segal, *Jung on Mythology*, Princeton 1998. Breslin vermutet, dass sich Rothko mit C. G. Jung und Freud 1940 auseinander gesetzt hat. Auch Rothkos damals enger Freund Adolph Gottlieb war mit der Theorie des kollektiven Unterbewusstseins von C. G. Jung sehr vertraut. Siehe hierzu Breslin 2001, S.220. Mircea Eliade ist der Meinung, der moderne Mensch fühle sich zwar von Religion und Mythologie unabhängig, doch bleibe diese in seinem Unterbewusstsein verhaftet. Vgl. Chave 1989, S.95.

⁵⁸ Thomas Hess, *Rothko: A Venetian Souvenir*, in: *Art News*, November 1970, S.72. „Color, he explained, was nothing more than an ‘instrument’ for expressing something larger: the all-important ‘subjects’ of his pictures.“ Rothko, zit. nach Elaine de Kooning, *Two Americans in Action: Franz Kline, Mark Rothko*, in: *Art News Annual 27*, 1958, New York, S.176. Auf die Frage, ob für ihn die Farbe wichtiger war als alle anderen Elemente, antwortete er sogar: „Not color, but measures.“ Zit. nach Chave 1989, S.177. Für das Verhältnis von Dionysisch (Farbe) und Apollinisch (Form) würde daraus folgen, dass das Apollinische die Oberhand behält.

⁵⁹ „To those who think of my pictures as serene (Rothko asserts) I have imprisoned the most utter violence in every square inch of their surface.“ Rothko, zit. nach Breslin 1993, S.358.

⁶⁰ Rothko, zit. nach Ausst.Kat. *Rothko London 1987*, S.73.

⁶¹ Breslin 2001, S.500.

Die Bilder fungierten nicht selten als dekorative Wandgestaltung. Aber der ansehnliche Erfolg, den dies dem Künstler bescherte, war wie ein Lob von der falschen Seite; denn so wollte er seine Gemälde nicht verstanden wissen.⁶² Eine Möglichkeit, die Bilder aus der ungewollten Nachbarschaft des Dekorativen zu befreien, war, in die dunkleren Bereiche der Farbpalette zu gehen.⁶³

*„Since my pictures are large, colorful and unframed, and since museum walls are immense and formidable, there is the danger that the pictures relate themselves as decorative areas to the walls. This would be a distortion of their meaning, since the pictures are intimate and intense, and are the opposite of what is decorative“.*⁶⁴

Dore Ashton erkannte sein Anliegen schon 1958; in ihrer Rezension über seine Ausstellung in der Sidney Janis Gallery lobt sie seinen Sinn für das Tragische und äußert die Vermutung:

*„(Rothko, Anm. des Verf.) has struck out with exasperation at the general misinterpretation of his earlier work – especially the effusive yellow, orange and pinks of three years back. He seems to be saying in these new foreboding works that he was never painting luxe, calm, and volupté.“*⁶⁵

Die in dieser Ausstellung gezeigten Bilder waren dunkler und dadurch wohl für das Publikum sehr viel schwerer zugänglich.

Im selben Jahr, 1958, hielt Rothko nach intensiver Auseinandersetzung mit Sören Kierkegaards Werk *Furcht und Zittern* einen Vortrag am Pratt Institute. Für Kierkegaard gehörte die Erfahrung einer alles erschütternden Angst und Verzweiflung, die Erfahrung der Schutzlosigkeit und des Ausgeliefertseins zum menschlichen Selbstverständnis.

*„Der Mensch findet sich exponiert in eine Welt, die kein gemeinsames Maß mit ihm hat und deren strenger, mechanischer Zusammenhang keinen Ansatzpunkt und keinen Grund für seine Existenz hier läßt ... Von den Kategorien der Natur her erscheint die menschliche Existenz ‚grundlos‘, im Ausgesetztsein ins ‚Nichts‘, in die ‚Nacht‘, in den Abgrund der Freiheit“.*⁶⁶

Derartige Gedanken finden in einer dunkleren Farbpalette ihren angemessenen Ausdruck. Die Beschäftigung mit Kierkegaard mag Rothko in der Wahl seiner Farben beeinflusst haben.

⁶² Oliver Wick, Mark Rothko. *A consummated experience between picture and onlooker*, in: Ausst.Kat. Rothko Riehn 2001, S.31.

⁶³ Eine andere Strategie bestand darin, die Bilder so eng nebeneinander zu hängen, dass die Räume übertoll wirkten.

⁶⁴ Rothko an Kuh, letter of 25 September 1954, Art Institute of Chicago archives. Zit. nach Anfam 1998, S.75.

⁶⁵ Dore Asthon, *Art*, in: Arts and Architecture, 75, 4, April 1958, S.8.

5.2.3 Seagram Building

Die Serie der *Seagram Murals* (Abb. 48; 49) bildet zwar nicht den eigentlichen Gegenstand dieser Betrachtung. Sie ist aber auf dem Weg der Verdunkelung der Farbpalette ein wichtiger Schritt⁶⁷ und enthält außerdem Aspekte, die für die Deutung der Bilder von Interesse sind: das Rahmenmotiv und die Raumgestaltung.

1958 hatte Rothko den Auftrag erhalten, Bilder für einen bestimmten Raum in dem von Mies van der Rohe erbauten Seagram Building in New York zu realisieren. Philip Johnson war beauftragt worden, den Raum architektonisch umzugestalten. Was die Funktion dieses Raumes betrifft, so war anfangs die Rede von einem Konferenzsaal, später von einer Arbeitskantine, und letztendlich sollte der Raum das Restaurant Four Seasons beherbergen. 1960 löste Rothko den Vertrag mit seinem Auftraggeber. Der Grund dafür kann nicht mit Bestimmtheit genannt werden; waren es diese Änderungen, Unstimmigkeiten mit dem Architekten, die Laune des Künstlers oder kam das alles zusammen? Rothkos Entscheidung hatte jedenfalls zur Folge, dass die für diesen speziellen Raum geplanten Wandgemälde niemals an dem ihnen zugedachten Platz zu sehen waren.⁶⁸

Zum ersten Mal hatte Rothko hier eine Serie von Gemälden in ausschließlich dunklen Farben geschaffen: Variationen von roten, braunen und manchmal schwarzen Tönen.⁶⁹ Ein vollständig schwarzes Bild, *Untitled (Seagram Mural for end Wall Sketch)*⁷⁰ von 1959, gehört ebenfalls in die Reihe der *Seagram Murals*. Es gilt jedoch als unvollendet, da man annimmt, dass es sich wie bei den anderen Werken auch um die Hintergrundfläche – in diesem Fall eine schwarze – handelte. Die früheren Arbeiten sind in ihrer Gesamterscheinung sehr viel heller und weisen im Verhältnis zu den späteren stärkere Farbkontraste auf.

⁶⁶ Bernhard Kerber, *Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen*, Stuttgart 1971, S.60.

⁶⁷ Als Rothko 1959 Pompeji besuchte, staunte er: Seine für die *Seagram Paintings* gewählte Farbpalette und die in Pompeji bestimmenden Farben waren einander sehr nah. Gage vermutet, auch in Pompeji habe das Dionysische Rothko am meisten beeindruckt. Gage, in: *Ausst.Kat. Rothko Washington 1998*, S.258.

⁶⁸ 1961 waren die Arbeiten zum Teil in der Retrospektive im Museum of Modern Art zu sehen; 1969 wurden dann einige der Tate Gallery in London gestiftet und dort installiert.

⁶⁹ Insgesamt sind in diesem Zusammenhang 29 Gemälde entstanden. Aber nur sieben hätten in dem Raum Platz gefunden. In einer Ausstellung in der Tate Liverpool wurde die Hängung rekonstruiert. *Ausst.Kat. Mark Rothko, The Seagram Mural Projekt, Tate Gallery Liverpool, 1988*. Thomas Kellein spricht von sechs Werken. Dass Rothko seine Hängung mit sieben Werken konzipiert hat, sei ein Beleg für seine frühe Gewissheit, dass die Serie niemals in dem Gebäude aufgehängt werden würde. Thomas Kellein, *Mark Rothko – Kaaba in New York. 40 Seagram Murals und ein Resultat*, in: *Ausst.Kat. Mark Rothko. Kaaba in New York, Kunsthalle Basel 1989*, S.40. Die Kaaba, Mittelpunkt des islamischen und nicht jüdischen Glaubens, überrascht in diesem Zusammenhang und steht hier wohl primär für einen abgeschlossenen, heiligen Ort. Es ist denkbar, dass Kellein damit auf Michel Butor anspielt. Butor hatte seiner Kritik der Rothko-Retrospektive 1961 im Museum of Modern Art den Titel *Les Mosqués de New-York, ou l'art de Mark Rothko* gegeben.

⁷⁰ Öl auf Leinwand, 267,2 x 289,2 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Die Idee der Raumgestaltung an sich kam Rothkos Bestreben sehr entgegen, und sie eröffnete ihm ganz neue Dimensionen. Von Anfang an hatte er versucht, das Umfeld, in dem seine Bilder präsentiert wurden, so weit wie möglich zu bestimmen, und bei Ausstellungen forderte er ausdrücklich, dass seine Werke in einem separaten Raum gezeigt wurden.⁷¹ Auch in seinen früheren Werken hatte Rothko versucht, über die Größe des Formats und die Art und Weise der Hängung eine besondere Nähe zum Betrachter zu erreichen und diesem das Gefühl des ‚Darinseins‘ zu vermitteln.

„I paint very large pictures. I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however – I think it applies to other painters I know – is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to place yourself outside your experience, to look upon an experience as a stereopticon view or with a reducing glass. However you paint the larger picture, you are in it. It isn't something you command.“⁷²

Er achtete darauf, dass die Bilder so nah beieinander wie möglich platziert wurden, und begünstigte dadurch die Empfindung von Nähe.⁷³

„I also hang the largest pictures so that they must be first encountered as close quarters, so that the first experience is to be within the picture. This may well give the key to the observer of the ideal relationship between himself and the rest of the pictures. I also hang the pictures low rather than high, and particularly in the case of the largest ones, often as close to the floor as is feasible, for that is the way they are painted ...“⁷⁴

Als tief gehängte Großformate konnten die Werke nicht nur über die Augen wahrgenommen werden, sondern auch auf den Solarplexus wirken.⁷⁵ Rothko erklärte:

„small pictures since the Renaissance are like novels; large pictures are like dramas in which one participates in a direct way.“⁷⁶

⁷¹ Als einziger Künstler hatte Rothko bei der Ausstellung *Sixteen Americans* 1952 im Museum of Modern Art für seine Werke einen eigenen Raum gefordert und diesen auch erhalten. Es fiel ihm schwer, seine Bilder überhaupt der Öffentlichkeit preiszugeben, sie dem ‚brutalen‘ Blick des Betrachters auszusetzen. *„A picture lives by companionship, expanding and quickening in the eyes of the sensitive observer. It dies by the same token. It is therefore a risky and unfeeling act to send it out into the world. How often it must be permanently impaired by the eyes of the vulgar and the cruelty of the impotent who would extend their affliction universally!“* Rothko, *Ideas of Art, Tiger's Eye*, Vol.1, No.2, December 1947, S.44f., zit. nach Ross 1990, S.170.

⁷² Mark Rothko, *A Symposium on How To Combine Architecture, Painting and Sculpture*, in: *Interiors*, Nr. 110, 1951, S. 100-105, Zitat auf S.104; hier zit. nach Mark Rothko, *A consummated experience between picture and onlooker*, in: *Ausst.Kat. Rothko Riehen 2001*, S.25.

⁷³ *„... the pictures are intimate and intense, and are the opposite of what is decorative ... By saturating the room with the feeling of the work, the walls are defeated and poignancy of each single work had for me become more visible.“* Rothko to Kuh, letter of 25 September 1954, *Art Institute of Chicago archives*. Zit. nach AnfaM 1998, S.75.

⁷⁴ Diese Erklärung schrieb Rothko an Katharina Kuh 1954. Damals stellten die beiden gemeinsam eine Einzelausstellung für das Art Institute of Chicago zusammen. Zit. nach *Ausst.Kat. Rothko Riehen 2001*, S.191.

⁷⁵ Für diesen Hinweis danke ich Antje von Graevenitz, die durch ihre Auseinandersetzung mit kinetischer Kunst auf die Wirkung der tiefen Hängung aufmerksam wurde.

Bei einer Raumgestaltung hatte er die Möglichkeit, den Betrachter nicht nur in dessen Vorstellung, sondern ganz real zu umschließen.⁷⁷ Er konnte seine Bilder und den Betrachter an einem Ort, den er selbst vollends kontrollierte, zueinander führen.

Bei den für das Seagram Building bestimmten Wandbildern malte Rothko anstelle der geschlossenen rechteckigen Form entweder ein rechteckiges Rahmenmotiv oder rhythmisierte die Form durch zwei oder mehrere vertikale Aussparungen (Abb. 48; 49). Ganz gleich, für welche Farbkombination er sich bei den einzelnen Werken entschied, waren an den ausgesparten Stellen und am äußeren Rand jeweils dieselben Farben zu sehen. Die Gestaltung dieser Formen erinnert an Doppelfenster und Durchgänge.⁷⁸ Damit verlieh Rothko einem Aspekt, der auch in seinen früheren Werken begegnet, Nachdruck: Türen und Fenster, verschlossen oder offen, und damit Ein- oder Durchblicke in Räume.⁷⁹ Allerdings stellt der Betrachter diese Assoziation während der Betrachtung der Werke immer wieder in Frage; denn ebenso wie Stella oder Newman spielt der Künstler mit negativer und positiver Form. Vorder- und Hintergrund können kaum eindeutig definiert werden.

Die Motive der *Seagram Murals* lassen sich zu den Arbeiten der 30er-Jahre in Bezug setzen, die durch Arkaden, Türöffnungen und Fensterlaibungen den Blick auf dahinter liegende Räume öffnen, aber auch an Fassaden erinnern, die den Blick auf die Räume im Inneren verdecken.⁸⁰ 1958 hatte Rothko während einer Europareise die Möglichkeit, sich vergleichbare Situationen – von Künstlern gestaltete Räume – anzusehen. Vor allem Michelangelos Biblioteca Laurenziana beeindruckte ihn tief. Die Idee der blinden

⁷⁶ Breslin 1993, S.660, Fußnote 34.

⁷⁷ Dan Rice ist ebenfalls der Ansicht, dass die Idee einer Raumgestaltung Rothko fasziniert haben muss: „I believe he actually felt that he had gone as far as he could in painting until the proposal for the Seagram Building murals was presented to him. It absolutely supplied him with a whole new dimension.“ Interview Dan Rice, in: Glimcher 1992, S.66.

⁷⁸ Werner Haftmann erinnert sich: „Da und dort zeichnete sich ein dunkler Bogen, eine Art Tor heraus. Aber das Tor öffnete sich nicht, es wurde gleichsam hinterfangen durch einen dämmernden Lichtplan, der die Öffnung wieder verhüllte. Von ‚Wandbildern‘ – von Bildern auf einer Wand – ließ sich eigentlich nicht reden ... Eher hätte sich von Tüchern, opaken Vorhängen, die etwas verhüllten, von Zelt- oder Leinen-Wänden sprechen lassen, die von hinten – von dem, was sie verhüllten – leise bewegt wurden.“ Werner Haftmann, Mark Rothko, in: Ausst.Kat., Mark Rothko, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1971, S.8f.

⁷⁹ Vergleiche z.B. *Interior*, 1936, Öl auf Karton, 60,6 x 46,4 cm, National Gallery of Art, Washington; *Untitled (Woman in a hat shop)*, Öl auf Leinwand, um 1936, 68,7 x 96,5 cm, National Museum of American Art, Smithsonian Institution; *Untitled (Two women at a window)*, um 1937, Öl auf Leinwand, 101,5 x 76 cm, Ira Smolin, New York; *Untitled (Nude)*, 1937/38, Öl auf Leinwand, 60,7 x 46,1 cm, National Gallery of Art, Washington; *Mother and Child*, 1938/39, Öl auf ‚Gessoboard‘, 12,7 x 7,6 cm, The Estate of Edith Carson; *Untitled (Two women at a window)*, 1938/39, Öl auf ‚Gessoboard‘, Sammlung Kate Rothko Prizel und Christopher Rothko; *Thru the window*, 1938/39, Öl auf Leinwand, 25,1 x 17,5 cm, National Gallery of Art, Washington; *Untitled (Two nudes standing in front of a doorway)*, 1939, Öl auf Leinwand, 42,4 x 50,6, Neuberger Museum of Art, State University of New York.

⁸⁰ „... I do think them as portals, you know. I do think of them as windows very definitely in architectural terms, and so did Mark.“ Interview Dan Rice, in: Glimcher 1992, S.66.

Fenster in der Treppenhalle fand in den rechteckigen Formen der *Seagram Murals* ihren Widerhall.⁸¹

Eine ähnliche Komposition zeigte sich bei den *Harvard Murals*.⁸² Die fünf⁸³ Wandbilder hatten alle einen einheitlichen tiefroten Hintergrund, auf den der Künstler in unterschiedlichen Farben ein rechteckiges Rahmenmotiv setzte, das zum Teil wiederum das Motiv des Doppelfensters aufgreift. Erst 1965 sollte er sich von diesem Bildaufbau lösen.

Was mit den *Seagram Murals* begann, setzte sich fort. Der Gestaltung von Räumen kam in Rothkos Schaffen eine entscheidende Bedeutung zu: 1960 entschieden sich Marjorie und Duncan Phillips, ausschließlich für die Werke Rothkos einen eigenen Raum in ihrer Sammlung einzurichten.⁸⁴ Die *Harvard Murals* entstanden 1962/63, und 1964 erhielt Rothko von Dominique de Menil den Auftrag, Wandbilder für eine Kapelle in Houston zu realisieren. Katharina Kuh gestand er Mitte der 60er-Jahre, dass er die „Freude an der Staffelei-Malerei verloren habe, da er sie für nicht mehr angemessen und kurzlebig halte. Alles, was jetzt wirklich zählt, sagte er, waren öffentliche Aufträge.“⁸⁵ Mit jedem Auftrag wanderte er auf der Farbskala weiter in die dunklen Bereiche hinein. Sogar innerhalb der Serie der *Seagram Murals* ist diese Entwicklung zu bemerken.

Die dunkler werdende Farbpalette weckt die Vorstellung, Rothko würde sich von der Oberfläche, den leichten hellen Farben, zu den tieferen Schichten vorarbeiten.⁸⁶ Die Werke in den dunklen Farben rühren den Betrachter stärker an, es ist, als würden die Farben in größere Tiefen vordringen. Diese Wirkung ist vielleicht mit einem

⁸¹ „I realized that I was much influenced subconsciously by Michelangelo's walls in the staircase room of the Medicean Library in Florence. He achieved just the kind of feeling I'm after – he makes the viewers feel that they are trapped in a room where all the doors are bricked up.“ Rothko, zit. nach Robert Goldwater, *Reflections on the Rothko Exhibition*, Arts, März 1961, S.44.

⁸² Die Arbeit für die Harvard University entstand in den Jahren 1962/63. Der Präsident der Harvard Society of Fellows, Professor Wassily Leontief, hatte Rothko über den Bildhauer Herbert Ferber, einen gemeinsamen Freund, kennen gelernt. Ferber hatte Mark Rothko für die Gestaltung dieses Raumes vorgeschlagen. 1962 nahm die Harvard Corporation Rothkos Schenkung für den Speisesaal im Holyoke Center an. Näheres hierzu in: *Ausst.Kat. Mark Rothko's Harvard Murals*. Center for Conservation and Technical Studies, Harvard University Art Museums, Cambridge – Massachusetts 1988.

⁸³ Rothko hatte sechs Wandgemälde geschaffen, jedoch wurden nur fünf im Holyoke Center installiert. Die Umstände, unter welchen die Arbeiten über Jahre präsentiert wurden, bewirkten eine Veränderung der farblichen Gestaltung. Die sechste Tafel ist Teil der Sammlung von Kate Rothko Prizel und Christopher Rothko. Die übrigen fünf Arbeiten befinden sich im Besitz der Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts.

⁸⁴ Es handelte sich um die erste öffentliche Institution, die einen Rothko-Saal einrichtete. Die Gemälde wurden nicht speziell für den Raum geschaffen. Alle vier Bilder sind in den 50er-Jahren entstanden und wurden von Duncan und Marjorie Phillips innerhalb von sieben Jahren erworben. Für drei dieser Bilder ließ Phillips 1960 einen eigenen Raum bauen. Näheres bei Eliza E. Rathbone, *Der Rothko Room in der Phillips Collection*, in: *Ausst.Kat. Fondation Beyeler*, Riehen 2001, S.47-53.

⁸⁵ Interview mit Katharina Kuh, zit. nach Breslin 2001, S.553.

akustischen Phänomenen zu vergleichen: Während helle, leichte Farbtöne an der Oberfläche des Körpers, der Haut, zu klingen scheinen, finden dunkle, sonore Farbtöne ihren Weg in das Körperinnere und schwingen dort nach.

5.3 Black-form Paintings

Die Auseinandersetzung mit der dunklen Farbpalette hatte durch die Wandgemälde für das Seagram-Gebäude nochmals einen wesentlichen Impuls bekommen. Nun entstand 1964 eine Serie von neun *Black-form Paintings*⁸⁷ (Abb. 50-52). Zu dieser Zeit stellten sich Rothkos äußere Lebensumstände zwar glücklich dar, doch war seine Empfänglichkeit für depressive Stimmungen vermutlich nach wie vor groß.⁸⁸ Der Einfluss, den sein Befinden auf die Farbigkeit hat, soll hier jedoch nicht überbewertet werden und jedenfalls nicht den Kern der Betrachtung bilden.

Es besteht kein Zweifel darüber, dass Rothko Ad Reinhardts schwarze Bilder gekannt hat. Anfang der 50er-Jahre verband die beiden eine enge Freundschaft, und beide stellten ebenso wie Newman in der Betty Parsons Gallery aus. Später sollte Rothko behaupten, dass sich Reinhardt viele seiner Konzepte angeeignet habe.⁸⁹ Als die *Black-form Paintings* entstanden, war die Freundschaft mit Reinhardt zwar nicht mehr so eng, doch wusste Rothko selbstverständlich über das Schaffen des anderen Bescheid. Die Nähe zu Reinhardts *Black Paintings* ist nicht zu übersehen: Beide arbeiten mit der Form des Rechtecks, den kleinsten Nuancen von Schwarztönen und

⁸⁶ Hier sei nochmals erwähnt, dass auch in den späteren Jahren vereinzelt stark farbige Bilder auftauchen.

⁸⁷ Rothko selbst hat sie von eins bis acht nummeriert, allerdings die Nummer fünf zweimal vergeben. *No. 1*, 1964, Öl auf Leinwand, 266,7 x 203,2 cm, Öffentliche Kunstsammlungen Basel, *No. 2 (Black on deep Purple)*, 1964, Öl auf Leinwand, 266,7 x 203,2 cm, Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix, Maryland, *No. 3 (Plum and Black)*, 1964, Öl auf Leinwand, 205,7 x 175,3 cm, National Gallery of Art, Washington, *No. 4 (Untitled)*, 1964, Öl auf Leinwand, 264,1 x 226,5 cm, National Gallery of Art, Washington, *No. 5 (Untitled)*, 1964, Öl auf Leinwand, 228,6 x 175,3 cm, Collection of Christopher Rothko, Washington, *No. 5 (Untitled)*, 1964, Öl auf Leinwand, 206,2 x 193,7 cm, National Gallery of Art, Washington, *No. 6 (?) (Black on Black)*, 1964, Öl auf Leinwand, 236,2 x 193 cm, National Gallery of Art, Washington, *No. 7 (Black on dark Maroon)*, 1964, Öl auf Leinwand, 236,4 x 193,6 cm, National Gallery of Art, Washington, *No. 8, 1964*, Öl auf Leinwand, 266,7 x 203,2 cm, National Gallery of Art, Washington. Sieben von diesen neun Werken wurden 1996 in der Menil Collection im Rahmen der Ausstellung *Mark Rothko. The Chapel Commission* ausgestellt.

⁸⁸ 1947 hatte er an der von Barnett Newman organisierten Ausstellung *The Ideographic Picture* teilgenommen. Im selben Jahr fand seine erste Einzelausstellung in der Betty Parsons Gallery statt. Bis 1951 sollte Betty Parsons jährlich eine Einzelausstellung von ihm zeigen. Schon in diesen Jahren begannen sich die Künstler der New York School zu entzweien. 1953 wechselte Rothko zur Sidney Janis Gallery, die bereits Barnett Newman, Jackson Pollock, Clyfford Still und Willem de Kooning vertrat. Hier sollte Rothko 1955 seine erste von zwei Einzelausstellungen haben. Er erhielt außerdem die erwähnten Aufträge für Raumgestaltungen zentraler Gebäude und verkaufte regelmäßig Werke. 1961 organisierte das Museum of Modern Art eine Einzelausstellung, die letzte zu Rothkos Lebzeiten. Aus Protest gegen die von der Sidney Janis Gallery geplante Pop-Art-Ausstellung trennte Rothko sich 1962 von der Galerie, ebenso wie Adolph Gottlieb, Philipp Guston und Robert Motherwell. 1963 wurde sein Sohn Christopher geboren. 1964 unterschrieb er einen einjährigen Exklusivvertrag mit der Londoner Galerie Marlborough Fine Arts, die international hoch angesehen war.

mit der Wiederholung als Prinzip – wenngleich Reinhardt in beidem auch sehr viel strikter. Während es sich bei Reinhardt um eine geschlossene Farbfläche handelt, die samtig matt glänzt, trägt Rothko die Farbe grundsätzlich eher lasierend auf, wodurch die Bilder transparenter wirken. Beide hatten ihren Blick nach innen gerichtet. Rothko ist dabei selbst der Ansicht, er sei mystisch veranlagt⁹⁰, aber im Unterschied zu Reinhardt kein Mystiker:

„The difference between me and Reinhardt is that he’s a mystic ... By that I mean that his paintings are immaterial. Mine are here. Materially. The surfaces, the work of the brush and so on. His are untouchable.“⁹¹

Vergleicht man die Gemälde Reinhardts mit denen von Rothko, sind gleich auf den ersten Blick auch große Unterschiede zu erkennen, sowohl in der Komposition als auch in der Malweise.

„And although Rothko’s unification of tone was never as radical as Reinhardt’s, whose demands on the spectator became increasingly imperious, Rothko, whether intuitively or not, was clearly determined to secure all the unusual viewing conditions necessary to create the appearance of film.“⁹²

Es darf auch als gesichert gelten, dass Rothko die schwarzen Bilder Barnett Newmans gekannt hat. 1950, als Newman in der Betty Parsons Gallery das Bild *Abraham* ausstellte, hatte ihm Rothko sogar bei der Einrichtung geholfen.⁹³ Mitte der 50er-Jahre begann auch diese Freundschaft zu schwinden.⁹⁴

Ebenso wusste Rothko von den *Black Paintings*, die Rauschenberg 1951 begonnen hatte. Jedoch wäre es sicherlich falsch, von einem Einfluss des Jüngeren auf den Älteren zu sprechen – zu unterschiedlich waren ihre Intentionen. Ähnlich verhielt es sich wohl mit Frank Stella. Rothko begegnete ihm mit einer gewissen Skepsis, mit der er womöglich verbergen wollte, dass er ihm seinen Erfolg neidete: Stella hatte 1960, als Vierundzwanzigjähriger, bereits eine Einzelausstellung bei Leo Castelli. Rauschenberg hatte 1963, zwei Jahre nach der Retrospektive zu Rothko im Museum of Modern Art, nach zahlreichen Einzelausstellungen seine große Retrospektive im jüdischen Museum.

⁸⁹ Siehe hierzu Breslin 2001, S.426.

⁹⁰ Ebenda, S.501.

⁹¹ Rothko, zit. nach Breslin 1993, S.529.

⁹² John Gage, in: Ausst.Kat. Rothko Washington 1998, S.262.

⁹³ Siehe hierzu Ausst.Kat. Barnett Newman, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2002, S.324.

⁹⁴ Näheres bei Breslin 2001, S.429ff.

Für die *Black-form Paintings* setzte Rothko die an Türen oder Fenster erinnernden Formen nicht mehr ein. Stattdessen arbeitete er nun mit einem einzigen rechteckigen Motiv in unterschiedlichen Nuancen von Schwarz, wobei er dessen Größe und Platzierung variierte. Die Kanten erscheinen weniger unscharf, ja mitunter sogar als Linie. Das Rechteck liegt farblich zum Teil so nah an seiner Umrahmung beziehungsweise an seinem Hintergrund, dass die beiden kaum noch zu unterscheiden sind. Meist ist der Abstand zum Bildrand nach unten ein wenig größer als nach oben.

Mark Rothko öffnet den Raum im Bild noch weiter als bei den *Seagram-Gemälden*; er erreicht dies durch den Einsatz der Farben Schwarz. Die intensive Betrachtung der Werke kann nach einer gewissen Zeit dazu führen, dass man den Bildraum zu betreten glaubt, ja sich von ihm umgeben meint. Die Höhe von mindestens 205,7 cm und die Breite von 175 cm verstärkt diesen Eindruck noch, ebenso wie die niedrige Hängung, die Rothko verlangte. Beides wirkte auf den Solarplexus.⁹⁵ Der Streifen um das Rechteck mag dann nicht wie ein Rahmen, sondern wie ein Übergang wirken, der dem Betrachter das Eintauchen in das schwarze Feld erleichtert.

Mit seinen *Black-form Paintings* ging Rothko also einen Schritt weiter. Begreift man hier die Rechtecke als Wandöffnungen, so *zeigen* sie nicht einen Zugang, sondern *sind* Zugang. Den Raum, den die sechs Jahre zuvor entstandenen *Seagram Murals* mit ihrem Motiv der Durchgänge und Doppelfenster nur suggeriert haben, scheinen sie nun anzubieten. Der Rezipient blickt nicht mehr auf eine Form, sondern in eine Atmosphäre, geprägt von der Vorstellung des schwarzen Nichts.

Durch den Einsatz von Schwarz kommt es wiederum zu einer Konzentration auf den Wahrnehmungsprozess. Und wieder braucht das Auge eine gewisse Zeit, bis es die differenzierte Farbigkeit erkennen kann. Der Künstler verlangt regelrecht, die Oberfläche zu erforschen, sich stärker einzulassen – ganz offenbar im Vertrauen auf einen einfühlsamen Betrachter.

„And if I must place my trust somewhere, I would invest it in the psyche of the sensitive observer who is free of those conventions of understanding. I would have no apprehensions about the use he would make of these pictures for the needs of his own spirit. For if there is both need and spirit there is bound to be a real transaction.“⁹⁶

Noch bei den *Seagram-Bildern* grenzte eine ‚Schranke‘ ein vermeintliches Dahinter vom Betrachter ab. Nun fehlt diese Schranke, und das mag dazu führen, dass der

⁹⁵ Vgl. Rothko, in: Ausst.Kat. Rothko Riehen 2001, S.191.

⁹⁶ Rothko an Katharina Kuh, 14. Juli 1954, Katharina Kuh Papers, Archives of the Art Institute of Chicago, zit. nach Ausst.Kat. Rothko Riehen 2001, S.32.

Rezipient angesichts der Leere – oder auch: angesichts von so viel Offenheit – Hilflosigkeit empfindet. Sein Verstand könnte das Seherlebnis kontrollieren; aber er findet keinen Halt. Und auch dem Auge wird der ‚Trost‘ eines Sehwiderstands vorenthalten; es findet nur die Tiefe des Bildes. Den Betrachter, je nach Temperament mutig oder geduldig, mag nun die Ahnung beschleichen, dass er in ein Ungefährtes vordringt, dem er ausgesetzt ist. Das Bild weckt Empfindungen in seinem Innersten, die er wahrnimmt, weil ihn nichts Äußeres ablenkt.

Dieser Eindruck verstärkt sich noch bei den Wandgemälden für die Rothko Chapel in Houston, die kurz nach den *Black-form Paintings* entstanden und als eine Serie den Betrachter im wahrsten Sinne des Wortes umgeben.

5.4 Rothko Chapel

Die Wandgemälde für die Kapelle in Houston stellen einen weiteren Schritt in Rothkos Auseinandersetzung mit den Farben Schwarz dar. Die Formensprache, die er bei den *Black-form Paintings* entwickelt hatte, findet nun in seiner einzigen nahezu einfarbigen Raumgestaltung ihre Fortführung.

Der Umfang dieser Serie, und die vielen Jahre, die Rothko daran arbeitete, weisen darauf hin, dass sie ein kapitales Werk innerhalb seines Schaffens, ein Höhepunkt werden sollte.

5.4.1 Die Entstehung

1964 hatte Rothko mit seinen *Black-form Paintings* bereits begonnen, ja sie vielleicht sogar bereits abgeschlossen. In diesem Jahr erhielt der Künstler von Dominique und John de Menil den Auftrag, etwas zu realisieren, wovon er schon lange geträumt hatte: die Gestaltung einer Kapelle.⁹⁷ Wieder war der Architekt, wie schon beim Four Seasons im Seagram Building, Philip Johnson. Nach zahlreichen Veränderungen entstand auf Anregung Rothkos ein achteckiges Gebäude: ohne Säulengang, ohne Pfeiler, ohne Spitzturm, ohne Kruzifixe, ohne Plastiken und ohne Fenster.⁹⁸ Ein

⁹⁷ Gegenüber Werner Haftmann äußerte Rothko im Rahmen der documenta II von 1959 den Wunsch, eine Kapelle zu gestalten. Haftmann lud Rothko zu dieser documenta ein. Doch damals weigerte sich Rothko, in einem Land wie Deutschland auszustellen; einige Zeit später sollte er einräumen: Wenn er, also Haftmann, „es fertig bringen würde, eine noch so kleine Sühnekapelle für die jüdischen Opfer errichten zu lassen, er diese ohne jedes Honorar – und selbst noch im verhassten Deutschland – ausmalen würde.“ Haftmann, in: Ausst.Kat. Rothko Berlin 1971, S.9.

⁹⁸ Bernhard Kerber erwähnt als Vorbild das Baptisterium in Torcello. Bernhard Kerber, *Die ökumenische Kapelle in Houston*, in: Schmied, Wieland, Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, Berlin 1990, S.65. Die Nähe zum Baptisterium besteht wohl in der schlichten äußeren Erscheinung, denn die Grundrisse lassen eine besondere Ähnlichkeit vermissen: Bei dem Baptisterium handelt es sich um einen Rundbau.

niedriges, schlichtes Portal diente als Eingang. Die Wände wurden beige-grau verputzt. Für diese Kapelle sollte ein Zyklus von vierzehn großformatigen Gemälden entstehen (Abb. 53-56).⁹⁹

Zu dem Zeitpunkt, als Rothko den Auftrag erhielt, war eine katholische Kapelle geplant. Deshalb hatte Rothko den notwendigen Kultobjekten im Innenraum grundsätzlich zugestimmt. Doch dann, offenbar noch während seiner Arbeit an dem Zyklus, fiel die Entscheidung, die Kapelle ökumenisch zu weihen.¹⁰⁰ Die Anzahl der Gemälde wurde häufig mit den Stationen vom Kreuzesweg in Verbindung gebracht; Rothko machte allerdings mehrfach darauf aufmerksam, dass sich die Werke nicht auf konkrete religiöse Inhalte beziehen.¹⁰¹

In der Literatur wird gemeinhin der religiöse Charakter der Werke hervorgehoben.¹⁰² Anfam, der sich intensiver als jeder andere mit Rothko auseinandergesetzt hat, schließt Religiosität bei Rothko nicht aus; er ist allerdings dagegen, eine mögliche religiöse Motivation zu hoch zu bewerten.¹⁰³ Hier soll lediglich von einer Transzendenzgläubigkeit des Künstlers gesprochen werden.

Die Inszenierung in der Kapelle ist zu Recht nicht unumstritten (Abb. 57b). Rothko starb, bevor das Gebäude 1971 eingeweiht wurde. Er hat die Werke niemals an dem für sie bestimmten Ort gesehen. Dore Ashton kannte die Bilder von Atelierbesuchen in New York her und war über deren Wirkung in Houston enttäuscht.¹⁰⁴ Als ein Hauptproblem gilt, dass Rothko nicht nur die Gemälde, sondern auch die Architektur zu seiner Sache machte, ohne dabei das gleißende texanische Licht zu berücksichtigen. Das war sicherlich mit ein Grund, weshalb Philip Johnson sein Amt niederlegte und der Bau von den ortsansässigen Architekten Howard Barnstone und Eugene Aubry

⁹⁹ Susan Barnes hat die genaue Entstehung der Gemälde für die Kapelle aufgearbeitet. Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel, An Act of Faith*, Houston 1989.

¹⁰⁰ Immer wieder wird erwähnt, dass die Konfession, in welcher die Kapelle geweiht würde, für Rothko unbedeutend war. Nach Breslin hat Rothko in dem festen Glauben gearbeitet, die Gemälde würden später in einer römisch-katholischen Kapelle hängen. Breslin 2001, S.559.

¹⁰¹ Barnes 1989, S.44.

¹⁰² Breslin geht öfters auf diese Verbindung ein, so z.B. im Zusammenhang mit der Rothko Chapel, Breslin 2001, S.553. Für Chave haben die Arbeiten einen stark religiösen Hintergrund; Rothko verwende ‚Icons‘, die auch in der religiösen Kunst auftauchen; deshalb sei die Wirkung der Bilder eine sehr ‚heilige‘. Chave 1989, S.189.

¹⁰³ „In some seven years of research on the Rothko catalogue raisonné, I have never encountered a colleague, friend, or acquaintance of the artist who was prepared to describe him as even remotely religious – which is not to say that he was not (as is surely true of several other abstract expressionists) a believer *manqué*.“ Anfam, in: *Ausst.Kat. Rothko Houston 1996*, Fußnote 8, S.14.

¹⁰⁴ „Ned (gemeint ist der Dichter Ned O’Gormanand, Anm. d. Verf.) and I saw the murals in the bleak unnatural light provided by obtrusive ceiling fixtures during the night’s ceremonies. Neither of us could ‚see‘ the murals we once had known. ... At 9.30 in the morning the light was already lying full upon everything within that octagon. At first, I saw panels (they had once seemed so rich in their oxblood depths) ...“ Dore Ashton, *The Rothko Chapel in Houston*, in: *Studio*, Vol.181, No.934, London, June 1971, S.274.

vollendet wurde.¹⁰⁵ Bis heute ist für die Beleuchtung keine befriedigende Lösung gefunden worden. Der ursprüngliche Plan Rothkos, Lichteinfall von oben, hatte zur Folge, dass der Besucher in einem hellen Lichtkegel stand und die Bilder in der Dunkelheit verschwanden.¹⁰⁶ Und das Segel wiederum, an der Decke befestigt, um den grellen Schein zu dämpfen, hing bis zur Restaurierung der Kapelle im Jahr 2000 so niedrig, dass die Proportionen des Raums vollkommen verändert waren.¹⁰⁷

Noch im selben Jahr, in dem der Auftrag an ihn ergangen war, zog Rothko in ein größeres Atelier und konstruierte dort den Raum der Kapelle nach.¹⁰⁸ Das erste Jahr war ein qualvolles Suchen. Dann hatte er sein endgültiges Konzept schließlich entwickelt.¹⁰⁹ 1965 realisierte er ausnahmslos nur Gemälde, die in Verbindung mit der Kapelle standen. Er investierte anscheinend seine gesamte Energie in dieses einzige Projekt. Nach drei Jahren, 1967, schickte er achtzehn Bilder für die endgültige Auswahl nach Houston. Wie geplant fanden schließlich vierzehn Gemälde ihren Platz in der Kapelle. Die Skizze (Abb. 57a) zeigt die Verteilung: Neun Arbeiten wurden zu drei Triptychen zusammengefasst, die sich an der Nord-, Ost- und West-Seite der Kapelle befinden.¹¹⁰ Die Triptychen im Westen und im Osten werden von Zugängen flankiert, die in kleine, dahinter liegende Räume führen. Ein einzelnes Bild im Süden der Kapelle hat zu seiner Rechten und zu seiner Linken je einen Eingang.¹¹¹ An den schmaleren, 'schräg' zu den Himmelsrichtungen stehenden Wänden platzierte Rothko je ein Einzelwerk.¹¹²

¹⁰⁵ O'Doherty kritisiert die architektonische Lösung: „Now, one year after the Chapel opened it is common art-world knowledge that the Chapel didn't quite work out. Not because of the patrons' failure, maybe even because the patrons' scrupulous attention to the artist wishes. ... So the freedom that enlightened patrons offered Rothko ... demanded an architectural discretion I don't believe he had. ... The chapel is exactly the way Rothko wanted it; ... I feel certain that Rothko, had he seen the setting and ensemble, would have subjected it to a long process of trial and error.“ Brian O'Doherty, *The Rothko Chapel*, in: *Art in America*, Vol.61, January – February 1973, S.18.

¹⁰⁶ Johnson hatte einen ca. 26 m hohen kegelförmigen Lichtturm mit Opaion vorgesehen.

¹⁰⁷ Wegen der hohen Luftfeuchtigkeit in diesem Teil Amerikas bildete sich auf der Oberfläche der Bilder eine weiße Schicht, die im Zuge der Restaurierung 2000 entfernt wurde. Aus diesem Grund ist die Kapelle heute mit einer Klimaanlage ausgestattet.

¹⁰⁸ Sein Atelier galt ihm von nun an als Richtlinie. Er ging sogar so weit, die Gegebenheiten in der Kapelle denen im Atelier anzugleichen.

¹⁰⁹ Siehe hierzu Breslin 2001, S.563.

¹¹⁰ *Untitled* (North wall apse triptych, left panel), 1965, Öl auf Leinwand, 457,2 x 243,8 cm; *Untitled* (North wall apse triptych, middle panel), Öl auf Leinwand, 457,8 x 267,5 cm; *Untitled* (North wall apse triptych, right panel), 1965, Öl auf Leinwand, 457,2 x 243,8 cm; *Untitled* (East wall triptych, left panel), 1966-67, Öl auf Leinwand, 342,6 x 182,6 cm; *Untitled* (East wall triptych, middle panel), 1966-67, Öl auf Leinwand, 342,6 x 259,1 cm; *Untitled* (East wall triptych, right panel), 1966-67, Öl auf Leinwand, 342,6 x 182,6 cm; *Untitled* (West triptych, left panel), 1966-67, Öl auf Leinwand, 365,4 x 182,6 cm; *Untitled* (West triptych, middle panel), 1966-67, Öl auf Leinwand, 365,4 x 259,1 cm; *Untitled* (West triptych, right panel), 1966-67, Öl auf Leinwand, 365,4 x 182,6 cm.

¹¹¹ *Untitled* (South entrance-wall painting), 1965, Öl auf Leinwand, 457,2 x 266,7 cm.

¹¹² *Untitled* (Northeast angle-wall painting), 1966, Öl auf Leinwand, 450,9 x 342,9 cm; *Untitled* (Southeast angle-wall painting), 1966, Öl auf Leinwand, 450,9 x 342,9 cm; *Untitled* (Southwest angle-wall

Die Höhe der Tafeln variiert zwischen 342,6 und 457,8 cm, die Breite zwischen 243,8 und 342,9 cm.¹¹³ Die Gemälde unterscheiden sich in ihrer Farbigkeit und in der Verwendung der rechteckigen Form.¹¹⁴ Die Rechteckform ist in tiefem Schwarz, die Grundfläche in einer fast schwarz wirkenden Pflaumenfarbe gemalt, die an manchen Bildrändern auftaucht.¹¹⁵ (In den Titeln der Bilder taucht der englische Begriff für Pflaume, *plum*, häufig auf, weshalb er hier übernommen wird. Gemeint ist ein sehr dunkles Blauviolett.)

Die einzelnen Tafeln an den vier schmalen Wänden und das Triptychon auf der Nordwand zeigen nicht mehr das Motiv des Rechtecks, sondern eine monochrom pflaumenfarbene Fläche (Abb. 53; 56). Sie sind somit die ersten monochromen Werke in Rothkos Schaffen. Im Unterschied zu den anderen Gemälden weisen sie deutlich die Spuren des Pinselduktus auf. Das Triptychon an der Ostwand und das an der Westwand wird von einer rechteckigen, schwarzen Form beherrscht, die das Format beinahe füllt – eine Komposition, die Rothko bei den *Black-form Paintings* eingeführt hat (Abb. 54). Der Bildrand ist an allen Seiten fast gleich schmal und lässt die Pflaumenfarbe des Hintergrunds erkennen. Nur bei dem Gemälde an der Südwand handelt es sich um ein Rechteck, das nach oben aus der Mitte geschoben ist, so dass sich unten ein wesentlich breiterer Rand ergibt (Abb. 55).¹¹⁶ Die Grundfläche wurde von Rothkos Assistenten gemalt, die schwarzen Formen darüber realisierte der Künstler selbst. Sie glänzen stärker als die übrigen Bereiche, sie haben weniger Struktur und trotz des Glanzes mehr Tiefe. Die Werke haben eine physische Präsenz, die sinnlich wirkt. Rothko versucht, auf seinen Leinwänden eine lebendige, verwundbare, menschliche Qualität zu erzeugen, die der eines Stella vergleichbar ist.

painting), 1966, Öl auf Leinwand, 450,9 x 342,9 cm; *Untitled (Northwest angle-wall painting)*, 1966, Öl auf Leinwand, 450,9 x 342,9 cm.

¹¹³ Das höchste Werk ist das Triptychon an der Nordwand, direkt gegenüber dem Eingang, das niedrigste das Triptychon an der Ostwand.

¹¹⁴ All the paintings made for the chapel have the same primary coats. The first layer consists of dry pigments, alizarin, crimson and an ultramarine blue, mixed in hot rabbitskin glue.“ Barnes 1989, S.58.

¹¹⁵ In der katholischen Liturgie steht die Farbe Violett für Reue und Buße. Violett wird in der Adventszeit, vor Ostern, an Fastentagen und zu Bittgängen getragen. Goldhammer, K., Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Band VII, München 1981, S.97. Schwarz wird in der Katholischen Kirche ebenfalls dann eingesetzt, wenn „*man harte Buß tut*“, zit. nach ebenda, S.100.

¹¹⁶ Die Farben Schwarz dominieren, da das Werk eine Höhe von 450,9 cm hat.

In seinen eigenen Worten:

„Any shape or area which has not pulsating concreteness of real flesh and bones, its vulnerability to pleasure or pain is nothing at all. Any picture which does not provide the environment in which the breath of life can be drawn does not interest me.“¹¹⁷

5.4.2 Durchgänge

Die Bilder der Rothko Chapel sollen hier in zweifacher Hinsicht als Durchgänge gesehen werden: nämlich als Durchgänge für den Betrachter und – in ihrer Gesamtheit – für den Künstler.

Denkt man an Rothkos zahlreiche Darstellungen der U-Bahn-Stationen in New York Mitte der 30er-Jahre, so ist der Schluss kaum zu gewagt, dass Über- oder Durchgänge ihn fasziniert haben.¹¹⁸ Auch die Fenster, Wände und Türen, Motive aus den 30er-Jahren, können als Schwellen oder Durchgangszonen gedeutet werden.¹¹⁹

Für Rothko gilt ebenfalls: Reduktion auf die Farben Schwarz bedeutet, sich bereit zu machen für einen neuen Weg. Hess schreibt:

„I am reminded of Barnett Newman's remark that when an artist gives up colors and moves into black and white, he is clearing the decks for something new, freeing himself for fresh experiment. Rothko's paintings have this nascent excitement. And at that point his life ended. He was hard at work painting until the day of his death. He had started a new voyage.“¹²⁰

5.4.2.1 Durchgang für den Betrachter – Eine leere Bühne für das Tragische

Rothko will die Rahmenbedingungen für das Gefühl der Nähe, des Im-Bild-Seins schaffen; er will den Betrachter im Innersten anrühren, will den Kräften des Pathos, des Apollinischen und Dionysischen den Weg bereiten. Zu diesem Zweck verwendet er zunächst Motive des Durchgangs oder Durchblicke, um sie dann zugunsten eines einzigen rechteckigen Motivs wegzulassen. Gleichzeitig verdunkelt er seine Farbpalette und verringert den farblichen Kontrast, bis das Motiv schließlich der

¹¹⁷ Rothko, Draft on a letter to Clifford Still, zit. nach Ross 1990, S.215. Wie bei Stella oder auch Newman bleibt die Figur in den Bildern präsent. Zur Vereinigung von Landschafts- und Figurendarstellung vgl. Chave 1989, S.105ff.

¹¹⁸ Siehe z.B. *Subway*, 1935, 61 x 45,7 cm, Öl auf schwarzer Leinwand, Collection of Kate Rothko Prizel; *Untitled (Subway)*, 61 x 91,4 cm, Öl auf Leinwand, Ira Smolin, New York; *Untitled (Subway)*, 51,1 x 76,2 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

¹¹⁹ David Anfam, *Notes on the Art of Marcus Rothkowitz: Between Time Past and Future*, in: *Against the Stream: Milton Avery, Adolph Gottlieb and Mark Rothko in the 1930s*, Ausst.Kat. Katonah Museum of Art, Katonah NY 1994, S.24-31.

¹²⁰ Thomas B. Hess, *Rothko: A Venetian Souvenir*, in: *Art News*, 69, No. 7, Nov. 1970, S.74.

schwarzen Monochromie nahezu weicht, wie es für die Hälfte der Werke in der Rothko Chapel zutrifft.¹²¹

Bei der Serie für die Kapelle kommen neue Aspekte hinzu: Die Werke bilden einen Kreis um den Betrachter und umgeben ihn so unmittelbarer als zuvor. Sie treten auch stärker miteinander in Beziehung und bilden aufgrund ihrer ausgewogenen Abfolge eine Einheit.¹²²

Rothko stellte sich zwei mögliche Arten der Rezeption vor:

„You can be engaged into the study of proportion or the response of your own meditative moods.“¹²³

Zur Deutung zunächst zweierlei: Wenn die Bilder früher einen Durchgang dargestellt oder angedeutet haben, so *sind* sie nun der Durchgang selbst, was bereits bei den *Black-form Paintings* beobachtet wurde.¹²⁴ Das Motiv, das vielleicht als Schwelle für den Moment des Durchgangs steht, verschwindet beziehungsweise ist verschwunden; es gibt keinen Mittler mehr zwischen der Dunkelheit im Beinahe-Nichts des Werkes und dem Betrachter.¹²⁵ Die Schwärze wirkt wie Tiefe und hat wie diese eine Sogkraft, nun aber ohne den tröstenden Halt einer klar fassbaren Form.

Zweitens löst die Anordnung im Kreis beim Betrachter womöglich das Gefühl aus, dass er der Schwärze ausgeliefert und ringsum von dunklen Blicken umstellt ist; denn die Bilder selbst ‚zeigen‘ ja (fast) nichts. Sie kommen (fast) ohne Hierarchie von (fast) allen Seiten. Es ist, als wollte Rothko die dionysische Kraft der Malerei zu einer Intensität steigern, die Nietzsche nur der Musik zugetraut hatte.¹²⁶

¹²¹ Bei der endgültigen Auswahl entschied er sich für Gemälde, bei denen große Formen fast die gesamte Leinwand füllen oder für jene, bei welchen er ganz auf die Rechteckformen verzichtet hatte. Im Zuge seiner Arbeit für die Kapelle waren auch Tafeln mit breiterem Rand entstanden, die Rothko aber nicht auswählte.

¹²² Selbst die Wandöffnungen an der Süd-, West- und Ost-Seite der Kapelle integrieren sich in die Reihe der Tafeln.

¹²³ Rothko, zit. nach Breslin 1993, S.480.

¹²⁴ Nur bei der Tafel zwischen den Eingängen ist der Rahmen deutlich zu erkennen. Doch eben dieses Werk bemerkt man beim Eintreten kaum. Bei den beiden Triptychen rechts und links vom Eintretenden sind die einrahmenden Streifen kaum sichtbar; bei dem Triptychon an der Nordwand, direkt gegenüber, sowie bei den Tafeln rechts und links davon sind sie gar nicht mehr vorhanden. Dreht sich der Besucher um, weil er die Kapelle verlassen will, fällt sein Blick auf die Eingangstafel sowie zwei weitere Gemälde ohne Rand. Es ist, als wollte Rothko dem Betrachter die Möglichkeit geben, aus einem imaginären Raum in die Wirklichkeit zurückzukehren.

¹²⁵ Rothko sprach davon, dass ihn dieses ‚Nichts‘ – und damit bezog er sich auch auf Sören Kierkegaard – in seinen Bildern nicht beschäftigte, sondern dass *„sie etwas diesem ‚Nichts‘ Adäquates verdecken sollten.“* Zit. nach Breslin 2001, S.494.

¹²⁶ Um noch einmal mit diesem Modell zu arbeiten: Es war für Rothko Aufgabe der Kunst, mit Hilfe des Apollinischen die Qualen des Dionysischen, *„das schmerzliche Chaos des Seelenlebens“* (Rothko, zit. nach Breslin 2001, S.441), erträglich zu machen. Im äußeren Erscheinungsbild der Werke findet sich dieser Gedanke wieder: Das Apollinische zeigt sich eher in strenger und klarer Form, das Dionysische eher in der Farbwahl. Also ist es das Apollinische, das dem Betrachter Halt gibt; dionysisch dagegen ist der Sog. In Rothkos Gemälden sind apollinische Ordnung und dionysischer Aufruhr zugleich präsent, aber bei den Werken in der Kapelle überwiegt das Dionysische.

Die Werke können den Betrachter an einen Punkt bringen, an dem sich das Gefühl einstellt, zu weit gegangen zu sein, sich zu weit vom eigenen Körper entfernt und zu nah an das Nichts herangewagt zu haben. Wie um sich selbst zu schützen, wendet er sich sodann von der Leinwand ab. So wird er sich der eigenen Situation, als Mensch vor einem Bild, erneut bewusst. Die Empfindung des Ausgeliefertseins paart sich mit gesteigertem Empfinden der eigenen Präsenz – wie es bereits bei Newman beschrieben wurde.¹²⁷ Diese Konfrontation mit dem eigenen Ich mag der Grund für eine Art Ergriffenheit sein, die viele Besucher in der Kapelle empfinden. Nun könnte man dieses Gefühl der Ergriffenheit wiederum mit der Tragödie in Verbindung bringen, oder man könnte einen Vergleich mit der Empfindung der Erhabenheit anstellen; doch hätte Rothko es wohl vorgezogen, von „*transzendenter Erfahrung*“ zu sprechen.¹²⁸

Ausgeliefert zu sein, kann der Betrachter also als bedrohlich und unheimlich empfinden. Dann werfen ihm die Bilder in ihrer Leere wie ein Spiegel das eigene Bild zurück, werfen ihn auf sich selbst zurück, auf seine eigene Präsenz, seine eigene Tragödie und sein Pathos.¹²⁹

Es ist auch möglich, diese beiden Deutungen zu kombinieren: Den Betrachter, der das Schmerzliche in sich trägt, der sich ein tragisches Gefühl dem Leben gegenüber bewahrt, können die Bilder gleich einer Vision von der Qual erlösen; sie können ihm zur Katharsis verhelfen. Rothko hoffte, mit seinen Bildern diese ewig währenden, allgemein bekannten Bedürfnisse anzusprechen, wie es einst die griechische Tragödie tat:

„pictures that yielded a catharsis by responding to and assuaging the viewers' primal terror – their terror of mortality.“¹³⁰

Mit ihnen wollte er dem Innersten Ausdruck verleihen und zugleich das Innerste des Betrachters erreichen. Hatte er sich Anfang der 40er-Jahre aus diesem Grund mit mythologischen Themen auseinander gesetzt, so hatte er nun eine andere, der Antike entlehnte Möglichkeit gefunden.

¹²⁷ Siehe hierzu Bernhard Kerber, *Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen*, Stuttgart 1971, S.30.

¹²⁸ Erhabenheit wäre hier im Sinne Newmans zu verstehen und somit weniger universell. Newman ging es, wie Yve-Alain Bois schlüssig darlegt, ganz konkret um die eigene Präsenz: „*Newman wanted to speak not of space in general but of his own 'presence,' not of infinity but of scale, not of 'sense of time' but of 'the physical sensation of time.'*“, Yve-Alain Bois, *Barnett Newman's sublime=tragedy*, in: *Ausst.Kat. Negotiating rapture: the power of art to transform lives*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1996, S.139.

¹²⁹ Die Tragödie sollte beim Zuschauer ein spezifisches tragisches Pathos erwecken, nämlich Furcht und Mitleid. Diese Affekte stellen sich dann ein, wenn ein ausgezeichneter Handelnder aufgrund eines großen Irrtums in übermäßiges Unglück stürzt. Ritter, *Gründer* 1989, S.1334ff.

¹³⁰ Chave 1989, S.79.

Vermutlich hat Rothko bei der Wirkung des Tragischen ebenso wie Aristoteles an eine Katharsis gedacht – jedoch nicht an „*irgendeine läuternde, bessernde, moralisch-erzieherische, nähere oder entferntere, zeitweilige oder dauernde Wirkung der Katharsis*“¹³¹; und ebenso wenig an eine Auswirkung auf das Ethos oder den Habitus der Seele. Aber er kann die Wirkung, die als tragische Freude zu bezeichnen ist, vor Augen gehabt haben. Die „*Rückkehr in die Normallage*“ ist, als hätte man eine „*Reinigung*“ erfahren – eine mit Lust verbundene. Die tragische Lust gehört in den Bereich der kathartischen Lüste, sie ist die Lust an der Erleichterung, die Lust der Befreiung von den Affekten des Schreckens und der Rührung.¹³²

Die Tragödie birgt nur die *Möglichkeit*, den Kern eines Menschen zu erreichen, der daraus in der Folge vielleicht verändert hervorgeht.¹³³

Rothko stellt mit seinen Gemälden nicht Erfahrung dar, sondern das Betrachten der Gemälde ist selbst Erfahrung: „*A painting is not a picture of an experience; it is an experience.*“¹³⁴

Mit den Werken in Houston führt Rothko eine Tragödie auf, – für jeden Betrachter eine eigene, eine andere. Die Aufführung findet in dessen Gedankenraum statt. Rothkos Bilder sind Bühnen für das menschliche Drama, das der Künstler ansprechen möchte. Spätestens mit dieser Serie erkannte Rothko, dass jeder Mensch diese Dramen für sich und in sich entdecken kann. Die Bilder sind Spiegel für das Innenleben des Besuchers. So gilt hier Nietzsches Satz: „*Das Drama wurde ohne Zuschauer gespielt, weil alle mitwirkten.*“¹³⁵

5.4.2.2 Durchgang für den Künstler – Die dunklen Bilder von 1969

Es soll ein Blick auf die Zeit geworfen werden, nachdem die Arbeit für die Rothko Chapel abgeschlossen war. Dabei leitet uns eine ganz bestimmte Frage: Welche

¹³¹ Wolfgang Schadewaldt, *Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödienansatzes*, in: Matthias Luserke (Hg.): *Die Aristotelische Katharsis – Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, Hildesheim u.a. 1991, S.273.

¹³² Ebenda, S.274.

¹³³ Ebenda, S.286.

¹³⁴ Dorothy Seiberling, *Part 2: The Varied Art of Four Pioneers*, in: *Life*, 16. Nov. 1959, S.74-86, hier S.82. Der Artikel enthält Rothkos Text *Luminous Lines To Evoke Emotions and Mystery*, S.82/83.

¹³⁵ Nietzsche, Einleitung zu der Vorlesung über Sophocles Oedipus rex, zit. nach Diem 1953, S.15. Nietzsche versteht die Tragödie nicht als fertiges Kunstprodukt, bei dem sich Zuschauer und Schauspieler gegenüberstehen, sondern für ihn gehört es zum Wesen der griechischen Tragödie, dass sie erst durch das Zusammenspiel der beiden entsteht. „*Mit-sein als Vernehmender heißt mitleiden und das Schmerzliche, das Leiden als Zugeteiltes austragen; nicht Auflehnung gegen das Geschick, sondern den Schrecken als Schreckliches auf sich nehmen und so rein im Ertragen verwinden. Die Widerfahrnisse, das Leiden reinigen, das meint Aristoteles in seinem Satz der Poetik, und die nämliche Haltung ist das, was Nietzsche als ‚tragisches Gefühl‘ dem Leben gegenüber nennt.*“ Diem 1953, S.19.

Bedeutung hat die Serie für den Künstler? Kann die Serie als eine Phase des Durchgangs gesehen werden, aus der er verändert hervorzugehen hoffte?

Nachdem Rothko die Gemälde für die Kapelle fertig gestellt hatte, folgte 1967 eine Phase der vollkommenen Erschöpfung. Er musste seine künstlerische Arbeit unterbrechen. Was seine gesundheitliche Verfassung anbelangt, so wurde 1968 ein Aneurysma (eine Erweiterung) der Aorta diagnostiziert; er erhielt den ärztlichen Rat, keine größeren Gemälde zu malen. Ein Jahr später wurde ein beidseitiges Emphysem (eine Ansammlung von Luft) festgestellt; zu dieser Zeit trennte sich Rothko von seiner Frau und zog in sein Atelier.

Seine künstlerische Arbeit setzte er fort. 1968 schuf er eine Serie von stark farbigen Papierarbeiten. Ein Jahr später begann mit den zweigeteilten Gemälden eine neue Phase, die sich so sehr von seinem bisherigen Werk unterschied, dass von einer Erneuerung seiner Sprache und seines Ausdrucks die Rede sein kann: Die Leinwände sind deutlich zweigeteilt. Das Oben ist eine schwarze, das Unten eine beige-graue Fläche. Zum Teil sind die Flächen eingerahmt von einer weißen Linie, und meist lässt Rothko einen schmalen weißen Rand.¹³⁶ Erhielten seine Bilder zuvor durch die unscharfe Konturierung der Formen einen objekthaften, räumlichen Charakter, wirken sie nun aufgrund der strengeren Geometrie flacher, verschlossener und weniger sinnlich-rauschhaft – all das sind deutliche Unterschiede zu seinen vorangegangenen Arbeiten, wie auch Novak und O'Doherty festgestellt haben.¹³⁷

Die Werke verlieren ihre Sinnlichkeit und bauen gegenüber dem Betrachter eine Distanz auf.¹³⁸ Allerdings treten sie nicht nur in Distanz zum Betrachter, sondern auch zum Künstler selbst. Rothko hat sich in diesen Jahren verstärkt für die Arbeiten von Ad Reinhardt interessiert, und die Bilder, die jetzt entstehen, zeigen erstmals eine neuerliche Annäherung an den ehemaligen Künstlerfreund, der 1967 verstorben war.¹³⁹

¹³⁶ Insgesamt schuf Rothko etwa 25 Gemälde. Diese Art zu arbeiten findet sich auch in seinen Zeichnungen von 1968, siehe Clearwater 1984, S.51f.

¹³⁷ „The black paintings announce a profound change in the artist's thinking, a double movement beyond the chapel paintings into two previously unexplored areas, which might be called, on the one hand, post-tragic, and on the other, prior to myth.“ Novak, O'Doherty, in: Ausst.Kat. Rothko Washington 1998, S.277.

¹³⁸ „In the dark paintings, Rothko minimized or abandoned the sensual heats that ground his work firmly in sensation. Indeed, he regretted the frugal sensualities of Ad Reinhardt's work, the daring of which he greatly admired. Yet now he was moving into an area where Ad Reinhardt's example meant something to him. Reinhardt in turn felt that Rothko, along with Pollock, were the most significant painters of his generation.“ O'Doherty, in: Glimcher 1992, S.143.

¹³⁹ „The darkness of Reinhardt's work was of an entirely different order, and it was not one that Rothko always admired. Rothko ones said that he could not admire work that rejected sensuality. In this stage of his career, however, Rothko, having abandoned the organic heats and sensualities implicit in the tragic, regarded Reinhardt's work with a more accepting eye.“ Novak, O'Doherty, in: Ausst.Kat. Rothko Washington 1998, S.278. 1969 hatte Rothko eine Beziehung mit der Witwe Ad Reinhardts begonnen.

Waren die Werke der Rothko Chapel eine Geste der Öffnung, so sind die Arbeiten von 1969 eine Geste des Rückzugs. So empfindet es auch sein Biograph Breslin:

„Die weißen Ränder, die kargen, dunklen Farbtöne, die Stumpfheit der Acrylfarbe und die seltsam entrückte Wirkung des Ganzen lassen den Betrachter und den Künstler draußen stehen, außerhalb dieser öden, befangenen Welt.“¹⁴⁰

Auch 1970, im Jahr seines Freitods, malte er noch zwei stark farbige Gemälde. Im Dezember 1969 lud er die New Yorker Kunstelite zu sich ins Atelier ein, um erstmals seine zweigeteilten Bilder zu zeigen. Die Reaktionen waren zurückhaltend; viele sahen in den Werken abstrakte Mondlandschaften oder (jedoch erst im Nachhinein) die Vorahnung von Rothkos Selbstmord.¹⁴¹ Zahlreiche Autoren deuteten diese Bilder als Folge und Ausdruck seiner depressiven Stimmung und seiner schlechten gesundheitlichen Verfassung.

Es war Brian O’Doherty, der durch die Verbindung zu Rothkos stark farbigen Zeichnungen aus dem Jahr 1968 erstmals überzeugend belegt hat, dass diese Werke nicht zwangsläufig im Zeichen der Depression stehen. Vielmehr trete der Künstler mit diesen Werken in eine neue Phase seines Schaffens ein.¹⁴² O’Doherty erkennt in ihnen nicht nur einen Neubeginn, sondern bezeichnet sie als die modernsten Werke Rothkos.¹⁴³

Rothos künstlerische Entwicklung hin zu diesen Arbeiten zeigt, dass es sich bei seinen Bildern für die Kapelle nicht um einen Endpunkt, sondern um einen Abschluss handelt, ja sogar um einen Wendepunkt. Mit diesem Werkkomplex findet er den Schlusspunkt für eine Auseinandersetzung, die mit den mythologischen Werken begonnen hatte. So können die am Ende seines Lebens so konzentriert auftretenden schwarzen Werke nicht nur als Ausdruck seiner körperlichen und seelischen Verfassung gelesen werden, sondern auch als (ein) Höhepunkt seines gesamten Werkes, als seine vielleicht größte Errungenschaft, als Manifest oder Vermächtnis. Seine stark farbigen Werke aus dem Jahr 1970 können Beleg dafür sein, dass die dunklen Bilder wie ein Tunnel waren,

¹⁴⁰ Breslin 2001, S.622f.

¹⁴¹ Zum Vergleich dieser Werke mit Landschaftsdarstellungen: Brian O’Doherty, *Rothko’s Endgame*, in: Ausst.Kat. Rothko: The Dark Paintings 1969-70, Pace Gallery, New York 1985 und Goldwater, *Rothko’s Black Paintings*, in: Art in America 1971, New York, S.58-63. „*The juxtaposed areas of flat tones ... must be seen ... as containing the unavoidable suggestion of deep space, of a horizon line and a vast empty expanse, sea or sand below and above a sky – or a void.*“ Ebenda, S.59.

¹⁴² Davon abgesehen äußert der Autor die Vermutung, Rothko habe diese Zeichnungen parallel zu seinen grau-schwarzen Bildern fortgesetzt.

¹⁴³ „The earlier dark works tend to be monumentalized in series. ... If we speak of their formality of ceremony donated by the frontality and the hypnotic intimacy inescapably forced on us by color and large scale. The ceremony is gone in the last paintings, which is why, I think, they are his most modern pictures.“ O’Doherty, in: Glimcher 1992, S.146f.

durch den er gehen musste. Was anschließend hätte folgen können, muss hier unbeantwortet bleiben.¹⁴⁴

5.5 Die schwarzen Bilder – Unbekanntes Gefilde

Rothko verfolgt in den Arbeiten für die Kapelle sein Hauptinteresse, reale und existenzielle Gefühle anzusprechen. Die Auseinandersetzung mit dem inneren Selbst löst er über das Tragische aus. Seine Haltung, das Unbekannte herauszufordern und sich mit keiner Erkenntnis zu begnügen, findet hier ihren Ausdruck. Ein Blick zurück auf seine oben genannten „*aesthetic believes*“¹⁴⁵ unterstreicht diesen Gedanken. Rothko spricht von Kunst als einem Abenteuer, das nur derjenige erleben kann, der auch bereit ist, das Risiko zu tragen.¹⁴⁶

Für den Betrachter besteht die Qualität dieser Bilder darin, dass sie sein Inneres anregen, ihn hin zur Wahrnehmung der eigenen Existenz führen und ihn dabei weder mit irgendeinem Motiv, noch einer Form, einem wie auch immer gearteten ‚Sichtbaren‘ von der eigenen Reaktion, vom eigenen existenziellen Drama ablenken. Mit dem Verstand ist hier nicht viel auszurichten.

Die schwarzen Bilder markieren den (vorläufigen) Abschluss einer künstlerischen Auseinandersetzung. Auch angesichts der darauf folgenden Werke gelangt man zu der Auffassung, dass es sich bei den schwarzen Serien um einen künstlerischen Wendepunkt handelt, um eine Zeit des mutigen Aufbruchs in unbekannte Gefilde, in die der Künstler sich tasten muss.

Zwar begann anschließend noch etwas Neues zu entstehen, doch wird die Frage, inwieweit von einem Wendepunkt gesprochen werden kann, durch den so bald darauf folgenden Freitod kaum wirklich zu klären sein.

¹⁴⁴ Denkbar ist, dass auf seine schwarz-grauen Bilder von 1968 eine vollkommen neue Bildsprache gefolgt wäre. Aber das bleibt Spekulation, denn Rothko hat sich das Leben genommen – vielleicht, um seinen körperlichen Leiden zu entkommen.

¹⁴⁵ Rothko, Letter to the art editor Edward Alden Jewell of the New York Times, 1943, zit. nach Ross 1990, S.206.

¹⁴⁶ Der Wortlaut soll nochmals ins Gedächtnis gerufen werden: „To us art is an adventure into an unknown world, which can be explored only by those willing to take the risk.“ Und: „This world of imagination is fancy-free and violently opposed to common sense.“ Rothko, ebenda.

II.6 Zweiter Exkurs: Barnett Newman – Der Künstler als Schöpfer

6.1 Schöpfung

1946/47 entsteht Newmans Werk *Euclidian Abyss*¹ (Abb. 58). Der Künstler selbst gibt dazu folgende Einschätzung:

„I think in the painting *Euclidian Abyss* I removed myself from nature, but I did not remove myself from life.“²

Kurz darauf, 1948, malt Newman *Onement I* und glaubt darin eine Neuerung zu erkennen:

„The painting where I had only the one symmetrical line in the center of the canvas – with no atmosphere or anything that could be conceived as natural atmosphere – I did it 1948 on my birthday ... A field that brings life to the other fields, just as the other fields bring life to this so-called line. That painting called *Onement I*: what it made me realize is that I was confronted for the first time with the thing that I did, whereas up until that moment I was able to remove myself from the act of painting, or from the painting itself. The painting was something that I was making, whereas somehow for the first time with this painting the painting itself had a life of its own in a way that I don't think the others did, as much.“³

Es ist die Verwirklichung des Prinzips der Schöpfung, die ihm selbst gelungen scheint. Der Schöpfungsmythos entpuppte sich in dieser Zeit als sein vielleicht wichtigstes Thema. *Onement I* stellt im Unterschied zu den vorherigen Arbeiten die Schöpfung nicht mehr dar, sondern ist selbst Schöpfung⁴, und Newman persönlich regt zu diesem Gedanken an.

Die Feststellung, dass Schöpfung als das Hauptthema seiner Malerei gelten kann, ist heute nicht mehr neu. Sowohl Thomas Hess als auch Jeremy Strick und Yve-Alain Bois haben darauf hingewiesen.⁵ Das Thema steht mit der Arbeit des Künstlers in so

¹ Gouache und Öl auf mit Leinwand bezogenem Brett, 70,5 x 55,3 cm, Privatsammlung. Ursprünglich nur mit *Abyss* betitelt, drückt der Zusatz *Euclidian* Newmans kritische Haltung gegenüber rein geometrischer Abstraktion aus.

² Newman, *Interview with David Sylvester* (1965), in: O'Neill 1990, S.255.

³ Ebenda, S.255f.

⁴ „Thus the meaning of *Onement I* can be coined as that of the creation of a world, it is because this world is a world-for-us, neither the 'objective' world described in the past tense, that one could thematize with symbols and ideographs: the creation here is synonymous to our birth-to-the world, to our constitution as selves.“ Yve-Alain Bois, *Perceiving Newman*, in: *Painting as Model*, Cambridge (Mass.) 1990, S.195.

⁵ Von Thomas Hess stammt die Einleitung zum Ausstellungskatalog Barnett Newman, *The Museum of Modern Art*, New York 1971. Er bezieht sich vor allem auf die jüdische Mystik. Außerdem Jeremy Strick, *Enacting Origins*, in: *Ausst.Kat. The Sublime is Now: The Early Works of Barnett Newman, Paintings and Drawings, 1944-1949*, Walker Art Center, Minneapolis 1994. Yve-Alain Bois, *Perceiving Newman*, in: Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge (Mass.) 1990, S.187-214. Diese

engem Zusammenhang, dass man von einem Gleichnis für Schöpfung im Atelier sprechen kann. Es hat Zeichencharakter: für Newmans Suche nach sich selbst als „*maker of art*“⁶.

Schon zuvor hatte sich Newman mit Titelgebung und Motiven immer wieder auf das Thema Schöpfung bezogen. Werke von 1946 etwa heißen *Genesis – The Break* (Abb. 26), *The Beginning*, *The Word I*. In diesen Bildern begegnen zwei Motive: die Ei-Form als Symbol der Fruchtbarkeit und eine vertikale Fläche von unterschiedlicher Breite, zum Teil so schmal wie ein Band oder verjüngt zu einem Keil. Es sind Vorformen des *zip*, der mit den großen Flächen des Bildes in ein Spannungsverhältnis tritt. In *Genesis – The Break*, *Genetic* oder auch *Death of Euclid*⁷ (Abb. 59) verbindet der Künstler beide Elemente, die Ei-Form und die vertikale Fläche. Noch ist die Verbindung zur Natur deutlich: Die vertikalen Elemente lassen sich als Pflanzen oder Bäume deuten, die runde Form als Mond oder Sonne.

Die jüdische Mystik, vor allem die Kabbala⁸, sieht Hess als Quelle für Newmans Auseinandersetzung mit dem Schöpfungsakt.⁹

Will man diesem Gedanken folgen, symbolisiert die mittige, das Bild symmetrisch teilende Linie in *Onement I* (Abb. 27) den Lichtstrahl. Hess weist darauf hin, dass der Lichtstrahl seinerseits für das Einswerden von Schöpfer und Schöpfung steht; er fällt aus den dunklen und abgründigen Tiefen der Existenz und des Denkens in unser Auge und durchdringt unser ganzes Sein.¹⁰ Wieder greift Hess auf die jüdische Mystik zurück, wo es in einer Hymne an den Gott von Israel heißt: „*With a gleam of His ray he encompasses the sky and His splendor radiates from the heights*“.¹¹

Abhandlungen haben für die Fragestellung wesentliche Impulse gegeben. Bois schlägt einen anderen Weg ein als Hess: Während bei Hess die Interpretation meist auf Symbolen der jüdischen Mystik gründet, geht Bois formalistisch vor. Beide Ansätze werden in dieser Arbeit berücksichtigt.

⁶ Strick, in: Ausst.Kat. *The Sublime is Now: The Early Works of Barnett Newman*, Minneapolis 1994, S.27.

⁷ 1947, Öl auf Leinwand, 40,6 x 50,8 cm, Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles.

⁸ Kabbala ist die Bezeichnung für religiöse Überlieferung generell und im Besonderen für die jüdische Geheimlehre. Den unterschiedlichen Strömungen der Kabbala ist mehreres gemein: Sie alle streben das Ziel, die Annäherung an Gott, nicht durch religiöse Lebensführung allein an, sondern durch Vertiefung in eine geheime Tradition, die bis in den Ursprung der Menschheit zurückverlegt wird. Ihnen allen ist außerdem die Annahme eines inneren Zusammenhangs des Menschen mit dem gesamten Kosmos gemeinsam. Vgl. Georg Herlitz; Bruno Kirschner, *Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden*, Berlin 1919, Bd.III, S.503f.

⁹ Vgl. Hess, in: Ausst.Kat. *Newman New York 1971*, S.53. Newman stammte aus einer jüdischen Familie, die ihn und seine Geschwister in dieser Tradition erzogen hat, ohne sich gegenüber der Gegenwart zu verschließen. Newman hat sich Hess gegenüber niemals über diesen Zusammenhang geäußert. Allein die Tatsache, dass sich zwei Bücher Gershom Scholems in der Bibliothek Newmans befanden, nahm Hess als Rechtfertigung für seine Interpretation. Dieser Ansatz spricht nur einen von vielen Aspekten im Werk Newmans an. Deshalb haben sich viele Autoren vollkommen gegen die Interpretation von Hess gewandt. Vgl. Yve-Alain Bois, *Here to There and Back: Barnett Newman in Retrospect*, in: *Artforum International*, March 2002, S.103.

¹⁰ Vgl. ebenda, S.52f.

¹¹ Zit. nach ebenda, S.52.

Unabhängig von dieser Verbindung zur jüdischen Mystik gilt hier folgende Behauptung: Newmans Suche nach sich selbst findet in den schwarzen Gemälden ihren deutlichsten Ausdruck.

Das Thema des aus dem Chaos, aus dem Nichts schöpfenden Tuns gibt es auch bei den anderen Künstlern. Rauschenberg und Stella gelingt mit den schwarzen Bildern der künstlerische Durchbruch. Bei Ad Reinhardt und Mark Rothko lassen sich die schwarzen Gemälde als bewusster Ausdruck der besonderen Rolle begreifen, die der Künstler in der Gesellschaft hat.

6.2 Die Rolle des Künstlers

In seinem Text *The First Man Was an Artist* (1947) schrieb Newman über die Rolle des Künstlers:

„It is not enough for the artist to announce with arrogance his invincible position: that the job of the artist is not to discover truth, but to fashion it, that the artist's work was done long ago. This position, superior as it may be, separates the artist from everyone else, declares his role against that of all.“¹²

Es sei mehr der Poet oder der Künstler als der Paläontologe, der sich mit der Bestimmung des ersten Menschen befasst und sich dem Kreativen des Menschen zu nähern versucht: *„the artists are the first men.“¹³*

Der Künstler, so Newman, habe sich nicht als Entdecker neuer Formen mit seiner Psyche oder den Geheimnissen der eigenen Persönlichkeit auseinander zu setzen, denn damit bleibt er der *„menschlichen Welt“* verhaftet; seine Aufgabe sei es vielmehr, die Welt des Sichtbaren zu hinterfragen, sich von ihr zu lösen und unbekannte Formen zu entdecken, um zum Sublimen vorzudringen.¹⁴

„He is therefore engaged in a true act of discovery in the creation of new forms and symbols that will have the living quality of creation.“¹⁵

Die Werktitel, die Newman der klassischen Mythologie, dem Alten Testament und, wie Hess behauptet, der jüdischen Mystik entlehnt, werden hier als Interpretationshinweise ernst genommen.¹⁶ Dieses Vorgehen wird häufig problematisiert, vor allem, weil

¹² Den Text veröffentlichte Newman 1947 in der zweiten Ausgabe der Zeitschrift *Tiger's*. Newman, *The First Man Was an Artist*, in: O'Neill 1990, S.156.

¹³ Ebenda, S.160.

¹⁴ Frei zitiert nach: Newman, *The Sublime is Now* (1948), in: ebenda, S.113.

¹⁵ Newman, *The Plasmic Image* (1945), in: ebenda, S.140.

¹⁶ Hess hat als Erster anhand der Titel Inhalte zu benennen versucht. Grundlage ist für ihn die Tatsache, dass Newman nicht – wie viele andere – auf Betitelung verzichtet hat. Der Rückbezug von Titel auf Inhalt wurde häufig kritisiert, erweist sich in diesem Zusammenhang aber als fruchtbar. Obwohl bei

Newman zahlreiche Werke erst im Nachhinein mit Titeln versehen hat.¹⁷ Er selbst hat jedoch auf die Bedeutung der Titel, eine Hilfestellung für den Betrachter zu sein, hingewiesen:

„I think it would be very well if we could title pictures by identifying the subject matter so that the audience could be helped.“¹⁸

6.2.1 Der Künstler als Abraham

In *Abraham* begegnet der Betrachter einem *zip*, der breiter als in anderen Bildern ist (Abb. 20). Der *zip* kann – möglicherweise bei Newman generell – als Symbol für den kreativen Akt gedeutet werden, der einen Schöpfungsraum öffnet.¹⁹

Abraham, das war der Vorname von Newmans Vater. Zwei Jahre vor der Entstehung des Werkes war er gestorben. Die Farben Schwarz und die Kontrastarmut stehen in Einklang mit dem Tod des Vaters und mit dessen depressiver Persönlichkeit.²⁰

Abraham, so heißt auch der Stammvater der Israeliten²¹, der bereit war, seinen Sohn Isaak zu opfern. Der Gott gehorsame Glaubensheld ist ebenfalls Hauptfigur in Sören Kierkegaards Werk *Furcht und Zittern*, das Newman kannte und schätzte.²² Zugleich kann Abraham als der erste, der gottgleiche Künstler gesehen werden.²³

Hess die Ausschließlichkeit der Interpretation zu kritisieren ist, ist das Gegenteil, den Titeln jegliche Bedeutung abzusprechen, wie es nämlich zahlreiche Autoren taten, genauso problematisch. Vgl. auch Sebastian Egenhofer, *The sublime is now: zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans*, Koblenz 1996, S.12f.

¹⁷ Temkin berichtet, dass Newman seine Werke erst ab 1957 mit Titeln versehen hat. Ungeklärt ist, warum und ob die Titel wirklich erst zu diesem Zeitpunkt entstanden oder bereits inoffiziell existierten. Vgl. Ann Temkin, *Barnett Newman on exhibition*, in: Ausst.Kat. Barnett Newman Philadelphia Museum of Art 2002, S.51. Die Titel der Werke können auch als Hinweis des Künstlers auf die Beziehung der Werke untereinander gelesen werden. Vgl. Bois, in: Artforum International, March 2002, S.107.

¹⁸ Newman, in: Artists' Session at Studio 35, 1950, zit. nach Clifford Ross, *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, New York 1990, S.218. An anderer Stelle heißt es ähnlich: „In the titles I try to evoke the emotional complex that I was under: for example, with one of the paintings, which I call *Vir Heroicus Sublimis*, that man can be or is sublime in his relation to his sense of being aware. ... I try in the title to create a metaphor that will in some way correspond to what I think is the feeling in them and the meaning of it.“ Newman, *Interview with David Sylvester* (1965), in: O'Neill 1990, S.258.

¹⁹ Darauf hat auch Hess hingewiesen: „The artist, Newman pointed out, must start, like God, with chaos, the void: with blank color, no forms, textures or details. Newman's first move is an act of division, straight down, creating an image. The image not only re-acts God's primal gesture, it also presents the gesture itself, the zip, as an independent.“ Hess, in: Ausst.Kat. Newman New York 1971, S.56.

²⁰ Newman selbst spricht von „the father as a tragic figure“ und „father Abraham“ Zit. nach Thomas Hess, *Barnett Newman*, New York 1969, S.55.

²¹ Abraham ist der Erste unter den drei Ervätern (Patriarchen). Sein ursprünglicher, nordsemitischer Name war Abram, was „erhabener Vater“ bedeutet. Im Judentum ist Abraham „die überragende Gestalt, die alle anderen alttestamentlichen Personen in den Schatten stellt.“ Josef Höfer; Karl Rahner (Hg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg 1957, 1.Bd., 56ff.

²² Das Buch befand sich in Newmans Bibliothek.

²³ Scholem schreibt über das Book of Yetsirah: „When our father Abraham came, he contemplated, meditated and beheld, investigated and understood ... and formed (that is, created), and he succeeded. Then the Lord of the World revealed Himself to him and took him to his bosom and kissed him on the head and called him His friend ... and made an eternal covenant with him and his seed.“ It seems to me

Expliziter noch als *Onement I* scheint *Abraham* auf das Künstlersein und das Erschaffen anzuspielen. In einem Interview von 1963 erinnert sich Newman, wie er sich gefühlt hat, als das Gemälde entstand:

„The terror of it was intense ... I call it terror. It's more anxiety. ... Where do I get the nerve (to continue?) ... What's going to happen? ... One is in the presence of a kind of presence: oneself.“²⁴

Die Farben Schwarz sind Ausdruck einer in sich gekehrten Haltung; Newman sucht weniger die Inspiration durch die äußere Welt als die Intuition in sich selbst. *Abraham* darf daher als Antwort auf die Suche nach dem künstlerischen Selbst gesehen werden, als eine Art künstlerisches Selbstporträt. In *Abraham* definiert Newman seinen Schöpfungsraum; mit dem *zip* thematisiert er das eigene Tun, um es sich bewusst zu machen und besser zu verstehen.

In der Figur des *Abraham* ist die tragische Figur des Künstlers mit angelegt. Nicht von ungefähr spricht auch Rothko von *Abraham*²⁵, nicht von ungefähr erkannte er in Kierkegaards *Abraham* sich selbst.²⁶ Im April 1956 äußert Rothko:

„Last year when I read Kierkegaard, I found that he was writing almost exclusively about that artist who is beyond all others. And as I read him more and more I got so involved with his ideas that I identified completely with the artist he was writing about. I was that artist.“²⁷

that the author of this sentence had in mind a method which enabled Abraham ... to imitate and in a certain sense to repeat God's act of creation.“ Zit. nach Hess, in: Ausst.Kat. Newman New York 1971, S.61.

²⁴ Newman, zit. nach Richard Schiff, *Whiteout: The not-influence Newman effect*, in: Ausst.Kat. Barnett Newman Philadelphia Museum of Art 2002, S.81. Schiff liest die Äußerung Newmans im hier dargelegten Zusammenhang: *„Here Newman was explaining how it felt to be located within the process of creation, utterly alone. This was the artist's sublime ‚terror‘.“* Schiff, ebenda.

²⁵ „I want to mention a marvelous book, Kierkegaard's *Fear and Trembling / The Sickness Unto Death*, which deals with the sacrifice of Isaac by Abraham. Abraham's act was absolute unique. There are other examples of sacrifice: ... But what Abraham did was un – understandable; there was no universal that condones such an act as Abraham had to carry out.“ Breslin 1993, S. 392.

²⁶ Rothko hatte kurz vorher Kierkegaards *Furcht und Zittern* gelesen. Vgl. Breslin 2001, Fußnote 76, S.700. *„Kierkegaard has that passion for the ‚I‘, for that ‚I‘ experience, like Abraham in his Fear and Trembling.“* Ebenda, S.479. Allerdings wendet Breslin ein, dass diese Ich-Erfahrung primär für Rothko gilt; denn bei Kierkegaard hatte Abraham seine singuläre Stellung durch Gottesunterwerfung errungen.

²⁷ Rothko, *The Seagram Murals, Gespräch zwischen Mark Rothko und Alfred Jensen*, 23. April 1956, unveröffentlichte Quellen, zit. nach Breslin 1993, S.392. Breslin erklärt, warum auch Rothko in Kierkegaards *Abraham* den Prototypen des modernen Künstlers sah: *„Abraham ist aufrichtig, schweigsam, bewundernswert und erschreckend, er entsagt der Welt und stellt sich dem ‚Schrecklichen‘, und er hat eine Vision, die er nicht erklären kann. Für einen Mann, der sich in seiner Ehe zunehmend eingeengt fühlte, der aufreibende Kämpfe innerhalb einer Künstlergeneration und zwischen den Generationen ausgefochten hat, der abstoßende, strategische Kämpfe hinter sich hat, seine Kunst unter die Leute zu bringen, für jemanden wie Rothko mit seinem anfälligen, schwerfälligen Körper, seinem starken Ich und seinem unheimlichen Zweifeln war Kierkegaards Abraham so etwas wie ein heroisierendes Spiegelbild seiner selbst, ein strenger und zugleich gefühlvoller Vater.“* Breslin 2001, S.478.

Newman und Rothko, sie beide suchten nach dem Ausdruck des Tragischen und scheinen ihn in den Farben Schwarz gefunden zu haben. Schwarz stand zugleich für das Chaos, aus dem der Künstler zu erschaffen hat.²⁸

6.2.2 Der Künstler als Prometheus

Die These, dass Barnett Newman seine eigene Schöpfungskraft thematisiert, lässt sich auch für *Prometheus Bound* von 1952²⁹ aufstellen (Abb. 24). In diesem Werk gibt es autobiografische, mythologische und auch kunsthistorische Einflüsse.

Newman hat das Gemälde in einer prekären persönlichen Lage gemalt: Seine zweite Ausstellung in der Galerie Betty Parsons³⁰ hatte von Presse und Freunden vernichtende Kritiken bekommen. Newman zog daraufhin die Bilder zurück und stellte sie nicht mehr aus – für sieben Jahre. Aus seinen Freundschaften mit anderen Künstlern wurden Feindschaften von groteskem Ausmaß. Newman hörte auf, die Ausstellungen von Rothko oder Reinhardt zu besuchen, um nicht des Plagiats beschuldigt zu werden.³¹ In dieser schwierigen persönlichen Situation entstand das schwarze Werk *Prometheus Bound*.

Die Mythologie schreibt Prometheus das Bilden und Formen des Menschen zu.³² Er, der aus Wasser und Erde den Menschen geformt hat, brachte ihm ohne Erlaubnis des Zeus auch das Feuer. Als Zeus den Raub bemerkte, befahl er Hephaistos, Prometheus an den Kaukasus zu schmieden. Prometheus war viele Jahre an den Felsen gefesselt, und ein Adler fraß ihm täglich an der Leber, die während der Nacht nachwuchs. Schließlich befreite ihn Herakles.

Prometheus hat nicht nur aus Ton einen Menschen formen können, sondern ihm auch, nachdem er das Feuer aus dem Olymp entwendet hatte, eine Seele eingehaucht. Seit Laktanz (Kapitel IX der *Divinae Institutiones* 300 n. Chr.) spricht man von Prometheus als zweitem Schöpfer, als demjenigen, der die Menschen bildet, der sie künstlich abbildet und, indem er sie belebt, auch künstlerisch.³³ Es war Prometheus, der aus

²⁸ Vgl. Newman, *Plasmic Image* (1945), in: O'Neill 1990, S.140.

²⁹ Öl auf Leinwand, 335,3 x 127 cm, Museum Folkwang Essen.

³⁰ 1950, im Alter von 50 Jahren, hatte er dort seine erste Einzelausstellung, ein Jahr später die zweite.

³¹ Mehr hierzu bei Schneemann 1998, S.50ff.

³² W. H. Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig 1902/09, S. 3044.

³³ Mit Laktanz begann die nachantike Aufarbeitung; seine Darstellung in den Göttlichen Unterweisungen hat die Sicht von Prometheus als Künstler nachhaltig geprägt. Vgl. Martina Sitt, *Der antike Künstler als Paradigma für Burckhardts Künstlernorm? Das doppelte Gesicht des Prometheus und seine Folgen für Burckhardts Kunstkritik*, in: Peter Betthausen; Max Kunze, (Hg.), *Jakob Burckhardt und die Antike*, Mainz 1998, S.41.

dem homo naturalis den homo civilis gemacht hat.³⁴ Platon begreift das Feuer, das Prometheus dem Menschen bringt, als Metapher für Kreativität: Prometheus hat den Menschen das Feuer der kreativen Macht gebracht. In der frühen Neuzeit wurde Prometheus zum Topos:³⁵ Er stand für den Künstler, den „*hilflosen Helfer, der bestraft wird und leidet, wie kein Gott leiden kann.*“³⁶ Jedoch verkörperte er nicht den Künstler, der seinen Qualen erliegt, sondern sich ihnen widersetzt und sich trotz seiner misslichen Lage nicht geschlagen gibt. Das „*Prometheische*“ steht seit dieser Zeit für ein „*Machtgefühl besonderer Art ... Titanische Kraft, Rebellion und Widerstand, heroisches Leiden, Unbeugsamkeit, ge- und entfesselte Leidenschaft und schließlich auch Genialität.*“³⁷

Das in der Kunstgeschichte wohl bekannteste Werk mit diesem Thema ist *Der gefesselte Prometheus*³⁸ von Peter Paul Rubens, entstanden 1612-18 (Abb. 60). Zwei Dinge sind an diesem Werk ungewöhnlich: erstens die Position des Prometheus vor einem Höhleneingang mit nach unten gekipptem Körper auf abschüssigem Fels.³⁹ Zweitens nimmt der Adler mindestens so viel Bildraum ein wie Prometheus; er wölbt sich über ihm und scheint ihn niederzudrücken. Steiner sieht die wesentliche Neuerung im Widerstand, den dieser Prometheus leistet:

*„Die sich von allen anderen Versionen unterscheidende Funktion des Adlers als komplementierendes Bild eines Kampfes von oben und unten illustriert in ebenso neuer wie ungewohnter Art den Widerstand des Prometheus. Er ist weder in sein Schicksal ergeben, noch widerstandslos dem Adler ausgeliefert, sondern versucht sich gegen seinen Unterdrücker aufzubauen und mit aller Kraft sein Haupt emporzuhalten.“*⁴⁰

³⁴ Zur Figur Prometheus als Erfinder des Menschen vgl. auch: Horst Albert Glaser, *Prometheus als Erfinder des Menschen*, in: Richard von Dülmen, *Erfindung des Menschen, Schöpfungsräume und Körperbilder*, Wien 1998, S.25-37. Hartmut Böhme, *Antike Anthropogenie-Vorstellungen in Ovids Metamorphosen: Prometheus – Deukalion – Pygmalion*, in: Mathias Meyer; Gerhard Neumann (Hg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau – Rombach 1997, S.89-126.

³⁵ Nicht allein wegen der Allegorisierung des prometheischen Feuers als Feuer des Geistes, sondern auch wegen der vermeintlichen Lebendigkeit seines Werkes. Vgl. Reinhard Steiner, *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, München 1991, S.40. Der zentrale Gedanke des neuzeitlichen Verständnisses von Prometheus sei, so Steiner, die Verschmelzung der griechischen Überlieferung (Prometheus als von Zeus bestrafter Kulturheros bzw. Vermittler der Künste) mit der späteren hellenistisch-römischen Erzählung (Prometheus als Menschbildner). Durch diese Verschmelzung galt der Künstler als schöpferischer Mensch, der alles selbst vollendet und heroisch leidet. Steiner 1991, S.264.

³⁶ Ebenda, S.12.

³⁷ Ebenda, S.18. Steiner zeigt, wie unterschiedlich die Bedeutungen des Prometheischen sind und wie sie sich über die Jahrzehnte zeitspezifisch geändert haben.

³⁸ Öl auf Leinwand, 189 x 240 cm, Philadelphia Museum of Art.

³⁹ Bis zu diesem Zeitpunkt war es unüblich, Prometheus im Fall und nicht an den Felsen gekettet darzustellen. Siehe hierzu Julius S. Held, *Prometheus Bound*, in: Philadelphia Museum of Art Bulletin, Vol.LIX, No.279 *Education in the museum*, Autumn 1963, Philadelphia, S.16-32.

⁴⁰ Steiner 1991, S.253f. Rubens' Gemälde galt als Meisterwerk der sprechenden bzw. rhetorischen Kunst, durch expressive Qualitäten den Betrachter mitzureißen. (Einen ähnlichen Anspruch hat

Prometheus wird zum aktiv Widerständigen⁴¹. Noch zeigt sich bei Rubens nicht der Triumph des Unterliegens, aber der Kampfgeist des Prometheus ist ungebrochen. Und bei Newman? Auch Newman scheint die Dominanz des Adlers und die Ohnmacht des Prometheus zu radikalieren: Die Selbstdarstellung als Gequälter ist die eine Botschaft, der ungebrochene Widerstandsgeist des Künstlers die andere.

„*The subject matter of creation is chaos*“⁴²: Mit diesem Satz beginnt der Text *Das plasmische Bild*⁴³, in dem sich einige theoretische Grundlagen für Newmans künstlerisches Schaffen finden. Beide Gemälde, *Abraham* und *Prometheus Bound*, stehen für die Schöpfungskraft aus dem Chaos. In den schwarzen Bildern definierte sich Newman als Künstler. Beide Werke sind Selbstporträts, die in diesen entscheidenden Jahren der Selbstbefragung, Bewusstwerdung und Wesensschau dienen. Sie zeigen seine Auseinandersetzung mit sich selbst, als Künstler und Schaffender und sind zugleich Ausdruck des Erhabenen und somit Tragischen. So signierte Newman sein Werk auch nicht mit seinem Namen, sondern mit jedem Pinselstrich.⁴⁴ Newman definiert in diesen Gemälden seinen Schöpfungsraum, das schwarze Chaos, aus dem neue Formen, frei von jeder Tradition, entstehen können. Seine schwarzen Bilder stehen nicht wie bei den anderen Künstlern für einen Wandel, sondern sind Essenz seines Schaffens:

„*When an artist wants to change, when he wants to invent, ... he goes to black; it is a way of clearing the table – of getting to new ideas.*“⁴⁵

Dieser Satz wird insbesondere durch Rauschenbergs und Stellas schwarze Serien bestätigt.

Newman an die eigene Kunst, aber auch an Kunst ganz allgemein.) Die verkehrte Lage des Prometheus bei Rubens wird nicht als wesentliches Merkmal einer Ausdrucksfigur gelesen, sondern als das vielleicht auffälligste Moment der Präsenz des Gemäldes als Ganzem. Vgl. ebenda, S.251.

⁴¹ „Aus dem Adler als einem Instrument des Zeus, als einem Folter-Werkzeug, wird ein dem Prometheus als Bildfigur ähnlich-wertiger Faktor, aus Prometheus aber wird dadurch ein aktiv Widerständiger“. Steiner 1991, S.254.

⁴² Newman, *The Plasmic Image* (1945), in: O'Neill 1990, S.139.

⁴³ Zur gleichen Zeit entstanden die Gemälde, deren Titel der Genesis entlehnt sind.

⁴⁴ Das Gemälde *Joshua* von 1950 stellt hier eine Ausnahme dar, denn Newman signierte es auf der Vorderseite.

⁴⁵ So Newman im Zusammenhang mit Arbeiten von Willem de Kooning und Franz Kline, zit. nach Hess, in: Ausst.Kat. Newman New York 1971, S.61.

III Übergänge – erstes Fazit

III.1 *Black Paintings* als Übergänge

Die schwarzen Phasen von Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko haben sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede, die hier zusammengefasst werden sollen.

Die Betrachtung der *Black Paintings* von Robert Rauschenberg hat gezeigt, dass die Gemälde aus einer intuitiven künstlerischen Haltung heraus entstanden sind. Rauschenberg hatte nicht von vornherein ein Thema oder einen Stil im Sinn. Er kam zwar auf Themen und Techniken wie Collage, Zeit, Bewegung, Prozesshaftigkeit und Licht zurück, die ihn schon zuvor beschäftigt hatten. Aber wesentlich für den erst 26-jährigen Künstler war es, sich von den Vorgehensweisen der älteren Generation zu befreien. Er suchte eine größeres Maß an Objektivität zu erlangen, er suchte die Grundlage zu legen für die Integration von Alltagsgegenständen, die ihn schließlich zu den *Combine-Paintings* führte. Die mit Zeitungspapier beklebten Bilder präsentieren sich in ausgeprägter Sinnlichkeit, kraftvoll und provokant. Rauschenbergs schwarze und auch weiße Gemälde waren ein Akt der Spontaneität, der Befreiung, mit dem er sich die potenzielle Leere eines Bildes vergegenwärtigte. Auf sie konnte er bei den folgenden *Black Paintings* jede Setzung beziehen; konnte Textur, Struktur, Pinselstrich und Collage neu erkunden, dabei seine Bildsprache entwickeln und sein Selbstverständnis als Künstler definieren.

Der Wille zur Befreiung, Abgrenzung und Behauptung findet sich ganz deutlich auch bei Frank Stella, der seine Werke sieben Jahre später, ebenfalls zu Beginn seiner künstlerischen Entwicklung, malte. War der Ausgangspunkt beider Künstler ein ‚sachlicher‘, so hatte das Endergebnis durchaus transzendenten, metaphysischen Charakter, und vielleicht waren die beiden davon selbst überrascht. Auch Stella dienten die schwarzen Bilder dazu, Tabula rasa zu machen, auch ihm waren sie ein Mittel, um sich von den Klassikern des *Abstrakten Expressionismus* zu befreien. Die Gemälde waren aber gleichzeitig Ausdruck seines künstlerischen Bestrebens, sich in einem Zwischenbereich – zwischen Zwei- und Dreidimensionalität und zwischen Abstraktion und Körperlichkeit – zu bewegen. Später hat er dieses Streben auch theoretisch formuliert. Stella konfrontiert den Rezipienten mit einer Ort- und

Zeitlosigkeit, die an das absurde Theater von Samuel Beckett denken lässt. Wie Rauschenberg geht Stella von einem malerischen Quasi-Nichts aus; er wählt schwarze Anstreicherfarbe und -pinsel und ein mechanisches Vorgehen, so dass minimale Setzungen die gesamte Komposition gestalten bzw. beherrschen. Mit dieser selbst auferlegten Beschränkung seiner Möglichkeiten will er ablegen, was er über Malerei weiß; er möchte die Malerei selbst thematisieren, nur von ihren Grundvoraussetzungen ausgehen und sich von ihnen leiten lassen. Auch er findet mit den schwarzen Gemälden zum eigenen Stil.

Sowohl Rauschenberg als auch Stella arbeiteten unter dem Druck, sich selbst als Künstler zu definieren. Es ging um nichts Geringeres als ihre künstlerische Identität. Sie hatten sich die grundlegenden Fragen über sich und die Malerei zu stellen, und sie hatten darauf mit Klarheit zu antworten. Für diese Klarheit stehen auch die Farben Schwarz. Beide Künstler versetzten zunächst in einem relativ spontanen Akt alles in Dunkelheit, sperrten das Licht des Verstandes aus und ließen es nur sparsam dosiert wieder ein.

Auch bei Mark Rothko und Ad Reinhardt war es nicht die Theorie, die den Werken voranging. Dennoch sind die schwarzen Gemälde hier sehr viel mehr Ergebnis als Ausgangspunkt. Sie sind das Produkt einer künstlerisch-geistigen Reife, wie sie die jüngeren Künstler noch nicht haben konnten.

Rothko hatte ein beherrschendes Thema: das menschliche Drama, die Tragödie, und sein Anliegen war es, den Betrachter anzurühren. Die Farben Schwarz waren mehr oder weniger bewusst in den Dienst dieses Themas gestellt. Anders als Rauschenberg und Stella möchte Rothko den Betrachter emotional involvieren. Seine Werke wirken dramatisch, wollen mitreißen und dem Rezipienten eine Erfahrung ermöglichen. Ähnliches konnte bei Newman beobachtet werden, der ebenfalls mit einer dramatischen Geste den Rezipienten an der Hand nimmt und ihn mit dem Gefühl von Erhabenheit, mit der Erfahrung der eigenen Präsenz konfrontiert.

Die Bilder der Rothko Chapel bilden den Abschluss einer künstlerischen Entwicklung und zugleich wahrscheinlich den Ausgangspunkt für eine neue Werkphase. Doch dass die schwarzen Gemälde einen künstlerischen Wandel bewirkt haben, muss Vermutung bleiben.

Bei Ad Reinhardt stehen die *Black Paintings* nicht am Übergang zu einem neuen künstlerischen Ausdruck; vielmehr erheben sie den Übergang, den Wandel selbst zum Thema. Sie ziehen es vor, in diesem Stadium zu verharren, sich das Wesen des

Übergangs einzuverleiben, um den Übergang nur umso eindringlicher zu fordern. Die spröde Geste seiner schwarzen Bilder verweigert sich einer emotionalen Reaktion.¹ Sie scheinen den Betrachter auf einer eher geistigen Ebene berühren zu wollen. Vor allem, wenn er von den schwarzen Bildern im wahrsten Sinne des Wortes umgeben ist, wie 1965 in der Ausstellung der Galerie Betty Parsons geschehen, wird der Betrachter in einen Zustand der vollkommenen Konzentration versetzt. Und vielleicht ermöglichen die Gemälde sogar eine Öffnung hin zu einem veränderten seelischen oder geistigen Zustand. Der mystischen Wirkung seiner Gemälde wird Reinhardt sich bewusst gewesen sein. Seine Auseinandersetzung mit östlicher und westlicher Mystik jedenfalls legt diese Annahme nahe. Es ging ihm offenbar um das Empfinden und Wahrnehmen an sich und er thematisierte mit diesen Bildern – wie Kasimir Malewitsch in seinen suprematistischen Werken – die vierte Dimension.

„(Reinhardt's) Black Paintings might be examples of what Malevitch termed ‚the concretisation of sensibility‘. Reinhardt, like Malevitch was drawn ‚further and further on into the desert of the point where there was no other authenticity but that of sensibility alone‘.“²

Eine Ähnlichkeit mit Stella kann man in der Nähe zur Wirklichkeitserfahrung des Absurden sehen. Auch das Absurde hebt die Zeit aus ihren Angeln. So, wie sich bei Beckett Handlungen wiederholen und Figuren doppeln, malt Reinhardt stets aufs Neue ein schwarzes Bild. Zwischen Reinhardt und Stella gibt es eine weitere Parallele: Bei beiden spielt das Oszillieren eine entscheidende Rolle – bei Reinhardt zwischen Sichtbar und Unsichtbar, bei Stella zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, zwischen Abstraktion und Körperlichkeit.

Insgesamt sind es Reinhardt und Rothko, die dem Betrachter die größten Anstrengungen abverlangen, anders zu sehen.

Und noch einmal zur speziellen Funktion der Farben Schwarz: Schwarz steht bei Rauschenberg und Stella für die Selbstbeschränkung auf ein Quasi-Nichts, das ihnen auf der Suche nach sich selbst als Ausgangspunkt dient. Bei Rauschenberg hat Schwarz den Beigeschmack von Nicht-Wissen, wie es für ihn künstlerisch weitergehen kann, bei Stella den von Absurdität, von Ort- und Zeitlosigkeit. Bei Rothko hingegen steht Schwarz für die Leere und das Nichts, die den Betrachter auf existenzielle Fragen und Erfahrungen zurückwerfen. Und bei Reinhardt schließlich steht Schwarz für Verweigerung, für Unsichtbarkeit, Farblosigkeit und Gleichmut.

¹ Gegen diesen Eindruck spricht allerdings, dass Ausstellungsbesucher mehrfach versucht haben, die Werke Reinhardts zu zerstören. Das Nicht(s)-Sehen-Können war es wohl, was einige Betrachter zu aggressiven Handlungen gegen die Bilder zwang.

Für Stella und Rauschenberg hatten die schwarzen Bilder eine klärende Funktion. Für Rothko waren sie ein Höhepunkt, den er regelrecht angestrebt hatte, und für Reinhardt wurden sie zu Bausteinen seines Manifests der großen Verweigerung. Bei allen vier Künstlern ist das Sehen selbst, die Wahrnehmung ein Thema. Das Nicht(s)-Sehen-Können bzw. Nicht-Sehen-Wollen, das den Künstler zu diesen Werken geführt hat, erlebt der Betrachter nach als Nicht(s)-Sehen-Können und Doch-Sehen-Wollen.

Die vielleicht interessanteste Parallele zwischen den schwarzen Serien ist, dass sie alle einen Übergang bzw. Wandel kennzeichnen, ermöglichen oder thematisieren; bei Rauschenberg, Stella, Rothko, aber auch bei Newman ist er sogar als angedeutetes Türmotiv gegenwärtig. Denn die

„verzweifelte Suche nach dem ‚Sinn der Sinne‘ oder der ‚realen Gegenwart‘, all dies nimmt oftmals die Gestalt von Türen an, die zu passieren oder zu öffnen sind.“³

Man ahnt, dass damit der Übergang von einem Seinszustand zu einem anderen gemeint sein könnte; man ahnt als Betrachter (unbewusst), dass die schwarzen Bilder an die Möglichkeit einer Entgrenzung erinnern. Allein an diese Möglichkeit erinnert zu werden, allein das Gefühl, dass die Grenzen anders gezogen sein könnten, als man glauben möchte, wirkt ‚beängstigend‘. Freud nannte als letztes Paradigma für das Unheimliche die *Desorientierung*:

„jene Erfahrung, bei der wir nicht mehr genau wissen, was vor uns ist und was nicht, oder ob der Ort, auf den wir uns zu bewegen, nicht bereits das ist, worin wir immer schon gefangen sind“⁴.

Als Betrachter findet man sich exakt zwischen einem Davor und einem Darin. Diese Position bestimmt die Bild-Erfahrung. Die Werke stehen als Tür vor uns,

*„damit wir ihre Schwelle nicht überschreiten, oder vielmehr, damit wir Angst davor haben, sie zu überschreiten, damit wir die Entscheidung, den Schritt zu tun, aufschieben. Und in dieser *différance* hält sich – schwebt – unser ganzer Blick, zwischen dem Wunsch, hinüberzugehen, ans Ziel zu gelangen, und der endlosen, da unablässig vorweggenommenen Trauer, das Ziel nie erreicht haben zu können.“⁵*

² Irving Sandler, New York Letter, Art International, Vol.4, No.9, Paris, Dezember 1960, S.24.

³ Didi-Huberman 1999, S.228. Georges Didi-Huberman spannt in seinem Buch *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* den Bogen von einer Art Urerfahrung der Tür als etwas Unheimliches hin zu den diversen Rahmen, Türen und Schwellen der Intitiation bei Robert Morris, Tony Smith, Carl Andre, Joel Shapiro oder Sol LeWitt.

⁴ Ebenda, S.223.

⁵ Ebenda, S.224.

Die Farben Schwarz sind mit einem Prozess der Transformation verbunden. Inwieweit in diesem Zusammenhang von *Rites de passage* die Rede sein kann, ist Thema der folgenden Betrachtung.

III.2 *Les Rites de passage* von Arnold van Gennep

Der Ethnologe Arnold van Gennep (1873-1957) prägte in seinem Buch *Les Rites de passage* von 1909 den Begriff der *Übergangsriten*. Damit bezeichnete er Riten, die mit Veränderungen im Leben eines Menschen verbunden sind, mit einem Prozess der Transformation, der von einem Zustand in einen nächsten führt oder von einer Welt in eine andere. Der neue Zustand kann etwa die Mutterschaft sein oder für eine ledige Person die Ehe, er kann aber auch ein neues Lebensalter sein, und steht hier, auf die Kunst übertragen, für eine neue künstlerische Sprache.¹

Van Gennep unterscheidet drei Kategorien von Riten, die aufeinander folgen: 1) *Rites de séparation*: Trennungsriten zur Loslösung von der alten Welt, 2) *Rites de marge*: Schwellen- bzw. Umwandlungsriten² zur Annäherung an die neue Welt und schließlich 3) *Rites d'agrégation*: Angliederungsriten zur Aufnahme in der neuen Welt.

Neu an diesem Modell war die Erkenntnis eines sich wiederholenden Schemas sowie die Betonung der Übergangs-Zwischenriten (*Rites de marge*). Neu war ebenfalls die bildliche Vorstellung, dass ein realer materieller Durchgang passiert, ein Raum verlassen, eine Schwelle überschritten und ein anderer Raum betreten wird.³ Die Räume lassen sich auch als ‚Welten‘ verstehen.

Victor Turner (1920-1983) hat das Schema der Übergangsriten weiterentwickelt. Für ihn ist die mittlere Phase, die Schwellen- bzw. Umwandlungsphase, die wichtigste Phase überhaupt, sie ist der Dreh- und Angelpunkt der Transformation. Er greift die Vorstellung van Genneps auf, dass die mittlere Phase oft eine gewisse Eigenständigkeit gewinnt. Turner übertrug die Übergangsriten auf unterschiedliche kulturelle Systeme. Er bezeichnet Clowns, Schamanen, Propheten und auch Künstler als gleichsam permanente Grenzgänger, als Zwischenwesen, die sich „*betwixt and between*“⁴ aufhalten; die weder das eine noch das andere sind; die einen einzigen permanenten Prozess der Transformation durchlaufen.

¹ „C'est le fait même de vivre qui nécessite les passages successifs d'une société spéciale à une autre et d'une situation sociale à une autre: en sorte que la vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre: naissance, puberté sociale, mariage, paternité, progression de classe, spécialisation d'occupation, mort. Et à chacun de ces ensembles se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique: faire passer l'individu d'une situation déterminée.“ Arnold van Gennep, *Les Rites de Passage*, Paris 1909, S.4.

² Schwellenriten beziehen sich auf einen Raumwechsel und Umwandlungsriten auf einen Zustandswechsel. Ebenda, S.21.

³ „En tout cas, pour comprendre les rites relatifs au seuil, il convient de se rappeler que le seuil n'est qu'un élément de la porte, et que la plupart de ces rites doivent être pris au sens direct et matériel de rites d'entrée, d'attente et de sortie, c'est-à-dire de rites de passage.“ Ebenda, S.33.

⁴ Victor Turner, *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*, in: *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, New York 1967, S.93-111.

„Aufgrund ihres Zwischendaseins, ihrer teilweisen Distanz und Isolation entwickeln sie, Turners Auffassung zufolge, eine Bewußtseinshaltung, die interpretativ, reflexiv und kritisch ist.“⁵

Antje von Graevenitz hat die *Rites de passage* konkret mit bildender Kunst in Zusammenhang gebracht.⁶ In *Rites of Passage in Modern Art* legt sie dar, dass manche Künstler mit Strategien arbeiten, um den Betrachter einzufangen und ihn umso wirksamer zu beeinflussen, indem sie ihn auf einen Weg des Übergangs lotsen, auf dem sie ihn wie ein Priester oder Schamane innerlich verändern. Sie benutzen dabei Methoden und Motive, die physisch oder geistig unangenehm berühren: etwa das Labyrinth, die Tür, die Sackgasse oder den Turm.⁷

Untersucht werden soll nun, ob van Genneps Modell auf die schwarzen Phasen der amerikanischen Künstler angewendet werden kann. Inwieweit können die schwarzen Serien im Nachhinein als Ritus des Übergangs für den *Künstler* gesehen werden?

⁵ Sylvia M. Schomburg-Scherff, Nachwort, in: Arnold van Gennep, *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Frankfurt am Main 1999, S.248.

⁶ In den letzten Jahren wurde dieser Bezug auch in anderen Texten und Ausstellungen hergestellt. Vgl. *Riten des Übergangs*. Ausst.Kat. Lawrence Weiner Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1993; Ausst.Kat. *Rites of passage. Art for the end of the century*. Tate Gallery, London 1995.

⁷ Antje von Graevenitz, *Rites of Passage in Modern Art*, in: Lavin, Irving (Hg.) *World Art. Themes of unity in diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art, Vol.3*, University Park u.a. 1989, S.585-589. Siehe auch: Antje von Graevenitz, *Die alten und neuen Initiationsriten. Epiphanie bei Beuys*, in: Volker Harlach, Dieter Koeplin, Rudolf Velhaben (Hg.), *Joseph Beuys – Tagung*, Basel 1.-4.Mai 1991, Basel 1991, S.102-105.

III.3 *Black Paintings* und ihre mögliche Funktion als *Rites de passage*

Vorab noch eine Bemerkung: Hier ist durchaus nicht gemeint, dass sich die Künstler explizit auf van Genneps *Rites de passage* beziehen, dass sie dessen Thesen mit ihren Werken bewusst nachvollziehen, um zu einer neuen Werkphase zu gelangen oder um dem Betrachter auf diese Weise eine Hilfestellung für einen Übergang zu geben.¹ Die *Rites de passage* dienen vielmehr als Referenzmodell, das die Bedeutung der schwarzen Serien innerhalb des künstlerischen Gesamtwerks veranschaulichen soll.

Van Genneps Theorie der *Rites de passage* lässt sich besonders gut für die schwarzen Serien von Rauschenberg und Stella geltend machen. Beide Künstler vollziehen mit ihren schwarzen Bildern einen entscheidenden Wandel, der sie zu einer neuen Sprache führt.

Rauschenberg sagt sich mit seinen *White Paintings* (Abb. 15) los von bildnerischem Artikulieren und Inhalt; er schüttelt sozusagen das ‚Vorher‘ ab. Im Sinne van Genneps können diese Bilder als seine Trennungsriten, seine *Rites de séparation*, verstanden werden, die er schuf, kurz bevor er zu seinen vollkommen schwarzen Gemälden gelangte. Als Nächstes lassen sich die Aufnahme-riten, die *Rites d'agrégation*, leicht identifizieren: Zu ihnen sind die *Red Paintings* von 1953 zu rechnen (Abb. 17a); sie enthalten stärker in den Raum greifende, gegenstandsnahe Elemente, mit denen Rauschenberg wesentliche Aspekte seines künftigen Schaffens einführt. Somit sind Loslösung und Richtung benannt, und es bleibt die Frage nach den Zwischenriten. Es sind die zwischen den *White Paintings* und den *Red Paintings* entstandenen *Black Paintings*, die als Zwischenphase, als Übergangsriten, Zwischenriten, als *Rites de marge* zu bezeichnen sind.

Bei Stella verhält es sich insgesamt ähnlich: Seine *Pre-Black Paintings* entsprechen den *Rites de séparation*; mit ihnen löste er sich vom Einfluss der tonangebenden *Abstrakten Expressionisten*. Die *Black Paintings* stehen auch bei ihm für *Rites de*

¹ Übrigens erschien van Gennep erst 1960 in englischer Übersetzung, fand dann aber in Amerika große Aufmerksamkeit. *The Rites of Passages*, Chicago 1960, Einführung von Solon T. Kimball. Schon 1911 war eine Rezension in der englischen Fachzeitschrift *Man* erschienen, die van Genneps Übergangsriten als wertvollen Beitrag würdigte. 1960 erschienen dann weitere Besprechungen. Vgl. Schomburg-Scherff, in: van Gennep, *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Frankfurt am Main 1999, S.245. Van Gennep hatte in seinem Buch *Religions, moeurs et légendes: Essais d'ethnographie et linguistique (1904-14)*, Paris, eine Rezension über *The Golden Bough* von James Frazer geschrieben. Mag sein, dass einige der Amerikaner so auf ihn aufmerksam wurden. Vgl. Schomburg-Scherff, in: Gennep 1999, S.238.

marge, und den darauf folgenden *Aluminium Paintings* von 1960 sei die Rolle der *Rites d'agrégation* zugeschrieben. Ein Gedanke kann noch ergänzt werden: In der Struktur der *Black Paintings* lässt sich mit Einschränkungen das Motiv eines Labyrinths, einer Tür oder auch einer Sackgasse entdecken, so dass sich das Modell auch in dem Sinne, wie von Graevenitz es weitergedacht hat, anwenden lässt: Möglicherweise liegt dieser labyrinthähnlichen Struktur nämlich eine Strategie zugrunde. Möglicherweise will Stella den *Betrachter* auf einen Weg des Übergangs führen; um ihn etwa für die Begegnung mit einer Kunst, wie sie gerade im Entstehen begriffen war, zu stärken.²

Van Genneps imaginäre Frage, ob Ad Reinhardts Bilder für einen Ritus des Übergangs zu einer neuen Werkphase stehen, lässt sich nicht so einfach bejahen wie bei den beiden jüngeren Kollegen. Man kann die schwarzen Bilder als ewige Wiederholung des ersten Bildes dieser Art und damit als verlängerten Aufnahmeeritus begreifen. Möglich – und interessanter – ist aber eine andere Auslegung: Reinhardts Streben ist darauf gerichtet, über die *Rites de marge* nicht hinauszugelangen, sondern in dieser Phase zu verharren. Diese Lesart hat ihre farbliche Entsprechung im Kurz-Davor (vor der schwarzen Monochromie), das er nicht überschreitet; sie entspricht auch seinem Temperament, die Erwartung nicht einzulösen; den letzten Schritt zu verweigern. (Nebenbei bemerkt sei, dass der rituelle Charakter von Reinhardts sachlicher und repetitiver Methode nichts mit den Riten im Sinn van Genneps zu tun hat.)

Rothkos schwarze Bilder sind zunächst einmal ein Höhepunkt in seinem Schaffen. Sie sind ein Schlussakkord, auf den eine gewisse Generalpause folgte, bevor er neu ansetzte. Die Brille van Genneps für die Betrachtung der Bilder Rothkos aufzusetzen, ermöglicht es drei Stufen zu erkennen – wenn auch (Rothko gemäß) in einer Unschärfe³: die *Seagram Murals* als *Rites de séparation*, die zweigeteilten Bilder von 1969/70 als *Rites d'agrégation* und dazwischen die *Black-form Paintings* und die Bilder der Rothko Chapel als *Rites de marge*. In ihrer Monochromie verschwindet das Element der Unschärfe und Transparenz und kehrt in den letzten Werken vor seinem Tod fast nicht wieder. Die schwarzen Gemälde reinigen das ehemalige Bildschema von

Victor Turner hatte später Kontakt zu Harold Rosenberg. Sie waren 1968 gemeinsam im Committee on Social Thought an der Universität of Chicago.

² In Anlehnung an Antje von Graevenitz, *Rites of Passage in Modern Art*, in: Lavin, Irving (Hg.) *World Art. Themes of unity in diversity. Acts of the XXVth International Congress of the History of Art, Vol.3*, University Park u.a. 1989, S.586f.

³ Es ist eine nützliche ‚Unschärfe‘, denn sie wirft Fragen auf; so etwa die nach den unmittelbar vor seinem Tod entstandenen drei Gemälden, die wieder von unscharfen Konturen und Transparenz geprägt sind. Über ihre Bewandnis könnte nun spekuliert werden. Sie sollen aber lediglich als

seiner verführerischen Sinnlichkeit, die den Betrachter angelockt, ihn im Lauf der künstlerischen Entwicklung in die Dunkelheit geführt und vor sein eigenes Drama gestellt hat⁴; sie sind der Moment, in dem das typisch gewordene Bildschema untertaucht und unsichtbar wird, um erneuert und zuweilen abgekühlt wieder aufzutauchen – insofern lassen sie sich der Zwischenphase, den *Rites de marge* zurechnen.

Das Schema der *Rites de passage* lässt sich mehr oder weniger direkt auf die schwarzen Serien übertragen. Die Bilder können innerhalb des jeweiligen künstlerischen Gesamtwerks als Übergangsriten bezeichnet werden. Es fällt auf, dass bei allen vier Künstlern die schwarzen Bilder am ehesten den *Rites de marge*, den Schwellen- bzw. Umwandlungsriten entsprechen. Es bleibt zu untersuchen, warum die Werke gerade diese Funktion übernehmen.

Mahnung genommen werden, van Genneps Schema der Riten mit Vorsicht auf Rothko anzuwenden. Das Modell ist aber hilfreich, um Fragen zu formulieren.

⁴ Das kann wiederum als eine Strategie gelesen werden, wie von Graevenitz sie aus van Genneps Modell ableitet: Rothko möchte den Betrachter unangenehm berühren, um ihn auf einen Weg des Übergangs zu führen und ihn innerlich zu verändern; um ihn etwa auf die Begegnung mit seiner kühler gewordenen Ästhetik vorzubereiten, deren Verständnis die Erfahrung des eigenen Dramas voraussetzt. Vgl. Graevenitz 1989, S.586f.

IV Die Nacht als Ort und Auslöser eines *Rite de passage* – zweites Fazit

Warum sind ausgerechnet schwarze Bilder Ausdruck eines Wandels oder sogar dessen Auslöser? Die Erklärung, die hier angeboten wird, lautet: Weil die schwarzen Bilder *nächtliche Eigenschaften* besitzen. Bevor diese Behauptung in den Kapiteln 2.-4. begründet wird, sei hier kurz skizziert, wie sich das Thema Nacht aus christlicher, mythologischer und künstlerischer Sicht darstellt (1.1.) und in welcher Hinsicht es mit Wandel in Beziehung steht (1.2.).

IV.1 Die Nacht im Gefüge des kreativen Prozesses

1.1 Ort der Schöpfung

Die Bezeichnung von Nacht als ‚Ort der Schöpfung‘ impliziert bereits, dass die Nacht den kreativen Prozess fördert. Als ein solcher Ort der Schöpfung gilt die Nacht sowohl im christlichen Sinn als auch in der griechischen Mythologie. In mehreren Religionen und zahlreichen Schöpfungsmythen schafft das Dunkel der ewigen Nacht die Voraussetzung für das Licht und somit für die sichtbare physische Welt. Im biblischen Schöpfungsbericht geht die Finsternis der Erschaffung des Lichtes voraus:

„Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde, die ganze Welt. Auf der Erde war es noch wüst und unheimlich; es war finster, und Wasserfluten bedeckten alles. Über dem Wasser schwebte der Geist Gottes. Da befahl Gott: ‚Licht soll aufstrahlen!‘ und es wurde hell. Gott hatte Freude an dem Licht; denn es war gut. Er trennte das Licht von der Dunkelheit und nannte das Licht Tag, die Dunkelheit Nacht. Es wurde Abend und wieder Morgen: der erste Tag.“¹

In mythologischen Erzählungen wird Nacht – Nyx – als der Ursprung von allem bezeichnet. *„Am Anfang war die Nacht ... Das Nichts, Chaos ...“²* Über den Ursprung der Nyx selber sagt die Theogonie v. 123:

„Im Chaos, d.h. ehe die Weltordnung, der Kosmos beginnt, sind Licht und Dunkel noch ungetrennt, mit dem Werden des Kosmos tritt die Teilung ein, und zwar zunächst in zweierlei

¹ Die Bibel, Stuttgart 1982, I Mose, Genesis 1-5, S.3.

² W.H. Roscher (Hg.), Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, Leipzig 1902/09, S.1121.

*Dunkel, das ewige, dem Licht undurchdringliche, unterirdische Dunkel des Erebos und das hellere, die Fülle des Lichts noch einschließende Dunkle der Nyx.*³

Die Kinder der Nyx sind das reine Licht des Äthers und das Licht des Tages. „*Im kosmologischen Sinne ist so Nyx die Mutter des Tages, im Sinn der reinen Naturerscheinung seine Schwester.*“⁴ Die Urnacht ist Synonym für das Chaos. Sie birgt sowohl Licht als auch Dunkel in sich. Reibold spricht von der primordialen Nacht: der Urnacht als dem Ursprung der Welt.⁵

Wenn es eine ‚künstlerische‘ Auffassung von der Nacht gibt, dann geht sie aus dem Vergleich vom Künstler mit Gott dem Schöpfer hervor. Insofern lehnt sie sich an die mythologische und christliche Sichtweise an. So war das Mittelalter es gewohnt, durch den Künstler „... *das Wesen des göttlichen Schaffens verständlich zu machen*“; und der seit der Renaissance gebräuchliche Vergleich des Künstlers mit Gott verfolgt die Absicht, „*das künstlerische Schaffen zu heroisieren*“⁶. Danach wäre das Dunkel der Schoß, aus dem der Impuls und die Ursprungsidee eines jeden Kunstwerks entspringen, noch bevor es dem Künstler selbst zu vollem Bewusstsein kommt, ja noch bevor das Kunstwerk selbst entstanden ist; die Nacht ist demnach also die Zeit der Inspiration. Außerdem ist sie die Zeit der Ruhe und Einsamkeit⁷, die der künstlerischen Arbeit das Feld bereiten. Es ist daher kein Zufall, dass Künstler göttliche oder gottsuchende Gestalten als Alter ego betrachten und darstellen: wie sie bei Nacht wachen und besessen von ihrem Werk schöpferisch tätig sind. Solche Selbstbilder spiegeln sich in der Gestalt des *Endymion*, des *Atlas* und des *Astronomen* (Abb. 61) ebenso wie in dem nachts denkenden Philosophen, in der Figur des *Hl. Antonius* und in dem von nächtlichen Visionen heimgesuchten *Hl. Franziskus* (Abb. 62a, b). In ihnen

„findet der Künstler Geistesverwandte seines eigenen Strebens, die die Nacht als Raum eigenartiger Erfahrungen und Erkenntnisse nutzen, die der hellichte Tag verweigert. ... Es entgrenzen sich die festen und klar voneinander geschiedenen Körper im Raum und mit ihnen das Ich des nächtlichen Betrachters. In der Dunkelheit der Nacht werden die Grenzen zwischen Innenwelt und Außenwelt empfindungsmäßig wieder fluid. ... Für Augenblicke

³ Ebenda, S.572.

⁴ Ebenda, S.573.

⁵ Ernst Thomas Reibold, *Die Nacht im Mythos, Kultus, Volksglauben und in der transpersonalen Erfahrung. Eine religionsphänomenologische Untersuchung*, Köln 1970. Reibold schlägt weiterhin die Kategorien irdische Nacht (als alltägliche Geburt des Tages aus der Nacht) und Nacht der Toten (als göttlicher Hinweis auf die menschliche Sterblichkeit) vor.

⁶ Erwin Panofsky, *Idea – Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig (Studien der Bibliothek Warburg, V) 1924, in: Ernst Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934/ Frankfurt am Main 1995, S.80. [3. unveränderte Auflage Berlin 1975, B. Hessling]

⁷ Die Darstellung des einsamen Künstlers war häufig Ausdruck seiner Rolle in der Gesellschaft. Seine Einsamkeit, sein Ausgegrenztsein ist dem Künstler gleichzeitig Bedingung für die eigene Kreativität. Er sucht die Einsamkeit, und er findet sie häufig in der Nacht.

kehrt der Mensch zum unvordenklichen Ursprung seiner Subjektwerdung und der Weltentstehung zurück an den Ursprung der Welt.⁸

Das Gefühl des Nächtlichen wurde von den Romantikern zelebriert wie vielleicht nie zuvor; kaum ein Maler, Dichter oder Komponist dieser Zeit, der nicht daraus schöpfte. Die Nacht eignet sich *„gerade weil sie eine ‚finstere Nacht‘ ist, mehr als der Tag zum Inspirationsraum: Denn in ihr und nur in ihr wird das Licht als Zeichen göttlicher Inspiration sichtbar⁹*. Nach Wilhelm Heinrich Wackenroders *Erscheinung Raffaels* hat die künstlerische Eingebung ihren idealen Ort in der Nacht. Sein Protagonist Raffael überwindet seine künstlerische Krise in der Nacht und dank der Nacht. Auch Johannes Riepenhausen hat das in seinem Gemälde *Raffaels Traum* von 1821 (Abb. 63) dargestellt. Die Inspiration kam aus dem Dunklen, wurde aber in der Malerei durch das Licht symbolisiert. Das Sternen-, Kerzen- oder Lampenlicht wirft den hellen und somit klärenden Schein nicht nur auf das Dargestellte, sondern auch auf die künstlerische Eingebung.

1.2 Ort des Übergangs

Die Nacht als ein ‚Ort des Übergangs‘ fördert Übergänge oder löst sie aus. Um diese These zu stützen, sei ein kurzer Seitenblick auf andere Gebiete geworfen: auf Wahrnehmung, Mythen, Mystik (insbesondere Johannes vom Kreuz), Initiation (Mircea Eliade) und Literatur. Von Beispielen aus der Kunst werden die anschließenden Kapitel ausführlich handeln.

Dunkelheit reduziert die visuelle Wahrnehmung. Gleichzeitig schärft sie die Sinne und wirft den Menschen auf sich selbst zurück. Der menschliche Geist ist an Wahrnehmung gewöhnt; erhält er aber von außen nicht mehr das gewohnte Maß an Reizen, beschafft er sich diese in seinem Innern: Er beschäftigt sich mit sich selbst; er vernimmt womöglich seine ‚innere Stimme‘; er gelangt in einen Bereich, in dem der Verstand nicht kontrollieren und das Wissen nichts ausrichten kann. Er kann diese Momente bewusst suchen oder aber vermeiden. Wer sie sucht, misstraut vielleicht der sichtbaren Wirklichkeit; er glaubt, dass sie den Geist begrenzt, wenn nicht sogar täuscht. Er hat ein geistiges, ja vielleicht ausschließlich geistiges Verständnis von Wahrheit und Welt, und ist bereit für etwas Neues, für ein Vorankommen. Johannes vom Kreuz schreibt:

„Ein Reisender, der durch unbekannte, noch unerforschte Gegenden wandert, richtet sich nicht nach seinen bisherigen Kenntnissen, sondern – zweifelnd – nach den Aussagen anderer. Und es ist klar, daß er nicht in neue Gegenden gelangt und mehr erfährt, als er

⁸ Gaßner, in: Ausst.Kat. *Die Nacht*, München 1998, S.26.

⁹ Reibold, 1970, S.28.

zuvor wußte, falls er nicht neue, völlig unbekannte Wege einschlägt und die bekannten verläßt. Und nicht anders steht es mit einem, der in einem Handwerk oder einer Kunst nur Einzelheiten kennt, sich aber vervollkommen möchte. Er bewegt sich im Dunkeln ohne Hilfe seines bisherigen Wissens, denn ließe er dieses nicht zurück, so käme er nie voran.“¹⁰

In den Mythen vollziehen sich die Mysterien des menschlichen Lebens im Übergang und in der Nacht:

„In der Geburt tritt neues Leben aus der Dunkelheit des Mutterschoßes ans Licht. In der Brautnacht vereinigen sich die Geschlechter zur Weitergabe des Lebens, und in der Todesnacht tritt das diesseitige Leben ein in jenseitiges, in das dunkle Reich des neuen Werdens. Die Mythen verbinden diese Vorgänge mit der Nacht.“¹¹

Ernst Thomas Reibold widmet deshalb das letzte Kapitel seines Buches *Die Nacht* der Nacht des Übergangs und unterscheidet drei ‚Nächte‘: die Nacht des Übergangs im jahreszeitlichen Rhythmus, die Nacht des Übergangs im religiösen Leben der Gemeinschaft und die Nacht des Übergangs im religiösen Leben des Einzelnen.¹² Die Argumentation dieser Arbeit richtet sich vor allem auf diese dritte und letzte Form der Nacht.

In der christlichen Mystik findet der „Gottsucher den ‚verborgenen Gott‘, der sich ihm als ‚lichte Finsternis‘ in der Nacht offenbart“¹³. Es ist in der Nacht, wo die verwandelnden Momente der Einswerdung mit Gott angesiedelt sind. Jan van Ruysbroeck, Gertrud von Helfta, Mechthild von Magdeburg und Johannes vom Kreuz, all diese Mystiker

„gelangen aus der tiefsten Nacht der Verlassenheit in einer Nachtfahrt oder Himmelsreise der Seele zu einer inneren Erleuchtung, zur Begegnung der Seele mit dem göttlichen Bräutigam, zu einer Neugeburt im Licht, nachdem sie alle Schrecken und Grausen der Todesnacht in sich überstanden haben. Die Nacht ist das Sinn- und Urbild dieser religiösen Erfahrung, eines höchst dynamischen Geschehens.“¹⁴

Und außerhalb des Christentums? Auch Buddhas Erleuchtung ereignete sich nachts, nachdem er sich, um das Problem von Geburt und Tod zu lösen, unter einen Feigenbaum gesetzt und sechs Wochen lang ausgeharrt hatte:

¹⁰ Johannes vom Kreuz, *Die dunkle Nacht*, Sämtliche Werke, Bd.2, Einsiedeln 1992, S.127.

¹¹ Reibold 1970, S.219.

¹² Ebenda, S.216ff.

¹³ Ebenda, S.222.

¹⁴ Ebenda, S.229.

„In den letzten Stunden der durchwachten Nacht habe ich das höchste Wissen erreicht ... Die Finsternis wurde verjagt und das Licht erschien.“ Er ist Buddha (Sanskrit: der Erleuchtete) geworden.“¹⁵

In den Texten des spanischen Karmelitermönchs Johannes vom Kreuz (1542-1591) – einem der bedeutendsten christlichen Mystiker – nimmt die Nacht eine Schlüsselposition ein. In seinen Schriften *Aufstieg zum Berge Karmel* und *Die dunkle Nacht* tritt die Nacht „als Symbol einer persönlichen geistigen Erfahrung, als Archetyp einer transzendenten Erfahrung auf“¹⁶. Die dunkle Nacht ist dem Mystiker zufolge der unumgängliche Weg zur Wesensentfaltung des menschlichen Geistes. Mit ihr verbindet er „die reinigende Beschauung, die passiv in der Seele die besagte Lösung von sich selbst und von allem bewirkt“¹⁷.

Der Weg des Menschen zu Gott kann nach Johannes vom Kreuz aus drei Gründen eine dunkle Nacht genannt werden:

„Erstens vom Ausgangspunkt der Seele her. Sie muß ja ihre Neigung von allen Dingen der Welt, die sie besaß, abwenden und sie verneinen. Dieses Verneinen und Entbehren ist wie Nacht für alle Sinne des Menschen.

Zweitens vom Mittel oder vom Wege her, den die Seele zu dieser Vereinigung gehen muß; dies ist der Glaube, der dem Verstande so dunkel ist wie Nacht.

Drittens vom Ziele her, dem sie zustrebt, und dies ist Gott, der für die Seele in diesem Leben nicht mehr und nicht weniger ist als dunkle Nacht. Diese drei Nächte müssen durch die Seele ziehen oder, besser gesagt, die Seele muß durch diese Nächte ziehen, um zur Vereinigung mit Gott zu gelangen.“¹⁸

Johannes vom Kreuz unterscheidet zwei mögliche Formen des Übergangs: die „Nacht des Sinnes“ und die „Nacht des Geistes“.¹⁹ Den Aufenthalt zwischen diesen beiden Schwellen bezeichnet er als eine Zwischenphase, in der sich die Seele auf unbestimmte Zeit befindet. Man erkennt hier das Schema der *Rites de passage*, das auch dem Aufbau der Schrift *Die dunkle Nacht* zugrunde liegt: Auf den Ausgangspunkt, einem Verlangen nach Freiwerden, folgt das Beschreiten des Glaubensweges und der Kontemplation. Schließlich erreicht der Suchende das Ziel, das er, getrieben vom Verlangen nach dem Absoluten, angestrebt hat: ein Ruhen in der Liebe. Abend,

¹⁵ Taisen Deshimaru-Roshi, *ZA-ZEN. Die Praxis des Zen*, Leimen 1991, S.8.

¹⁶ Fernando Urbina, *Die dunkle Nacht – Weg in die Freiheit*, Johannes vom Kreuz und sein Denken, Salzburg 1986, S.75.

¹⁷ Johannes vom Kreuz 1992, S.23.

¹⁸ Johannes vom Kreuz, *Empor den Karmelberg, Sämtliche Werke*, 1. Bd., Einsiedeln 1964, S.13.

¹⁹ In seinem Werk *Aufstieg zum Berge Karmel* schreibt er in der Einleitung von einer deutlichen Zweiteilung: „zwei Teilen der Seele; zwei Etappen auf dem Wege; zwei Wirklichkeitsebenen“. Die erste Ebene ist die Nacht der Sinne und die zweite die Nacht des Geistes. Bei der Nacht des Geistes unterscheidet er zwischen der aktiven Nacht („asketische Bemühung der Seele, um sich von der

Mitternacht und Morgendämmerung markieren bei Johannes vom Kreuz symbolisch Anfang, mittlere Phase und Ende. Das Bild der drei Nachtzeiten verdeutlicht den Verlauf.²⁰

Ein Suchender im Unbekannten ist auch der Heranwachsende, ist der Novize, der in die Gemeinschaft der Erwachsenen, und damit in die Welt der geistigen Werte aufgenommen werden möchte und dafür Initiationsprüfungen bestehen muss. Mircea Eliade hat das komplexe Phänomen der Initiation, das in den traditionsgebundenen Gesellschaften von eminenter Bedeutung war, nachgezeichnet.²¹ In den meisten Initiationsprüfungen gibt es in mehr oder weniger erkennbarer Form einen rituellen Tod, dem eine Auferstehung oder Wiedergeburt folgt. Zentrales Moment jeder Initiation ist jene Zeremonie, die den Tod des neu Aufzunehmenden und seine Rückkehr zu den Lebenden symbolisiert. Häufig wird der Tod durch die totale Finsternis symbolisiert, die kosmische Nacht, den tellurischen Mutterschoß, die Hütte oder auch durch den Bauch eines Ungeheuers. All das sind archetypische Bilder, die eher die Regression in einen noch ungeformten Zustand als endgültige Vernichtung zum Ausdruck bringen;²² sie sprechen nicht nur vom Ende kindlicher Unwissenheit, vom Ende der Freiheit von Verantwortung, sondern auch von der vorübergehenden Rückkehr zum „Chaos“: *„Der Initiationstod ermöglicht die tabula rasa, auf die sich die aufeinanderfolgenden Offenbarungen einschreiben werden, die den neuen Menschen formen sollen“*²³. Für den Beginn des geistigen Lebens, die Geburt in eine höhere Seinsweise, ist der Initiationstod unerlässlich.

Schließlich taucht die Nacht als Übergang in der Literatur etliche Male auf. Dante beispielsweise schildert in seiner *Göttlichen Komödie* den Übergang durch die Nacht zur Erkenntnis. In seinem frühen Gesang zur Nacht wendet sich der Dichter als

Verhaftungen zu befreien“) und der passiven Nacht (*„Handeln Gottes in der Kontemplation“*). Urbina 1986, S.19f.

²⁰ Siehe hierzu ebenda, S.74.

²¹ Er behandelt den Eintritt in die existenzielle Bestimmung des Menschen, ob als Mann oder Frau, als Zoon politicon oder als Auserwählter, d.h. Held, Schamane und Erlöser. Richard Reschika, *Mircea Eliade zur Einführung*, Hamburg 1997, S.67. Initiation definiert Eliade als eine *„Gesamtheit von Riten und mündlichen Unterweisungen, die die grundlegende Änderung des religiösen und gesellschaftlichen Status des Einzuweihenden zum Ziel haben. Philosophisch gesagt entspricht die Initiation einer ontologischen Veränderung der existentiellen Ordnung. Am Ende seiner Prüfungen erfreut sich der Neophyt einer ganz anderen Seinsweise als vor der Initiation: er ist ein Anderer geworden.“* Mircea Eliade, *Das Mysterium der Wiedergeburt – Initiationsriten, ihre kulturelle und religiöse Bedeutung*, Zürich 1961, S.10.

²² Eliade zeigt, dass die verschiedenen Initiationstypen und Wiedergeburtstypen in der westeuropäischen Zivilisation bestehen blieben – wenn auch in gewandelter Form, d.h. weniger auf religiöser als vielmehr auf vital-psychologischer Ebene. Er verweist auf Szenarien, die in den letzten Jahrzehnten in Amerika und Europa eine wahre Renaissance erfahren haben – vor allem in der Fantasy-Literatur (*Der Herr der Ringe, Harry Potter*). Sie handeln immer von einer langen und wechselvollen Suche nach wunderbaren Gegenständen, die u.a. das Eindringen des Helden in eine andere Welt thematisieren. Vgl. Reschika 1997, S.69f.

²³ Eliade 1961, S.15.

„Verlassener“ – „wir sind die Wanderer ohne Ziele“ (I) – den „feindlich dunklen Mächten“ zu (II). Er begreift die Ambivalenz der Nacht: „Du dunkle Nacht, du dunkles Herz, wer spiegelt eure heiligsten Gründe, und eurer Bosheit letzte Schlünde?“ (III), den „tiefsten Sinn“ der Nacht, der „ewig, wesenlos“ (IV) macht: „tiefe Ruh – o lass mein Schweigen sein dein Lied!“ (VI), „Das Dunkel löscht mich schweigend aus“ (VIII), „O Nacht, du stummes Tor vor meinem Leid, O Nacht, du Garten der Vergessenheit“ (IX). „O Nacht, ich bin bereit, o komm, du hohe Zeit!“²⁴

In Goethes Gedicht *Das Tagebuch* steht die Nacht ebenfalls für Übergang. Der Protagonist versichert sich nach dem „Durchleben einer ‚sonderbarsten‘ Nacht seiner Potenz“ und kehrt „in das lichte Tagesdasein seiner Ehe“ zurück.²⁵ Die Nacht hatte ihm die Erfüllung gebracht, denn an die Stelle der Ohnmacht ist erneuerte männliche Stärke getreten. Nun regen sich verbotene erotische Empfindungen, die das lyrische Ich durch die Hinwendung zum Schreiben überwindet – allerdings bleiben diese Regungen nicht gänzlich begraben.²⁶

Novalis hingegen unternimmt in seinen sechs Hymnen „eine Reise in die Nacht, deren Ziel nicht die Rückkehr ins Leben ist, sondern die Vereinigung des nächtlichen Bereichs des Todes mit dem göttlichen Licht“²⁷. Somit gelangt er zu einer anderen Ebene des Bewusstseins, wobei die Nacht die Funktion eines *Rite de passage* übernimmt. Das nächtliche Dunkel ermöglicht die Erkenntnis dank der „unendliche(n) Augen, die die Nacht in uns eröffnet“²⁸. Für Novalis weckt die Nacht die produktivsten Kräfte. „Die Nacht ward der Offenbarungen mächtiger Schoß.“²⁹

Ebenso ist die Nacht die Zeit der Verwandlung; so etwa für den Transvestiten Dr. Matthew O'Connor in Djuna Barnes' *Nachtgewächs* oder wie in *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* von Robert Louis Stevenson.

Die Nacht, so mag man zusammenfassen, ermöglicht als besondere Qualität ein Nicht(s)-Sehen. Sie schafft dadurch die Entstehungsbedingungen für ein Nicht-Wissen. Und dieses Nicht-Wissen als eine Form von ‚Reinigung‘ wiederum ist Voraussetzung für einen Wandel.

²⁴ Reibold 1970, S.231.

²⁵ Elisabeth Bronfen, *Nachwort*, in: *Die Nacht. Ein Lesebuch von Träumen, Gewalt und Ekstase*, Berlin o.J., S.381.

²⁶ Ebenda, S.380.

²⁷ Ebenda, S.381.

²⁸ Novalis, *Hymnen an die Nacht*, in: Hans-Joachim Mähl, Richard Samuel (Hg.), *Werke. Tagebücher. Briefe*, München 1978ff., Bd.1, *Das dichterische Werk*, München 1978, S.147-177, S.151.

²⁹ Ebenda, S.165.

Die folgenden Kapitel betrachten frühe Zeugnisse schwarzer (Beinahe-)Monochromie und stellen sie in den Zusammenhang mit der Nacht: die *Nocturnes* von James McNeill Whistler (1834-1906) und das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* von Kasimir Malewitsch (1878-1935). Die beiden Künstler trennt die dünne Linie, die zwischen Abstraktion und Figuration verläuft: Whistler malt die Nacht und tastet sich vor zur Idee der Abstraktion; Malewitsch malt ein abstraktes Bild, hinter dem als Idee die Nacht steht.

Intention ist hier nicht, den amerikanischen Künstlern eine direkte Verbindung zu Whistler und Malewitsch nachzuweisen. Vielmehr erhalten durch die Einbeziehung von Whistler und Malewitsch, chronologisch betrachtet ein Blick in die entferntere Vergangenheit, zwei Thesen noch mehr Gewicht: Nämlich erstens, dass die schwarzen abstrakten Bilder der Amerikaner mit dem Nächtlichen eng verwoben sind; und zweitens, dass gerade dieses Nächtliche innerhalb des jeweiligen Gesamtwerks einen Wandel bewirkt hat bzw. ausdrückt.

IV.2 James Abbott McNeill Whistler – *Nocturnes*

„Whistler was not the first painter to have tackled night scenes... . But he was the first artist of his generation really to bring out the aesthetic content of the nocturnal world and, in deciding to interpret a great city at night and in evoking, as he did so successfully, its twilight hours, he plainly demonstrated his connection with modern sensibility.“¹

Die Nachtbilder James Abbott McNeill Whistlers sind ein frühes und geeignetes Beispiel dafür, wie fließend der Übergang zwischen einer in den Farben Schwarz gemalten Nachtdarstellung und einem abstrakten schwarzen Bild sein kann.

Whistler malte 1866 sein erstes *Nocturne (Nachtstück)*² und begann Anfang der 1870er-Jahre, sich intensiv mit diesem Thema auseinander zu setzen.³ Unter den über vierzig *Nocturnes* wählte er bei fünf Gemälden für die Darstellung der Nacht die Farben Schwarz, und alle fünf sind im Zeitraum von sechs Jahren (1872-78) entstanden.⁴ Ohne explizit vom Künstler als Serie bezeichnet worden zu sein, lautet der Titel der schwarzen Nachtbilder einheitlich *Nocturne: Black and Gold*, ergänzt von der individuellen Bezeichnung:

*Nocturne: Black and Gold – The Fire Wheel*⁵, um 1872-77, (Abb. 64)

*Nocturne: Black and Gold: The Falling Rocket*⁶, 1875, (Abb. 65)

*Nocturne: Black and Gold: The Gardens*⁷, 1876

*Nocturne: Black and Gold – Entrance to Southampton Water*⁸, um 1876 (Abb. 66)

¹ Denys Sutton, *Nocturne: The Art of James McNeill Whistler*, London 1963, S.68.

² 1871 fand Whistler die Bezeichnung *Nocturne* und begann in diesem Jahr, früher entstandenen Werken ebenfalls diesen Titel zu geben. Es existieren heute zwei Gemälde von 1866, die den Titel *Nocturne* tragen: *Nocturne: The Solent* (seinen endgültigen Titel erhielt es erst 1947. Siehe Ausst.Kat. London 1994, S.116), Öl auf Leinwand, 50,2 x 91,5 cm, Gilcrease Institute of American History and Art, Tulsa, Oklahoma; und *Nocturne in Blue and Gold: Valparaiso Bay*. Da Whistler den Titel *Nocturne* erst seit 1871 verwendete, setzt man den Beginn seiner *Nocturnes* üblicherweise 1871 an. Er gab jedoch Werken von 1866 rückwirkend diesen Titel; also muss das Jahr 1866 als Beginn dieser Werkgruppe gelten. Aus der Musik entlehnte Titel wie *Symphony* oder *Variation* hatte er schon früher verwendet. Die Angaben zu den Gemälden Whistlers stammen aus dem Werkverzeichnis von Andrew McLaren Young; Margaret MacDonald; Robin Spencer, *The Paintings of James McNeill Whistler*, London 1980.

³ Whistler wurde 1834 in Lowell (Massachusetts) geboren und lebte überwiegend in London. Hier sei Whistlers bisheriges Leben nur kurz skizziert: 1855 war er von West Point (Georgia) nach Paris gezogen und hatte sich ein Jahr später dem Atelier Charles Gleyres', eines Schweizer Malers, angeschlossen. Gleyres malte in der akademischen Tradition und war auf mythologische und allegorische Szenen spezialisiert, ermutigte aber seine Studenten, ihren eigenen Stil zu finden. Whistler hatte sich in der Pariser Bohème schnell eingelebt. Zu seinen Freunden zählte Henri Fantin-Latour, Alfons Legros und Eduard Manet. In der Pariser Zeit lernte er auch Charles Baudelaire und Gustave Courbet kennen. Fantin-Latour führte ihn in den Kreis der Realisten im Café Molière ein. 1862 zog Whistler nach London.

⁴ Viele der übrigen *Nachtstücke* sind in hellen Farben gemalt und zeigen im Gegensatz zu seinen schwarzen *Nocturnes* eher in der Dämmerung liegende oder vom Mond hell beschienene Ansichten.

⁵ Öl auf Leinwand, 53,5 x 75,5 cm, Tate Gallery London.

⁶ Öl auf Leinwand, 60,3 x 46,6 cm, The Detroit Institute of Arts.

⁷ Öl auf Leinwand, 63,8 x 77,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

*Nocturne: Black and Gold – Rag Shop, Chelsea*⁹, 1878

Schon früher, 1866, entstand das später mit dem Titel *Nocturne in Blue and Gold: Valparaiso Bay*¹⁰ (Abb. 67) versehene Werk, das Vorläufer für die gesamte Serie und Ausgangspunkt dieses Kapitels ist.

Ursprünglich hatte Whistler die heute als *Nocturnes* bekannten Gemälde *Moonlights* genannt, bis sein Freund und Förderer Frederick R. Leyland¹¹ den Zyklus von Werken 1871 mit *Nocturnes* bezeichnete. Der Titel blieb ihnen, da Whistler ihn als passender und vor allem, wie er betont, als irritierender empfand.

*„I can't thank you too much for the name 'Nocturne' as a title for my moonlights! You have no idea what an irritation it proves to the critics and consequent pleasure to me – besides it is really so charming and does so poetically say all I want to say and no more than I wish.“*¹²

In einer Zeit, in der die Impressionisten mit Vorliebe das gleißende Sonnenlicht einfingen, entschied sich Whistler mit seinen *Nocturnes* für die Darstellung der Nacht, der Dämmerung und des Schattens.¹³ Seine Arbeiten unterschieden sich von den impressionistischen Werken durch die Farbwahl sowie den Farbauftrag, die fehlende Heiterkeit und den ihnen eigenen kontemplativen Charakter. Allein die Freude am Flüchtigen und Fragilen teilte er mit ihnen. Auch die Präraffaeliten, die in dieser Zeit zur Avantgarde gehörten, beeinflussten ihn kaum. Whistler verwendete weder literarische, religiöse, mythologische oder idealisierte Themen, noch arbeitete er mit satten Lokalfarben mittelalterlicher Buchmalerei oder verband eine symbolistische Darstellung mit äußerster Genauigkeit im Detail.

⁸ Öl auf Leinwand, 47,6 x 63,1 cm, Freer Gallery of Art, Washington D.C.

⁹ Öl auf Leinwand, 36,2 x 50,8 cm, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge (Mass.).

¹⁰ Öl auf Leinwand, 75,6 x 50,1 cm, Freer Gallery of Art, Washington, D.C.; unrichtig ist die Datierung 1860/61 von Pierre Cabanne, Whistler, Liechtenstein 1986, S.12. Es ist belegt, dass Whistler erst 1866 in Valparaiso war und dieses Bild vor Ort gemalt hat. Die Datierung muss folglich 1866 lauten. Der Künstler gab den Titel rückwirkend.

¹¹ Neben dem Kunstsammler und Juristen Felix Slade war es der Reeder Frederick Leyland, der Whistler, aber auch andere Künstler der damaligen Avantgarde unterstützte.

¹² Whistler, *To Frederick R. Leyland's Adoption of the title 'Nocturne', November 1972*, in: Nigel Thorp (Hg.), *Whistler on Art. Selected letters and writings of James McNeill Whistler*, Washington D.C. 1994, S.46. Die von ihm zuvor gewählten Titel wie *Symphonies*, *Harmonies*, *Variations* folgten derselben Intention, das genau Beschreibende zu vermeiden.

¹³ Autoren wie John Walker haben in diesem Zusammenhang immer wieder voller Anerkennung auf seine Arbeit hingewiesen. „Yet Whistler was one of the most original artists ever to work in England. He was among the first to explore in paint all the potential beauty of evening: half-light, twilight, dawn, all the indistinctness of failing illumination.“ John Walker, *James McNeill Whistler*, New York 1987, S.52.

Whistler entwickelte in seinen schwarzen *Nocturnes* eine ganz eigene Bildsprache, die sich von allen malerischen Vorgehensweisen seiner Zeit unterschied und hier als Annäherung an die abstrakte Malerei gelesen wird.¹⁴

„Zwar kann auch bei ihm nicht von Monochromie gesprochen werden, doch führte er die flächig angelegten einzelnen Farben konsequent zu bildinterner, eigenständiger Bedeutung.“¹⁵

Bis heute existiert kein Text, der die besondere Beziehung der Werke Whistlers zur abstrakten schwarzen Malerei thematisiert. Charles Hall, David Curry und Denys Sutton weisen auf die abstrakten Eigenschaften der Gemälde hin.¹⁶ 1963 legte Denys Sutton in seinem Buch *Nocturne: The Art of James McNeill Whistler* den Schwerpunkt auf die *Nocturnes*.¹⁷ In den meisten Publikationen findet sich ein Kapitel über die *Nocturnes*, so etwa in Stanley Weintraubs¹⁸ oder Joseph Pennells¹⁹ Whistler-Biografie. Auch in der Londoner Ausstellungspublikation von 1994 ist ein Katalogteil dieser Werkgruppe gewidmet.²⁰ Richard Dormont weist hier gleich in der Einführung darauf hin, dass Whistler mit seinen *Nocturnes* eines der großen malerischen Probleme gelöst hat:

„As early as October 1862 Whistler had complained to Fantin-Latour about the difficulty of capturing ephemeral effects of light and weather when working en plein air. ... For nine years (1862-71) Whistler wrestled with the dilemma, finally resolving it in the *Nocturnes* of the early 1870s. ... The *Nocturnes* are at the heart of Whistlers artistic enterprise.“²¹

Besonders ein Werk hat kurz nach seiner Entstehungszeit großes Aufsehen erregt: *The Falling Rocket* von 1875. Die Diskussionen um das Bild, die Linda Merrill in ihrem Buch *A pot of paint* zusammengetragen hat, offenbaren die Bedeutung dieses

¹⁴ Vielleicht ist diese Annäherung an die abstrakte Malerei auch der Grund, weshalb seine *Nocturnes* allenfalls von Künstlerfreunden Anerkennung erfahren haben. Anders verhielt es sich bei den Porträts, die vom Publikum meist sehr geschätzt und gut verkauft wurden. Hier war Whistler an die Person, die er porträtierte, gebunden, und konnte sich nicht alle malerischen Freiheiten nehmen.

¹⁵ Epperlein 1997, S.62.

¹⁶ David Park Curry äußert sich in diesem Sinne über *Nocturne in Blue and Gold: Valparaiso Bay*: „Whistler’s succession of abstract nocturnes from the 1870s developed directly from this painting.“ David Park Curry, *James McNeill Whistler at the Freer Gallery of Art, New York – London 1984*, S.119; „Nocturnes, night scenes in which form has all but dissolved into velvety blue blackness, enlivened by the decorative sparkle of distant fireworks ... This is an art which could, we feel, quite easily evolve into abstraction at its most escapist: tasteful, poetic and ultimately spineless.“ Charles Hall, *Whistler’s Bother*, in: *Art Reviews*, Vol.46, September 1994, S.38; „Whistler’s determination to bring out the decorative and the abstract qualities in a picture is made absolutely clear ... the emphasis is to be placed on the pictorial element in composition.“ Denys Sutton, *Nocturne: The Art of James McNeill Whistler*, London 1963, S.65.

¹⁷ Sutton 1963.

¹⁸ Stanley Weintraub, *Whistler. A Biography*, New York 1974.

¹⁹ Elizabeth Robins und Joseph Pennell, *The Life of James McNeill Whistler*, London 1908.

²⁰ Ausst.Kat. *James McNeill Whistler*, Tate Gallery London 1994.

²¹ Richard Dormont, *Nocturnes*, in ebenda, S.120 und S.122.

Gemäldes.²² Die Ausführungen Merrills sowie die beiden Biografien schufen die Grundlage für die Betrachtung der schwarzen *Nocturnes*.

Inwieweit Rauschenberg, Reinhardt, Stella und Rothko die hier relevanten Werke Whistlers kannten, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Whistler wird ihnen aber sehr wohl ein Begriff gewesen sein, da er Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts im Kunstleben eine führende Rolle spielte. Whistler erfuhr in den USA, obwohl oder gerade weil er nicht dort lebte, eine sehr viel größere Akzeptanz als in England und fühlte sich zeitlebens als Amerikaner.²³ Schon durch seine exzentrische und rebellische Art fiel er auf, und erst recht durch seinen spektakulären Prozess gegen den anerkannten Kritiker John Ruskin. Jerome Mellquist berichtet sogar, dass zu Anfang des Jahrhunderts „alle jungen Amerikaner versuchten, sich von Whistlers Einfluß zu befreien“²⁴. 1954 war die Ausstellung *Sargent, Whistler and Mary Cassatt* im Metropolitan Museum, New York zu sehen, in der Whistlers Werk *The Falling Rocket* hing.²⁵ 1956 zeigte das Museum of Modern Art, New York die Ausstellung *Masters of British Painting, 1800-1950*, in der unter anderem Werke von Whistler vorgestellt wurden.²⁶ Das Gemälde *The Gardens* befindet sich seit 1906 im Besitz des Metropolitan Museums, New York, und *The Falling Rocket* war ab 1943 im Besitz der Galerie Knoedler, bis es 1946 nach Detroit verkauft wurde.²⁷ *Rag Shop, Chelsea* befindet sich seit 1943 im Fogg Art Museum, Cambridge; so kann mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass zumindest Mark Rothko das Werk kannte.²⁸ Auch die Tate Britain, London und die Freer Gallery in Washington, wo sich jeweils ein schwarzes *Nocturnes* befand, waren bekannte und häufig besuchte Institutionen.²⁹ Das erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass Whistlers Bilder den Künstlern bekannt waren.³⁰

²² Linda Merrill, *A pot of paint. Aesthetics on Trial in Whistler versus Ruskin*, Washington 1992.

²³ Siehe hierzu: Nicolai Cikovsky, *Whistler and America*, in: Whistler Ausst.Kat. London 1994, S.29-38.

²⁴ Jerome Mellquist, *Die Amerikanische Kunst der Gegenwart*, Berlin 1950, S.41.

²⁵ Obwohl *The Gardens* seit 1906 im Besitz des Metropolitan Museums ist, erscheint es im Ausstellungskatalog nicht als ausgestelltes Werk. Der Grund hierfür mag sein schlechter Zustand gewesen sein. Schon als es 1906 im Museum ankam, wies es tiefe Risse auf. Young 1980, S.95.

²⁶ Hier war keines der schwarzen *Nocturnes* zu sehen, sondern *Nocturne in Blue and Green, 1877*; *Old Battersea Bridge: Nocturne in Blue and Gold, 1877* und *Portrait of Thomas Carlyle: Arrangement in Grey and Black, 1872*.

²⁷ Zwischen Frank Stella und der Galerie Knoedler bestand seit den 60er-Jahren eine enge Verbindung. Stella stellte hier nicht nur aus, sondern der Leiter der Galerie Lawrence Rubin hatte 1986 auch den *Catalogue raisonné über Frank Stella – Paintings 1958 to 1965* herausgegeben.

²⁸ Rothko besuchte Cambridge in den Jahren 1962/63, als er den Speisesaal im Holyoke Center für die Harvard University gestaltete.

²⁹ Seit 1919 war das Werk *Nocturne: Black and Gold – The Fire Wheel* in der Sammlung der National Gallery London und ging 1949 in die Sammlung der Tate Gallery London über. *Nocturne: Black and Gold: The Falling Rocket* wurde 1919 von der Freer Gallery Washington erworben.

³⁰ 1963 bezog sich Frank Stella mit seinen *shaped canvases* wie *Valparaiso Green*, Metallfarbe auf Leinwand, 195,6 x 452,1 cm, Donald C. Judd, New York City, und *Valparaiso Flesh*, Metallfarbe auf

2.1 Valparaiso Bay – Der Bruch

Als Whistlers erstes *Nachtstück* gilt das 1866 entstandene und später mit dem Titel *Nocturne in Blue and Gold: Valparaiso Bay* (Abb. 67) versehene Gemälde.³¹ Mit seiner beinahe schwarzen Dunkelheit lässt sich das Bild als Auftakt zu den schwarzen *Nachtstücken* ansehen. In ihm zeigt sich der Beginn einer Veränderung in Whistlers Malerei.

„Es scheint als verleugne er sich selbst und alles, was er in den letzten Jahren aus sich gemacht hatte, als verrate er nicht nur seine künstlerischen Erlebnisse und sein Werk, sondern die Urquelle seines Wesens, aus denen jene entsprungen waren.“³²

Auslöser war seine Reise nach Südamerika: Am 31. Januar 1866 schiffte sich Whistler überraschend und gemeinsam mit seinem Bruder sowie einigen geflüchteten Soldaten der unterlegenen Südstaatenarmee nach Südamerika ein und landete am 12. März in der Bucht von Valparaiso (Chile).³³ Whistler wurde Augenzeuge des Bombardements der Stadt durch die spanische Flotte, ohne jedoch selbst in Kampfhandlungen verwickelt zu werden. Dort, in der Bucht von Valparaiso, entstand sein erstes *Nachtstück* *Nocturne in Blue and Gold: Valparaiso Bay*.³⁴

Leinwand, 195,6 x 452,2 cm direkt auf James McNeill Whistler. In einer Publikation war er auf eine Abbildung des Gemäldes *Crepuscule in Flesh Colour and Green: Valparaiso* von ihm gestoßen und schnitt es aus. Stella verband die Dreieck- und Trapezfiguren seiner Valparaiso-Bilder mit dem Takelwerk von Segelbooten. Interessant ist, dass sich Stellas Augenmerk gerade auf ein Werk richtete, welches an dem Ort entstand, an dem Whistler sein Gemälde *Nocturne in Blue and Gold: Valparaiso Bay* von 1866 malte – der erste Schritt hin zu seinen dunklen Bildern.

³¹ Insgesamt sind drei Bilder dieses Sujets, alle von 1866, bekannt. Neben dem genannten sind es *Crepuscule in Flesh Colour and Green: Valparaiso*, 1866, Öl auf Leinwand, 58,4 x 75,5 cm, Tate Gallery London und *Morning after the Revolution, Valparaiso*, 1866, Öl auf Leinwand, 76 x 63,5 cm, Hunterian Art Gallery, Glasgow. Nach Pennell entstanden zwei weitere Bilder, die jedoch verschollen sind. Pennell 1908, S.135.

³² Mellquist 1950, S.21.

³³ 1851 war Whistler nach West Point (Georgia) gegangen, wo er 1853 wegen schlechter Studienergebnisse und Fehlverhaltens ausgeschlossen wurde. Während des Bürgerkrieges (1861-1865) hat er sich nicht der Südstaatenarmee angeschlossen. Sein einziger Bruder hatte während des gesamten Krieges für die Südstaaten in der Armee gedient. Whistlers Schuldgefühl, als ein Mann von West Point nicht in den Krieg gezogen zu sein, wurde dadurch sicherlich noch verstärkt. Siehe hierzu auch Mellquist 1950, S.21 oder Weintraub 1974, S.16ff. Whistler schrieb den Pennells über diese Reise: „It was a moment when many of the adventurers the war had made of many Southerners, were knocking about London, hunting for something to do, and, I hardly knew how, but the something resolved itself into an expedition to go and help the Chilians and, I cannot say why, the Peruvians too. Anyhow, there were some South Americans to be helped against the Spaniards. Some of these people came to me, as a West Point man, and asked me to join – and it was all done in an afternoon. I was off at once in a steamer from Southampton to Panama. We crossed the Isthmus, and it was all very awful – earthquakes and things – and I vowed, once I got home, that nothing would ever bring me back again.“ Pennell 1908, S.134.

³⁴ Die Berichte über die genauen Umstände variieren. Whistler verweilte vermutlich in einem Club direkt am Hafen, bis ihn ein Schiff wieder mit nach England nehmen konnte. Von einem der Fenster aus malte der Künstler nach Ansicht Weintraubs jenes Bild. Weintraub 1974, S.19. Mellquist spricht davon, dass das Bild entstand, als die Bucht von den Spaniern beschossen wurde. Whistler selbst habe sich auf einem der Schiffe im Hafen befunden. Mellquist 1950, S.21. Die Darlegung von Weintraub ist realistischer, denn Whistler selbst schreibt in einem Brief an Pennell, dass er in die Berge flüchtete und so während des Kampfes nicht vor Ort war: „And when the morning came ... one after another (fleet)

Die Bucht von Valparaiso ist in ein dunkles Blauschwarz getaucht. Doch bei genauem Hinsehen sind verschwommen Schiffe am Ende der Bucht zu erkennen, denn ganz wie in der Nacht muss sich das Auge des Betrachters erst an die Dunkelheit gewöhnen.³⁵

Die gelben, weißen und bläulichen Lichter der Schiffe spiegeln sich im Wasser und sind im Bild die einzige Lichtquelle. Jedoch geht von ihnen kein beleuchtendes Licht aus, sie stehen vielmehr wie bunte Glanzpunkte auf der Leinwand. Ein Funkenregen, dessen Ursprung nicht ersichtlich ist, fällt links auf das Wasser nieder. Im Vordergrund ist ein Steg angedeutet, der sich diagonal durch die Bildmitte schiebt. Die in transparentem Schwarz gemalten Personen auf diesem Steg wirken wie Schattenrisse. Die unklaren Umrisslinien deuten Bewegung an, ein Kommen und Gehen von Passanten, welche die Schiffe im Hafen betrachten.

Whistler legte hier keinerlei Wert auf Genauigkeit im Detail. Alles verharrt in der Andeutung, nichts wird definiert. Der Betrachter kann die Situation eher erraten als erkennen. Die Beschreibung des Ortes tritt deutlich in den Hintergrund; dem Maler ist vielmehr daran gelegen, eine Stimmung einzufangen. Die Komposition regt den Betrachter dazu an, das Bild als reine Anordnung von Farben und Formen zu sehen. Indem Whistler den vorderen Bereich des Bildes, den Steg und das Ufer perspektivisch stark nach oben kippt und sehr viel dunkler gestaltet als den Hintergrund, entsteht die Empfindung eines abstrakten Musters. Hinzu kommen sowohl Unschärfe, von Whistler offenbar als Qualität entdeckt, als auch Dunkelheit, die beide zu einer flächigen, abstrakten Bildwirkung beitragen. Später werden die Farben Schwarz diesen Eindruck noch verstärken.

Whistler war vom Wasser ohnehin fasziniert. Das Geschehen in der Bucht von Valparaiso verstärkt diese Faszination noch, und gute fünf Jahre später wird ihm diese Faszination Antrieb sein, um in der Malerei neue Möglichkeiten zu entdecken.

sailed out into the open sea, until the Spanish fleet alone remained. It drew up right in front of the town, and bang went a shell, and the bombardment began. The Chilians didn't pretend to defend themselves. The people all got out to the way, and I and the officials rode to the opposite hills, where we look on." Pennell 1908, S.135. Pennell erwähnt auch, dass Whistler an anderer Stelle eine abweichende Version erzählt hat.

³⁵ Es ist anzunehmen, dass das Bild mit den Jahren dunkler geworden ist, als es ursprünglich angelegt war. Einige Details sind heute nur noch schemenhaft zu erkennen. Einer Beschreibung von 1890 zufolge ist das Gemälde leicht nachgedunkelt und die Figuren waren ursprünglich deutlicher zu erkennen. Whistler hatte es im Jahre 1897 aus diesem Grund nochmals überarbeitet. Young 1980, S.45.

2.2 Wanderjahre

Als Whistler im November 1866 aus Südamerika nach London zurückkehrte, hatte sich ein Bruch vollzogen.³⁶ Die nun folgenden Jahre können mit Goethes ‚Wanderjahren‘ verglichen werden.³⁷ Sie sind geprägt von der Suche nach einer neuen Malerei, die seinen Forderungen an die Kunst entspräche. Er befand sich in einer tiefen künstlerischen Krise, die bis Anfang der 70er-Jahre andauern und letztendlich mit seinen *Nocturnes* zu einer veränderten Bildsprache führen sollte.³⁸

Whistler zog sich trotz erster Erfolge³⁹ in die Einsamkeit zurück: Er vollendete wenige Werke, nahm ab 1867⁴⁰ für zwei Jahre an keiner Ausstellung teil, widmete sich ganz dem Studium und verkaufte nichts.

„But – for the last two years I have been absorbed in study – a most expensive proceeding for one who has no capital to go on – ...The results of the education I have been giving myself these two years and more will show themselves in the time gained in my future work. Here my dear Mr Winans is the story of the whole business – and if you are not too tired of helping me as well you might be, and will trust me with another loan ... until my pictures shall pay for themselves ...“⁴¹

Seit seiner Pariser Zeit war Gustav Courbets Malerei Whistler wichtig. Gerade hinsichtlich der Motivwahl hatte er sich an Courbet orientiert. Nun begann er sich

³⁶ Bereits 1864 hatte sich seine Unzufriedenheit gezeigt. „Je voudrais bien te parler de moi et de ma peinture – mais dans ce moment je suis tant découragé – toujours la même chose – toujours un travail si pénible et incertain! Je suis si lent!“ Whistler to Fantin-Latour. His work is so slow, in: Thorp 1994, S.22.

³⁷ Pennell schreibt: „Altogether, the period was one of transition, with its attendant hopes and fears.“ Pennell 1908, S.147.

³⁸ In diesen Jahren verstärkten sich seine Angriffslust und seine aggressiven Wesenszüge. Hinzu kamen eine scharfe Zunge und die Freude daran, sich öffentlich schriftlich oder mündlich zu äußern. Diese Eigenschaften werden Whistler den Rest seines Lebens begleiten. Seine Art, sich zu kleiden, trug darüber hinaus nicht unerheblich zu seinem Ruf eines Exzentrikers bei.

³⁹ Bis 1858 hatte sich Whistler vor allem mit seinen Radierungen einen Namen gemacht. Seine berühmtesten Bilder aus der Zeit vor 1866 sind *At the piano*, das seine Halbschwester Deborah Haden und ihre Tochter Annie zeigt und *Symphony in White Nr. 1: The White Girl*, 1962, 214,6 x 108 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., ein Porträt seiner damaligen Freundin Joanna Hiffenan. Beiden Werken wurde die Aufnahme in den Pariser Salon verweigert (*At the piano* wurde 1860 von der Royal Academy in London angenommen und ausgezeichnet platziert). *Symphony in White Nr. 1: The White Girl* wurde 1863 aus ähnlichen Gründen abgelehnt wie Edouard Manets *Déjeuner sur l'herbe*: nachlässige Ausführung, Mittelmäßigkeit des Entwurfs, Missachtung der Ordnung der verschiedenen Ebenen und ein Gebrauch der Farbe, der die Flächigkeit unterstreicht, statt die Formen zu konturieren (Cabanne 1986, S.28). Beide Bilder waren jedoch auf ihre Weise erfolgreich: Im Salon des Refusés, 1863, wurden sie zu den meist diskutierten. 1864 wurde auf der Jahresausstellung der Royal Academy Whistlers Bild *Wapping*, 1860-64, Öl auf Leinwand, 71,1 x 101,6 cm, Mr. und Mrs. John Hay Whitney, New York, präsentiert.

⁴⁰ 1867 hatte er bei der Weltausstellung in Paris seinen ersten großen Erfolg in Frankreich: Im amerikanischen Pavillon stellte er einige Stiche sowie fünf Gemälde aus. Siehe Cabanne 1986, S.59.

⁴¹ Whistler Frühling 1867, *To Thomas Winans. His need to study*, in: Thorp 1994, S.30ff.

vehement gegen Courbet und die realistische Malerei zu wenden, die zum Hemmschuh für ihn wurde.⁴²

„It is not poor Courbet nor his works which repulse me – as always I recognize the qualities – I am not at all complaining about the influence of his painting on mine – there is none, and you will not find it in my canvases – it couldn't be; because I'm too personal and I know I've always been rich in qualities he doesn't have but which suit me well – but there's perhaps a reason why all this has been pernicious for me. It's this damned Realism which made an immediate appeal to my vanity as a painter! And mocking tradition cried out loud, with all the confidence of ignorance, 'Long live Nature!!' Nature! My dear chap that cry has been a big mistake for me.“⁴³

Eine überraschende Entwicklung, denn obwohl er kein direkter Schüler Courbets gewesen war, hatte er ihn seit seiner Studienzeit in Paris doch außerordentlich geschätzt.⁴⁴

In diesen Jahren setzte er sich intensiv mit der Kunst des japanischen Holzschnitts auseinander. Sein Interesse dafür hatte Félix Bracquemont bereits 1858 geweckt, indem er ihm einen kleinen Band mit Arbeiten des japanischen Künstlers Hokusai⁴⁵ (1760-1849) zeigte.⁴⁶ Obwohl Whistler Japan niemals bereist hat, beeinflusste und inspirierte ihn die Kunst dieses Landes stark. Sie lehrte ihn, auf eine detaillierte Darstellung der Umwelt zu verzichten und seine Farbpalette auf gedämpfte Töne zu

⁴² Noch ein Jahr zuvor, im Herbst 1865, hatte er gemeinsam mit seiner damaligen Geliebten Joanna Hiffenan, die ihm auch Modell stand, Courbet in Trouville, in der Normandie getroffen. Gerade hinsichtlich der Motivwahl hatte sich Whistler an ihm orientiert. Besonders deutlich wird die Nähe bei dem Werk *Wapping*, National Gallery of Art, Washington, D.C., John Hay Whitney Collection. Die Malweise dieses Bildes stand eher in der Tradition der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Umgekehrt schätzte Courbet sehr Whistlers *At the Piano*, 1858, Öl auf Leinwand, 67 x 90,5 cm, Taft Museum, Cincinnati, Ohio, das 1859 vom Salon abgelehnt und im selben Jahr im Atelier François Bonvins in Paris gezeigt wurde. Dort lernten sich Whistler und Courbet auch kennen. Ronald Anderson; Anne Koval, James McNeill Whistler. *Beyond the Myth*, London 1994, S.76.

Auch Dennis Farr geht davon aus, dass Henri Fantin-Latour Whistler Ende der 50er-Jahre mit Courbet bekannt machte; vgl. Farr in: *Journal of the Royal Society of Arts*, April 1974, S.269. Später distanzierte sich Whistler von Courbet: *„Ah, my dear Fantin, what an education I am giving myself! Or rather, what a terrible lack of education I feel! With my own natural gifts, what a painter I should be now if, vain and content with these qualities, I had not turned my nose up at everything else!“* So Whistler gegenüber Fantin-Latour, zit. nach Weintraub 1974, S.123.

⁴³ Whistler, Letter to Henri Fantin-Latour, September 1867, zit. nach Robin Spencer, Whistler. *A Retrospective*, New York 1991, S.82.

⁴⁴ Die physische Trennung von der Künstlergemeinschaft in Paris und London machte es ihm nun möglich, stilistisch mit Courbets Realismus zu brechen. Für kurze Zeit bewegte sich Whistler in eine ganz andere Richtung, als sie sich im *Nocturne* von 1866 abgezeichnet hatte. In seiner Formensprache verband er nun japanische mit griechischen Formelementen und versuchte sich an Figurendarstellungen in klassischer Manier. In Whistlers Werkgruppe *Six projects*, mit der er 1868 begann, zeigt sich diese Kombination besonders. *„The character of the subject matter in this group is especially fascinating. It shows his desire to combine his liking for Japonaiserie with a new found love of late Greek art, doubtless prompted by his friendship with Albert Moore.“* Sutton 1963, S.60. Whistler machte die Bekanntschaft mit dem Künstler Albert Moore und malte unter dessen Einfluss *Symphony in White, No. 3* von 1867, Öl auf Leinwand, 52,1 x 76,5 cm, The Barber Institute of Fine Arts. The University of Birmingham.

⁴⁵ Hokusai gehörte zu den führenden Meistern des Holzschnitts. Sein Stil und seine Technik wurden zum allgemeinen Maßstab, und fast alle Holzschnittkünstler dieser Epoche versuchten ihm nachzueifern.

⁴⁶ Pennell 1908, S.115.

reduzieren. In Whistlers früher Schaffensphase erstreckte sich der japanische Einfluss vor allem auf dekorative Aspekte wie Kleidung, Einrichtung, Accessoires, nicht aber auf seine Geisteshaltung⁴⁷. Das sollte sich mit seinen ersten *Nocturnes* ändern, wo er auf die Darstellung von Details verzichtete und demonstrativ eine asymmetrische Komposition wagte. Von den japanischen Holzschnitten lernte er, dass zahlreiche allgemein gültige Regeln der Malerei mit Erfolg gebrochen werden konnten. Er erkannte, dass die Perspektive nicht eine Frage von sich einander annähernden Linien war, dass die Farbe auch ohne *chiaro scuro* aufgetragen werden konnte, dass eine asymmetrische Komposition möglich war, und dass die tonale Ausgeglichenheit oberstes Gebot sein konnte.⁴⁸

1871 hatte Whistler zum Sujet der *Nocturnes* zurückgefunden und malte 1872 sein erstes *Nocturne in Black and Gold*, in dem er sich stark der monochromen schwarzen Malerei annäherte.⁴⁹ Das malerische Umsetzen der verschwommenen, unklaren Sicht bei Nacht, gepaart mit den Kenntnissen, die er durch die Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst erlangt hatte, führte ihn zu einer veränderten Ausdrucksweise. 1872 hatte Whistler seine Jahre des Zweifels überwunden. Ein Jahr später fordert er George Lucas auf, in Paris eine Ausstellung seiner Bilder zu besuchen:

*„... tell me how you like them. They are not merely canvases having interest in themselves alone, but are intended to indicate slightly to 'those whom it may concern' something of my theory in art. It is the science of color which I believe I have almost entirely penetrated and reduced to a system.“*⁵⁰

Als Zeichen des neu gewonnenen Selbstbewusstseins stellte er sich 1872 in einem Selbstporträt, *Arrangement in Grey: Portrait of the Painter*⁵¹ (Abb. 68), als Maler mit Kittel und Pinsel dar.⁵²

⁴⁷ Siehe hierzu auch Cabanne 1986, S.38.

⁴⁸ Walker erwähnt die Drucke Utagawa Hiroshiges (1797-1858), die Whistler zu seinen *Nocturnes* inspiriert haben könnten. Walker 1987, S.52. Eine verwandte Arbeit, allerdings keine Nachtdarstellung, von Hiroshige – *Regen an der Ohashi Brücke*, ca. 1857 (aus der Folge *Hundert Ansichten berühmter Orte*) – findet sich z.B. bei Nigel Cawthorne, UKIYO-E. Die Kunst des japanischen Holzschnitts, Augsburg 1998, S.9. Vgl. auch die nächtliche Darstellung der *Kyobashi Brücke* aus derselben Folge, um 1857. Abbildung in: Anne Koval, Whistler in his time, London 1995, S.45.

⁴⁹ Mellquist wagt sogar die Behauptung, dass Whistler mit den *Nocturnes* Anfang der siebziger Jahre zu seinem unverwechselbaren Stil gefunden hat: „Jedenfalls hatte etwa seit Beginn der siebziger Jahre der Whistler, wie wir ihn kennengelernt haben, seine unverwechselbare Form gefunden.“ Mellquist 1950, S.24.

⁵⁰ Weintraub 1974, S.136.

⁵¹ Öl auf Leinwand, 74,9 x 53,3 cm, Detroit Institut of Art.

⁵² Ganz selten malte der Künstler sich selbst. Zwischen 1870 und 1875 vollendete er sogar noch ein zweites Selbstporträt. Das letzte Selbstporträt war 1867 entstanden, heute ist es verschollen. Ende 1872 stellte Whistler auch eines seiner berühmtesten Gemälde fertig: *Arrangement in Grey and Black: Portrait of the Painter's Mother*. Interessant ist in diesem Zusammenhang vor allem, dass es schon 1867 begonnen wurde. Der Maler arbeitete also ganze fünf Jahre an diesem Werk, und zwar ausgerechnet während seiner ‚Wanderjahre‘. Margaret F. MacDonald, *Whistler: The Painting of the*

2.3 Nocturnes in Black and Gold

1872 begann Whistler mit seiner Gruppe der *Nocturnes in Black and Gold*.⁵³ Später wurde *Nocturne in Blue and Gold: Valparaiso Bay* von 1866 durch die Titelgebung ebenfalls in die Gruppe der *Nocturnes* aufgenommen. Das zeigt die programmatische Bedeutung, die das Bild für Whistler besaß. Er schlägt eine Brücke zurück zu dem Werk, das als Auslöser für die gesamte Serie der schwarzen Nachtbilder gelten kann. Was 1866 mit diesem Werk begonnen hatte, scheint später mit der Wiederaufnahme des Sujets sein Ende zu finden.

Das Thema des Bildes, die illuminierte Nacht, greift er in der Gruppe der *Nocturnes in Black and Gold* wieder auf. Doch anders als 1866 stützt er sich mehr auf sein visuelles Gedächtnis als auf die unmittelbare Beobachtung der Natur.⁵⁴ Der Plein-air-Malerei gegenüber bleibt er skeptisch.⁵⁵ Die Nähe zur Abstraktion wächst.⁵⁶ Die Nacht zeigt er erstmals in den Farben Schwarz. Exemplarisch seien zwei Werke der Gruppe näher betrachtet: *The Falling Rocket*, 1875 und *The Fire Wheel*, 1872-77 (Abb. 65; 64).⁵⁷

Beide Bilder sind Darstellungen des allabendlichen Feuerwerks in Cremorne Gardens, Londons letztem Vergnügungspark.⁵⁸

The Falling Rocket kann der äußeren Erscheinung nach ohne weiteres als abstraktes Bild gesehen werden: eine Fläche aus verschiedenen Schwarztönen, stellenweise übersät mit gelben, roten und grünen Punkten sowie bedeckt von grau-blauem und grau-grünem Nebel. Der Titel entschlüsselt das Farben- und Formenspiel: Nahe der Bildmitte ist die Explosion von vermutlich zwei Raketen knapp über der

„Mother“, in: Gazette des Beaux-Arts, 1975, Nr. 85, S.73-88. MacDonald legt in ihrem Text schlüssig dar, dass Whistler mit dem Porträt seiner Mutter schon 1867 begonnen hatte.

⁵³ *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* 1875; *Nocturne: Black and Gold – The Fire Wheel*, 1872-77; *Nocturne in Black and Gold: The Gardens*, 1876; *Nocturne in Black and Gold: Entrance to Southampton Water*, ca. 1876; *Nocturne in Black and Gold – Rag Shop*, Chelsea, 1878.

⁵⁴ Anzeichen dieser Arbeitsweise sind schon in früheren Werken wie *Das Weiße Mädchen* von 1962 zu erkennen. „Hier setzt eine neue, zunehmend subjektive Einstellung gegenüber der Natur ein, eine Art halluzinatorischen Ästhetizismus‘ ... Offenkundig näherte sich Whistler der als ‚imaginativ‘ bezeichneten Position Baudelaires an.“ Cabanne 1986, S.37.

⁵⁵ Schon 1862 hatte er Fantin-Latour gegenüber geäußert: „Du hast entschieden recht, die Freilichtmalerei soll man bei sich zu Hause betreiben ... Da ist ein Augenblick, und schon ist er auf immer entflohen. Man schlägt einen wahren und reinen Ton an, man fängt ihn im Fluge ein, wie man einen Vogel abschießt. Und das Publikum verlangt Vollkommenheit.“ Zit. nach Cabanne 1986, S. 28.

⁵⁶ Eine Annäherung, die in der neueren Kunstgeschichtsschreibung als Schwäche gelesen wird. „Dieses mangelnde Interesse an einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung der Natur stellt vielleicht den schwächsten Punkt seines Werkes dar ...“, schreibt Cabanne; Cabanne 1986, S.43.

⁵⁷ Im Folgenden wird die Kurzform der Titel verwendet.

⁵⁸ Der Park befand sich am westlichen Ende von Chelsea, nur einige hundert Meter von Whistlers Wohnung in der Lindsey Row entfernt. Cremorne Gardens bestand seit 1830 und war fünfzig Jahre lang ein Ort unterschiedlichster Angebote: Theater, Konzerte, Ballett. Seit Anfang der 70er-Jahre hatte Cremorne Gardens zwei Gesichter. Eines zeigte sich am Tag, wenn Familien dorthin ihren Ausflug machten, das andere nachts, wenn die Prostitution florierte. Seit 1863 lebte Whistler in der Lindsey Row, erst Nr.7 und seit 1867 Nr.2. Von beiden Wohnungen hatte er direkten Blick auf die Themse. Vgl. hierzu Whistler Ausst.Kat. London 1994, S.132-133.

Wasseroberfläche dargestellt. Die Flammen dehnen sich von der Mitte nach rechts und links aus. Ganz leicht ist die Spiegelung auf dem Wasser sichtbar. In goldgelben Pigmentflecken breiten sich die Funken des Feuerwerks über die Leinwand. Von der Zündung bis zum Erlöschen hat Whistler hier das Feuer von Cremorne Gardens eingefangen. Durch den Mittelteil des Bildes zieht grau-grüner, wattiger Rauch. Im Vordergrund liegt das offenbar sandige Ufer, im Mittelgrund ist das Wasser der Themse zu sehen. Nur schemenhaft sind Figuren zu erkennen, die durch den fast transparenten Farbauftrag geisterhaft wirken.⁵⁹ Die Pinselführung von oben nach unten sowie von rechts nach links ist auf dem gesamten Gemälde deutlich. Es handelt sich aber nicht um einen unregelmäßigen dicken Farbauftrag, sondern um eine gleichmäßig aufgetragene dünne Farbschicht. Wie schon bei *Valparaiso Bay* lassen sich kaum noch in der Realität verhaftete Formen erkennen, sondern stattdessen amorphe Farbflächen und -spuren, die sich zum Teil nur durch Farbnuancen unterscheiden.

Auch die Komposition von *The Fire Wheel* von 1872-77 mutet in ihren Grundzügen abstrakt an. Auf der hauchdünn vermalten schwarzen Farbfläche liegt ein leichter Regen von gelben Flecken, die sich rechts im Bild zu einem lockeren Oval verdichten: die Funken eines Feuerrads, nämlich des spektakulären Catherine-Rades, das allabendlich gegen 10 Uhr in Cremorne Gardens in Gang gesetzt wurde, sind zu erahnen. Der dunkle Ring um das Rad läßt sich als die verdichteten schwarzen Umrisse der Zuschauer lesen. Im Vordergrund sind in Grau- und Gelbtönen schemenhaft Besucher zu sehen, die dem Spektakel beiwohnen. Etwas weiter hinten, in die Mitte des Bildes gerückt, sind Lichtergirlanden angedeutet, die einen Stufenbrunnen schmücken. Das Motiv ist wie die meisten Nachtstücke Whistlers von der Themse aus gedacht.⁶⁰

Häufig ließ sich Whistler im Dämmerlicht auf den Fluss hinausrudern, wo er teilweise die ganze Nacht verweilte und Skizzen anfertigte. Nicht zuletzt war es diese Tageszeit, die es ihm verbot, mit Öl vor der Natur zu arbeiten. Sie zwang ihn dazu, am nächsten Tag aus der Erinnerung zu malen.⁶¹ Dieses Malen aus der Erinnerung und sein

⁵⁹ Die Assoziation mit östlichen Schriftzeichen läge fast näher, würde der Titel nicht auf die Darstellung eines realen Ortes hinweisen.

⁶⁰ 1860 zog Whistler von Paris nach London und richtete sich in nächster Nähe zur Themse ein. Der Fluss nahm von nun an eine wesentliche Stellung in seinem Werk ein. Whistler malte die Themse überwiegend im Winter oder abends, wenn der Schiffsverkehr auf dem Fluss abnahm bzw. ganz zum Erliegen kam.

⁶¹ Näheres bei Whistler Ausst.Kat. London 1994, S.120ff. und Walker 1987, S.55. Hier ist eine Parallele zum französischen Maler Lecoq de Boisbaudran zu erkennen, der seinen Studenten diese Technik in Paris unterrichtete. Sie lernten, Szenen und Objekte zu studieren, die Formen im Gedächtnis festzuhalten und aus der Erinnerung zu zeichnen. Einer seiner Schüler war Alphonse Legros, mit dem Whistler seit seinem Studium in Paris eng befreundet war. So ist es sehr wahrscheinlich, dass Whistler das Vorgehen Lecoqs bekannt war. Häufig übte er dieses Verfahren auf Spaziergängen mit Freunden oder durch Blick aus dem Fenster seines Ateliers. Er prägte sich eine Szenerie ein, wendete sich ab,

exzessiver Gebrauch der Farben Schwarz unterschied ihn aufs deutlichste von den Impressionisten.

Für seine *Nocturnes*, die auf Leinwand oder Mahagoniholz entstanden, hatte Whistler eine eigene Maltechnik entwickelt. Meist grundierte er die Leinwand in dunklen Tönen. Für seine schwarzen Nachtstücke mit Feuerwerk verwendete er einen Bleigrund⁶². Mit Lichteffekten setzte er in die dunklen Flächen Akzente.⁶³ Er mischte seine Farben mit Terpentin und Leinöl an, so dass die Konsistenz der Farbe, die er ‚sauce‘ nannte, sehr flüssig war. Nach japanischem Vorbild arbeitete er nicht mit Kontrasten, sondern setzte ein und dieselbe Farbe wiederholt ein – ein Verfahren, das ihn in die Nähe der Monochromie brachte. Dieses Vorgehen unterstützte sein Anliegen, die Dinge verschwommen darzustellen, eine Stimmung einzufangen, statt einen realen Ort abzubilden⁶⁴.

Whistlers schwarze *Nachtstücke* weisen malerische Eigenheiten und Neuheiten auf, mit denen sich der Maler vom Abbilden der sichtbaren Wirklichkeit abwandte: unscharfe Konturen, asymmetrische Komposition sowie Verzicht auf Details und auf räumliche Perspektive.

2.4 Art for Art's Sake

Ohne das Wort Abstraktion schon gebrauchen zu können, war Whistler dieser Qualität und Haltung doch dicht auf der Spur. Dies machen neben seinen *Nocturnes* auch seine späteren Aussagen deutlich.

Der „imitator“ war für ihn „a poor kind of creature“⁶⁵. Seine schwarzen *Nocturnes* zeigen, dass er weder das Auge täuschen noch Künstlichkeit verbergen wollte – der optischen Illusion verweigerte er sich in jeder Hinsicht. Whistler sprach sich vehement dagegen aus, dass Malerei, um anerkannt zu werden, beschreibend sein musste. Ihm

berichtete, was er gesehen hatte, und sein Begleiter korrigierte dann die Fehler in seiner Beschreibung.

⁶² Pennell 1908, S.164.

⁶³ Weintraub beschreibt, wie er die Lichteffekte gestaltete: „... the shimmering effect eventually arrived at resulting from the many thin layers of tone which imparted the nuances he wanted, but at the price of an extreme simplification of subject and background. For the suggestions of lights and shoreline he would reshape his brushes over a lighted candle, melting the glue in the base of each brush and pressing the bristles into the shape he wanted. Then, with flicks of color, lanterns and harbor lights would emerge, and soft shadows suggesting silhouettes of buildings and shore, bridges and barges, currents and wakes, even people.“ Weintraub 1974, S.139. Auch hier mag die japanische Kunst Vorbild gewesen sein. Weintraub erwähnt, dass Whistlers Technik als Synthese der zurückhaltenden, sehr vereinfachten japanischen Vorgehensweise gelesen werden kann.

⁶⁴ In diesem Sinne äußert er sich über sein Werk *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*: „Nocturne in Black and Gold was not painted to offer the portrait of a particular place, but as an artistic impression that had been carried away (from the scene).“ Zit. nach Merrill 1992, S.154. Mit dieser Haltung näherte er sich den Symbolisten an und setzte sich von den Impressionisten ab.

ging es um Malerei, um der Malerei willen und nicht um Malerei als Abbild von einem Ort.

„As music is the poetry of sound, so is painting the poetry of sight, and the subject-matter had nothing to do with harmony of sound or of colour.“⁶⁶

Auch die Titelwahl zeigt, dass es ihm in erster Linie um Malerei, um *Nocturnes in Black and Gold* ging. Nur aus Gründen der Unterscheidbarkeit ergänzte er seine Titel um den Zusatz *The Fire Wheel* oder *Falling Rocket*. Sein Werk ist nicht auf ein dramatisches, anekdotisches oder lokales Interesse angewiesen.⁶⁷

„By using the word ‘nocturne’ I wished to indicate an artistic interest alone, divesting the picture of any outside anecdotal interest which might have been otherwise attached to it. A nocturne is an arrangement of line, form, and colour first. The picture is throughout a problem that I attempt to solve. I make use of any means, any incident or object in nature, that will bring about this symmetrical result. ... I have chosen the word ‘nocturne’ because it generalizes and simplifies the whole set of them.“⁶⁸

Das Gemälde ist für ihn Ergebnis des Zusammenspiels malerischer Elemente. Die vor Ort angefertigten Skizzen dienten Whistler als Erinnerungsstützen.

„Nature contains the elements, in colour and form, of all pictures, as the keyboard contains the notes of all music. But the artist is born to pick, and choose, and group with science, these elements, that the result may be beautiful – as the musician gathers his notes, and forms his chords, until he brings forth from chaos glorious harmony. To say to the painter, that Nature is to be taken as she is, is to say to the player, that he may sit on the piano.“⁶⁹

Die *Nocturnes* sah er als künstlerische Arrangements.

⁶⁵ Whistler, *The Red Rag*, 1878, in: James Abbott McNeill Whistler, *The gentle art of making enemies*, Toronto 1967, S.128.

⁶⁶ Ebenda, S.127.

⁶⁷ Zwar hatte Whistler Bezeichnungen wie *Nocturnes*, *Harmonies*, *Symphonies* gewählt, um den Titel hinter das Werk treten zu lassen, um die Malerei, nicht die Darstellung in den Vordergrund zu rücken. Häufig aber erreichte er damit das genaue Gegenteil: Kritiker und Rezipienten beschäftigten sich ausführlich mit den Titeln und deren Parallele zu Literatur und Musik. Die Zeitung *The Standard* beschrieb 1878 Whistlers *Nocturnes* als „*unadulterated nonsense in the garb of profundity*“ verglichen mit den Nachtstücken aus Walter Paters Prosagedicht, und resümierte: „*a musician is not elevated in his art by being called a ton-poet, nor is a picture improved in value when it is termed a ‘Harmony in Blue’, a ‘Symphonie in Red’*“, zit. nach Merrill 1992, S.237. Dabei hatte Whistler die Verbindung zwischen seinen Titeln und anderen Künsten ausdrücklich nicht gewollt: „*... it is an accident that I happened upon terms used in music. Very often have I been misunderstood from this fact, it having been supposed that I intended some way or other to show a connection between two arts, whereas I had no such intention.*“ Zit. nach Merrill 1992, S.144.

⁶⁸ Whistler zit. nach ebenda.

⁶⁹ Whistler, *Mr. Whistler's „Ten o'clock“*, London 1888, in: Whistler 1967, S.142f. Whistler hielt den Vortrag am 20. Februar 1885 in der Prince Hall in London um 10 Uhr abends – daher der Titel. Er hielt überhaupt öfters Vorträge, u.a. an der Universität von Oxford und Cambridge und in der Grosvenor Gallery. Diese späte Stunde nutzte er, um pointiert und angereichert mit Spott und Hohn seine Meinung über Kunst zu äußern. Die Vorträge erlauben es, sich ein Bild von Whistlers Einstellung zur Kunst, zur Gesellschaft und deren Kunstverständnis zu machen.

„If it were called ‘A view of Cremorne’ it would certainly bring about nothing but disappointment on the part of the beholders. It is an artistic arrangement. That is why I call it a ‘nocturne’.“⁷⁰

Unter Arrangement verstand der Künstler eine Anordnung von Linien, Formen und Farben, die er von dem Anspruch befreit, reale Dinge abzubilden.⁷¹ Er selbst hätte von abstrakten Qualitäten gesprochen, wenn das Vokabular zu dieser Zeit so weit gewesen wäre. Auch die Kritik war noch nicht so weit und sprach seinen Werken den Status von Gemälden ab:

„Whistlers productions are pleasant things to have about, so long as one regards them as simple objects, as incidents of furniture or decoration.“⁷²

Whistler, an Fortschrittlichkeit kaum zu übertreffen, wehrte sich nicht gegen den Vergleich seiner Werke mit Objekten – im Gegenteil, er selbst hob sogar bei der Beschreibung seines Werkes *The Falling Rocket* die Bedeutung des Rahmens hervor.⁷³ Erst Rahmen und Leinwand gemeinsam bildeten ihm zufolge das Kunstwerk. Je objektiver und ‚abstrakter‘ seine Werke waren, desto mehr konnte sich der Betrachter auf die malerischen Elemente konzentrieren.

„Art for Art’s sake“ – Whistlers künstlerische Haltung, der er auch in seinem 10-Uhr-Vortrag Ausdruck verlieh, ähnelte der Doktrin, die Charles Baudelaire fast vierzig Jahre zuvor in seinem Salon von 1846 formuliert hatte.⁷⁴ Für beide kennt die Kunst nur das Interesse, sich selbst zu vollenden:

„She is, withal, selfishly occupied with her own perfection only – having no desire to teach – seeking and finding the beautiful in all conditions and in all times, as did her high priest ...“⁷⁵

Vergleichbar ist seine künstlerische Haltung auch mit der Stéphane Mallarmés – mit dem ihn seit Ende der 1880er-Jahre eine enge Freundschaft verband.⁷⁶ Für beide hatte

⁷⁰ Zit. nach Merrill 1992, S.145.

⁷¹ Siehe hierzu Whistler, der von Petheram verhört wird, in ebenda, S.144.

⁷² Henry James, *The Grosvenor Gallery*, 1878, in: *Painter’s Eye*, zit. nach ebenda, S.242.

⁷³ „The picture represents a distant view of Cremorne, with a falling rocket and other fire-works. It occupied two days, and is a finished picture ... The frame is traced with black, and the black mark on the right side is my monogram.“ Zit. nach ebenda, S.153. Und an anderer Stelle erklärt er: „The blue coloring on the gilt frame is part of the scheme of the picture. The blue spot on the right side of the frame is my monogram, which I place on the frame as well as the canvas; it balances the picture. The frame and the picture are a work of art.“ Ebenda, S.151.

⁷⁴ Als Baudelaire 1857 *Les Fleurs du Mal* veröffentlichte, war Whistler gerade zwei Jahre in Paris. Dank seiner guten Französischkenntnisse hatte er sich außerordentlich schnell in der Stadt und ihrer intellektuellen Szene etabliert. Obwohl Whistler 1863 endgültig nach London übersiedelte, hatte er weiterhin eine enge Bindung zu den Pariser Künstler- und Literatenkreisen. Dass er Baudelaire kannte, kann als gesichert betrachtet werden. Wie für Baudelaire sollte die Kunst auch für Whistler nicht nach dem unmittelbaren Nutzen trachten. Er sah es als großes Missverständnis an, wenn das Publikum in Kunstwerken nach der Darstellung bedeutender Episoden suchte.

⁷⁵ Whistler, *Mr. Whistler’s „Ten o’clock“*, London 1888, in: Whistler 1967, S.136f.

die Kunst die Aufgabe, die Grenzen der Materialität und der Wirklichkeit zu überschreiten, um die Welt der „reinen Idee“ zugänglich zu machen. Die künstlerische Phantasie war für den Dichter keine illusionistische Abbildung, sondern ein Deformieren der Wirklichkeit.⁷⁷ Die Mehrdeutigkeit war sein Ziel, denn alles Eindeutige hatte den Verlust des Geheimnisvollen mit sich gebracht. Wie Whistler lässt er banale Dinge rätselhaft werden und realisiert so am Vertrauten das mit Geheimnis Behaftete.⁷⁸ Beide hatten sie einen besonderen Sinn für das Nächtliche, für das Geheimnisvolle und Stille.⁷⁹

Die Nachtdarstellung war für Whistler eine willkommene Möglichkeit zu verhüllen, was ihn nicht interessierte. Sie war ihm die Brücke zur nahezu monochromen Malerei.

2.5 „A pot of paint“ – Die Rezeption

Viele Rezipienten haben den hohen Abstraktionsgrad und das Fehlen eines konkreten Inhalts nicht akzeptiert. Die starke Kritik an Whistler kann aus heutiger Sicht als ein Zeichen dafür gelesen werden, dass seine Werke das Publikum meist überforderten.⁸⁰ Die Provokation, die von Whistlers Nachtbildern ausging, war offensichtlich enorm und macht ein weiteres Mal die Bedeutung dieser Werke sichtbar.

Am meisten Aufsehen erregte schon damals eine Kritik von John Ruskin, Kunstkritiker und Kunstprofessor. 1877 schrieb er eine Rezension über die Ausstellung in der Grosvenor Gallery⁸¹ in London, die in dem von Ruskin monatlich veröffentlichten *Fors*

⁷⁶ Mallarmé ist auf Whistler durch den 10-Uhr-Vortrag, den der Maler am 20. Februar 1885 in der Prince Hall in London hielt, aufmerksam geworden. Vielleicht wurden die beiden dort schon einander vorgestellt. So berichtet es Katharina A. Lochnan, 1887-1897, vgl. *Return to Lithography*, in: Harriet K. Stratis, Martha Tedeschi (Hg.), *The Lithographs of James McNeill Whistler Vol. I/II*, New York, 1998, Vol. I, S.104. Ronald Anderson und Anne Koval allerdings gehen davon aus, dass sich Mallarmé und Whistler nicht vor Mai/Juni 1888 getroffen haben. Anderson; Koval 1994, S.298. 1888 arrangierte Monet ein Treffen zwischen den beiden und Mallarmé erklärte sich bereit, den Vortrag ins Französische zu übersetzen. Von diesem Zeitpunkt an bestand ein reger Briefwechsel zwischen Whistler und Mallarmé, Zeugnis ihrer geistigen Verbundenheit.

⁷⁷ Für Mallarmé war die sinnliche Erfahrung nur ein subjektiver und defizitärer Zugang zur Wirklichkeit, der einer Exegese bedurfte. Damit setzt er sich wie Whistler von der Ansicht der Impressionisten ab, die eine nicht interpretierte Wiedergabe visueller Wahrnehmungen für möglich hielten.

⁷⁸ Mallarmé mied das Verstehbare, weil er es als begrenzend empfand, und die dunkle Dichtung erklärte er ontologisch. Seine Lyrik bedient sich einfacher Dinge, die, in die Abwesenheit gerückt, entdinglicht werden. Näheres hierzu bei: Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek bei Hamburg 1985, S.95-139.

⁷⁹ Siehe hierzu Cabanne 1986, S.90.

⁸⁰ Cabanne sieht einen Grund für diese Ablehnung in der Tatsache, dass Whistler sich an dem Vorgehen eines Musikers oder besser Komponisten orientierte. „Indem er die darstellende Malerei durch ein musikalisches Arrangement oder eine Harmonie ersetzte, brach Whistler mit dem Naturalismus, einer Kunstrichtung, die Geist und Auge gleichermaßen beruhigte wie verführte. Seine Kunst gründete im Geheimnisvollen, in der Gewalt der Suggestion und in der Aura der Stille, die die Gegenstände umgibt, und sie konnte nur stillschweigendes Übergehen oder offene Ablehnung hervorrufen.“ Cabanne 1986, S.63.

⁸¹ Die Ausstellung fand unter der Regie von Sir Coutts Lindsay statt. Neben *Nocturne in Black and Gold*: *The Falling Rocket*, wurden dort *Nocturne in Blue and Silver*, *Nocturne in Blue and Gold*, *Nocturne in*

Clavigera erschien.⁸² Er äußerte sich vernichtend über das Gemälde *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*, das in der Ausstellung gezeigt wurde.⁸³

„For Whistlers own sake, no less than for the protection of the purchaser, Sir Coutts Lindsay ought not to have admitted works into the gallery in which the ill-educated conceit of the artist so nearly approached the aspect of wilful imposture. I have seen, and heard, much of Cockney impudence before now; but never expected to hear a coxcomb ask two hundred guineas for flinging a pot of paint in the publics face.“⁸⁴

Ruskin nannte das Werk „a pot of paint“ wegen seiner „Gegenstandsarmut“ sowie wegen der exzessiven Verwendung von Schwarz.⁸⁵ Bereits die Tendenz zur Verdunklung hielt er in der Malerei für frevelhaft.⁸⁶ Er verdammt die Faszination, die seiner Meinung nach zunehmend von der Farbe Schwarz ausging. Die Farbe hatte, so Ruskin, politischen und moralischen Absichten zu dienen; in der Dunkelheit sah er den Untergang der Welt.⁸⁷ Whistler führte gegen Ruskin einen Prozess wegen Verleumdung, und er gewann diesen Prozess.⁸⁸ Weil er sich mit Qualität und Preis eines Gemäldes und, damit verbunden, mit der Frage „Was ist Kunst?“ beschäftigte, war dieser Prozess einer der ungewöhnlichsten Streitfälle der damaligen Zeit.⁸⁹ 1890

Blue and Silver, Arrangement in Black No.3, Irving as Philipp II of Spain, Harmony in Amber and Black, Arrangement in Brown und Arrangement in Gray and Black, No.2: Portrait of Thomas Carlyle ausgestellt.

⁸² Die Besprechung der Ausstellung war Teil des 79. Briefes vom Juli 1877. John Ruskin, *Fors Clavigera*, in: E.T. Cook, Alexander Wedderburn, Works of John Ruskin, London 1903-12, Vol. 29., S.146-169. Es handelt sich bei diesem Brief um eine allgemeine Besprechung, in der Whistlers Werk nur kurz kritisch erwähnt wird. Da diese Passage jedoch einen Prozess nach sich zog, kommt ihr trotz der Kürze eine besondere Bedeutung zu.

⁸³ 1875 war das Werk ohne besondere Aufmerksamkeit zu erregen in der Dudley Gallery in London ausgestellt worden.

⁸⁴ Ruskin zit. nach Cook 1903-12, S.160.

⁸⁵ Als „Hohe Kunst“ galten für Ruskin Werke, die Qualitäten wie Klarheit, Ruhe, Leuchtkraft und positive Haltung aufwiesen. In Whistlers Werk fehlte ihm die erzählerische Komponente und somit hielt er es für unattraktiv. Vgl. hierzu Merrill 1992, S.44ff. Er akzeptierte grundsätzlich keine Malerei, die abgekoppelt vom gesellschaftlichen Umfeld Ausdruck subjektiver Wirklichkeitssicht war. Seine kunsttheoretischen Äußerungen fanden ihren Höhepunkt in der Auseinandersetzung mit William Turner (1775-1851). Turner hatte den Weg in die Abstraktion vielleicht sogar ein Stück weiter als Whistler beschritten; allerdings hatte er niemals nahezu monochrom in Schwarz gearbeitet. Das erklärt, warum sich Ruskin so sehr für Turner begeistern konnte.

⁸⁶ Kemp sieht den Grund hierfür unter anderem in der voranschreitenden Erblindung des Kritikers. Wolfgang Kemp, John Ruskin, *Die Pathologie der Farbe Schwarz*, in: Die Farben Schwarz Ausst.Kat. Graz 1999, S.73ff.

⁸⁷ Sein Text *The Storm-Cloud of the Nineteenth-Century* von 1884, erschienen in *Fors Clavigera*, skizziert die Zerstörung der Kultur und Natur Europas durch die Kräfte des Fortschritts. Auf der Grundlage von lebenslangen meteorologischen Beobachtungen berichtete er, die Himmel würden immer düsterer und Nacht und Tag würden sich mehr und mehr einander angleichen.

⁸⁸ Linda Merrill hat die Fakten zu dem Prozess in ihrem Buch *A pot of paint. Aesthetics on Trial in Whistler versus Ruskin* zusammengetragen und schildert ausführlich die Umstände sowie den Verlauf des Prozesses. Whistler gewann den Prozess zwar, aber die hohen Gerichtskosten und die Einbuße von Käufern bedeuteten 1879 seinen finanziellen Ruin. Im Zusammenhang mit dem Prozess sind zahlreiche Texte und Briefe entstanden, die Einblick in Whistlers künstlerische Haltung geben. Merrill 1992.

⁸⁹ An diesem Prozess lässt sich der neue Status von Kunst und Kunstkritik in Politik und Gesellschaft festmachen. Die Verhandlung wurde förmlich von Massen besucht, und daran zeigt sich mehreres: a)

erschien Whistlers Buch *The gentle art of making enemies*, in dem das Verhandlungsprotokoll gleich zu Beginn abgedruckt war – was belegt, wie aussagekräftig diese Verhandlung für ihn war.⁹⁰ Davon abgesehen, trägt dieses Protokoll damals wie heute zu einiger Erheiterung bei. Die Aussagen und Fragen während der Verhandlung zeigen, wie schwer verständlich Whistlers Kunst für den damaligen Rezipienten war, und sie belegen Whistlers Nähe zur abstrakten Malerei. Seine Werke wurden als Scharlatanerie abgetan und aufgrund ihrer geringen Gegenständlichkeit als unfertig angesehen.⁹¹

„Did it take you much time to paint the *Nocturne in Black and Gold*? How soon did you knock it off?’ ‘Oh, I knock one off possible in a couple of days – (Laughter) – one day to do the work and another to finish it ...’ ... ‘The labour of two days is that for which you ask two hundred guineas?’ ‘No, I ask it for the knowledge I have gained in the work of a lifetime.’“⁹²

Ein Wort der Verteidigung fand William Rossetti, der während des Prozesses äußerte: „being a representation of night, it must be indefinite“⁹³.

So wie Ruskin sprachen dem Gemälde auch andere den Status eines Kunstwerks ab. Sein Werk galt als Einrichtungsgegenstand und Dekoration. Viele Kunstkritiker stießen in dasselbe Horn, so etwa der von *Daily News*:

„Whistler had chosen to give some pieces of canvas the sort of beauty which porcelain has, rather than the sort of beauty which pictures have.“⁹⁴

Nach Ende der 70er-Jahre entstanden nur noch wenige Nachtstücke, und Whistler fertigte weiterhin Porträts an. Die **Porträts** lassen sich als eigenständiger, von den *Nocturnes* losgelöster Teil seines Werkes betrachten, als eigene Aufgabe, die ihm jedoch nicht die gleichen Möglichkeiten zur Selbstbefragung bot. Die Phase, in der die schwarzen *Nocturnes* entstanden, muss in ihrer Radikalität dem Künstler wichtig

dass die Kunstkritik und ihre Vertreter mittlerweile akzeptiert waren, b) dass Künstler wie Whistler Wege suchten, ihre Ideen öffentlich zu machen, c) dass das Kunstpublikum das Bedürfnis verspürte, sein fehlendes Verständnis für zeitgenössische Kunst diskutiert zu sehen, und d) dass die Kunst so autonom geworden war, dass sich staatliche Organe als neutrale Schiedsstellen einschalten konnten. Einer der bekanntesten Wortwechsel in diesem Prozess macht Whistlers moderne Einstellung deutlich und war wegweisend für die Haltung gegenüber moderner Kunst.

⁹⁰ 1890 verlegte Whistler bei Heinemann das Buch, in dem er Ruskins Äußerung „For Whistler’s own sake ...“ sogar auf der Schmuckseite zitiert. (Whistler selbst hatte für die Publikation die Briefe etc. gesammelt, hatte die Textauswahl getroffen und den Satzspiegel bestimmt. Er gestaltete die Titelseite und platzierte das Schmetterlingssymbol, seine Signatur, an verschiedenen Stellen.)

⁹¹ Tom Taylor, Kritiker der *Times*, äußerte seine Ablehnung vehement und zitierte eine Passage aus seinem in der *Times* erschienenen Artikel: „All Mr. Whistlers work is unfinished. It is sketchy. He, no doubt, possesses artistic qualities, and he has got appreciation of qualities of tone, but he is not complete, and all his works are in the nature of sketching. I have expressed, and still adhere to the opinion, that these pictures only come ‘one step nearer pictures than a delicately tinted wall-paper.’“ *The Action*, 15. Nov. 1878, in: Whistler 1967, S.18.

⁹² Merrill 1992, S.147f.

⁹³ Ebenda, S.155.

gewesen sein; sie hat die Kunst in eine damals noch ungewohnte Nähe zur abstrakten und (beinahe) monochromen Malerei gebracht. Bis heute wird das jedoch in den übergreifenden Abhandlungen zur Entwicklung der abstrakten Malerei nicht so dargestellt.

2.6 An die Grenze zur Abstraktion

Die Kapitel haben gezeigt, dass die schwarzen Bilder wiederum im Zusammenhang mit einem persönlich-künstlerischen Wandel betrachtet werden können, der 1866 begonnen hatte: In diesem Jahr, in dem *Valparaiso Bay* entstand, beschäftigte sich der Künstler mit der Frage, wie es für ihn weitergehen sollte; noch hat er keine Antwort und empfindet das Nicht-Sehen als Entsprechung zu seinem Nicht-Wissen; er findet im Schwarz den Ausdruck des blinden Gefühls; das schwarze Bild zeugt von der Konfrontation mit der Nacht, nicht nur der zeitlichen Nacht, sondern – wenn man so will – einer inneren Nacht. Darauf folgte eine tiefe künstlerische Krise, in der Whistler sich zurückzog, seine Bilder nicht vollendete oder sogar zerstörte.

Zieht man Arnold van Genneps Schema der *Rites de passage* heran, so würde das frühe Werk *Valparaiso Bay* dem *Rite de séparation* entsprechen und Whistlers spätere *Nocturnes* für die *Rites de marge* stehen: Als 1872-78 die *Nocturnes in Black and Gold* entstanden, waren die großen Zweifel überwunden. Diese Gruppe von Bildern thematisiert die Nacht sehr selbstbewusst, und dieses Selbstbewusstsein ist die Errungenschaft einer größeren malerischen Freiheit.

Dabei war für Whistler sowohl die zuvor erfahrene innere Nacht als auch die äußere Nacht Thema. Erstere, weil sie ihm die Gelegenheit bot, den Blick und die Aufmerksamkeit nach innen zu richten:

„And when the evening mist clothes the riverside with poetry, as with a veil, ... and the warehouses are palaces in the night ... – then the wayfarer hastens home; the working man and the cultured one, the wise man and the one of pleasure, cease to understand, as they may have ceased to see ...“⁹⁵

Und die äußere Nacht, weil er sie liebte und sie für ihn die Stunde der Künstler war:

„And when the evening ... – then ... nature ... sings her exquisite song to the artist alone, her son and her master – her son in that he loves her, her master in that he knows her.“⁹⁶

⁹⁴ Daily News, 27. November 1878, zit. nach Merrill 1992, S.242.

⁹⁵ *Mr. Whistler's „Ten o'clock“*, London 1888, in: Whistler 1967, S.144.

⁹⁶ Ebenda.

Es wurde deutlich, wie nah die Darstellung der Nacht den Künstler an die Monochromie führte. Whistler hat mit seinen schwarzen *Nocturnes* in der Malerei einen entscheidenden Schritt getan und diesen auch, wie seine Äußerungen belegen, theoretisch reflektiert. Anerkennung hat er dafür nicht geerntet. Mit den schwarzen *Nocturnes* war er vor den Toren der Abstraktion angelangt. Kein Werke eines anderen Künstlers legt es so nahe, monochrome schwarze Bilder mit der Nacht in Verbindung zu bringen.

IV.3 Kasimir Malewitsch – *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund*

Das Gemälde *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund*¹ (Abb. 69) von Kasimir Malewitsch weist nicht nur durch seine Entstehungsgeschichte einen direkten Bezug zum Nächtlichen auf; auch der Künstler selbst stellt das Werk in diesen Zusammenhang.

Berücksichtigt man den Ausgangspunkt für dieses Gemälde – den Vorhang für die Oper *Sieg über die Sonne* –, so kann angeführt werden, dass der weiße Untergrund aus der Konstruktionszeichnung der Bühne hervorging und somit schlicht als gemalter Rahmen für das Werk betrachtet werden kann. Nach Ansicht der Restauratorinnen Milda Victorina und Alla Lukanova entstand das schwarze Quadrat zeitlich vor der weißen Fläche; also sei nicht, wie der Titel vorgibt, ein schwarzes Quadrat auf weißer Fläche, sondern in einem weißen Rahmen dargestellt.² Im gesamten Werk von Malewitsch tritt das schwarze Quadrat in zahlreichen Arbeiten als eigenständige Form auf.³ Wenn also das schwarze Quadrat ‚hierarchisch höher angesiedelt‘ ist als der weiße Rahmen, scheint es gerechtfertigt, es unabhängig von ihm zu betrachten, ohne dabei aus den Augen zu verlieren, dass Malewitsch hier bewusst das schwarze Quadrat als Zeichen auf die Leinwand gesetzt und nicht eine quadratische Leinwand flächendeckend mit schwarzer Farbe bemalt hat. Auf diese Voraussetzung stützt sich der vorliegende Abschnitt.

Das schwarze Quadrat hat seinen Ursprung in der Oper *Sieg über die Sonne*, und damit – wie hier zu zeigen ist – in der Dunkelheit; und das Wesen der Dunkelheit legt den Gedanken an einen lichtlosen Ort, ähnlich der Nacht, nahe. Der Zusammenhang mit der Nacht wird jedoch in der Literatur nicht ausgeführt. Darüber hinaus hat sich Malewitsch selbst mit dem „*übermenschlichen Antlitz in Gestalt des Quadrates*“⁴ identifiziert – ein zweiter wichtiger Aspekt im Sinne dieser Arbeit. Gaßner spricht diese Verbindung in seinem Aufsatz *Das Geistige in der Kunst und die Suprematie kosmischer Erregung. Autonomiewünsche und Mythen der Selbstbegründung bei*

¹ Öl auf Leinwand, 79,9 x 79,5 cm, Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau. Insgesamt existieren vier Versionen des *Schwarzen Quadrats* auf Leinwand: ein zweites von 1924, Öl auf Leinwand, 106 x 106 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg; ein drittes von 1929, Öl auf Leinwand, 80 x 80 cm, Tretjakow Galerie, Moskau und ein viertes von 1930/32, Öl auf Leinwand, 53,5 x 53,5 cm, Incombank, Moskau. Die Angaben zu den Werken basieren auf Andréi Nakov, Kazimir Malewicz, Catalogue raisonné, Paris 2002.

² Alla Lukanova; Milda Victorina, *A Study of Technique. Ten Paintings by Malevich in the Tretjakov Gallery*, in: Ausst.Kat. Malevich 1878-1935, National Gallery of Art, Washington D.C. 1990, S.193ff.

³ Bis heute hat die Kunstgeschichte das schwarze Quadrat losgelöst von seinem ‚Rahmen‘ betrachtet.

*Kandinsky und Malewitsch*⁵ an, und ebenfalls die Funktion des schwarzen Quadrats als Übergang in die suprematistische Malerei. Diese Gedanken sollen hier vertieft werden. Weitere wichtige Hinweise für meine Untersuchung gab Sherwin Simmons in seiner Dissertation von 1981, in der er Quellen erörtert, die für die Entstehung des Quadrates wichtig waren.⁶ Der Berliner Ausstellungskatalog *Sieg über die Sonne* sowie die Schriften von Kasimir Malewitsch lieferten das nötige Quellenmaterial.⁷

Was das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* angeht, kann nicht mit letzter Gewissheit geklärt werden, wann Reinhardt, Rothko, Rauschenberg und Stella das Werk im Original gesehen oder sich durch Publikationen damit auseinandergesetzt haben. Malewitsch war bereits in den 20er-Jahren in der *Société Anonyme Inc., Museum of Modern Art* in New York zu sehen und wurde 1936 im Museum of Modern Art gezeigt, und zwar in der Ausstellung *Cubism and Abstract Art*. Allerdings haben sich erst die Minimalisten wie Dan Flavin oder Donald Judd ausdrücklich auf ihn berufen.⁸ Sicher ist, dass das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* bereits Ende der 40er-, Anfang der 50er-Jahre in der amerikanischen Künstlerszene bekannt war.⁹

Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass sich Rauschenberg auf *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* von Malewitsch bezieht, obwohl er das Gemälde sicherlich kannte – sein Lehrer Josef Albers hatte 1949 begonnen, an der Serie *Hommage to the Square* zu arbeiten.

Auf die Bedeutung des *Schwarzen Quadrats auf weißem Grund* für Ad Reinhardt wurde bereits im Kapitel über den Künstler eingegangen. Als einer der Ersten hatte er

⁴ Hubertus Gaßner, Das Geistige in der Kunst und die Suprematie kosmischer Erregung. Autonomiewünsche und Mythen der Selbstbegründung bei Kandinsky und Malewitsch, in: Ausst.Kat. Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde, Hamburger Kunsthalle 1999, S.49.

⁵ Vgl. ebenda.

⁶ W. Sherwin Simmons, Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism 1907-1915, New York 1981. Simmons legt schlüssig dar, dass zwischen dem Quadrat und der Darstellung eines Gesichts eine Beziehung besteht und welchen Bezug Malewitsch zu früheren religiösen Modellen hat.

⁷ Ausst.Kat. *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Akademie der bildenden Künste, Berlin 1983. Als Quellen für seine Schriften wurde verwandt: Troels Andersen (Hg.), *K.S. Malevich, Essays on Art*, Bd.1-4., Kopenhagen 1971-78; Kasimir Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, übersetzt von Hans von Riese, Haftmann, Werner (Hg.), Köln 1962; Jewgenij F. Kowtun, *Sangesi. Die russische Avantgarde. Chlebnikow und seine Maler*, Zürich 1993 und *Sieg über die Sonne Ausst.Kat. Berlin 1983*.

⁸ Der Text *The Russian Avantgarde and the Contemporary Artist* von Maurice Tuchmann, der 1980 für den Katalog der Ausstellung *The Avant-Garde in Russia 1910-1930* im Los Angeles County Museum entstand, gibt als einer der wenigen Auskunft darüber, wann die amerikanischen Künstler mit den Werken von Malewitsch konfrontiert wurden und begannen, sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Maurice Tuchmann, *The Russian Avantgarde and the Contemporary Artist*, in: Ausst.Kat. *The Avant-Garde in Russia 1910-1930. New Perspectives*, Los Angeles County Museum of Art, 1980, S.118-121. Allerdings wird auch hier die Malewitsch-Rezeption in den USA nur kurz angesprochen.

⁹ In folgenden Publikationen finden sich Informationen zum konstruktivistischen Konzept in Amerika: George Rickey, *Constructivism. Origins and Evolution*, New York 1967; Willi Rotzler, *Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*, Zürich 1977.

auf die entscheidende Rolle der Suprematisten aufmerksam gemacht. Frank Stella beschäftigte sich mit Malewitsch in einem seiner Vorträge, die er 1983/84 in Harvard hielt und hebt an dessen Werk vor allem die Gegenwart des Mensch hervor:

„As bland and as lean as Malevich's efforts were, there is a human presence behind his rectangles.“¹⁰

Ein Aspekt, der für ihn selbst wichtig war.

Als Mark Rothko mit seinen schwarzen Werken begann, hatte das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* von Malewitsch bereits einen solchen Bekanntheitsgrad erlangt, dass er es einfach kennen musste, selbst wenn er es nicht im Original gesehen hatte. Zwischen seinen Werken und dem *Schwarzen Quadrat auf weißem Grund* gibt es wie bei Reinhardt eine rein formale Ähnlichkeit: Beide arbeiten mit schwarzen Rechtecken, jedoch Malewitsch in kleinem Format und theoretisch sehr aufgeladen, Rothko dagegen im Großformat, atmosphärisch, sinnlich und ohne ein mächtiges theoretisches Fundament. Jenseits formalen zeigen sich auch inhaltliche Beziehungen: *„He once said, sounding a bit like Malevich, that his squares were not squares but ‚all my feelings about life, about humanity‘.“¹¹*

3.1 Urform des Suprematismus

1915 schuf Kasimir Malewitsch sein *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* – zu einer Zeit, als die politische und gesellschaftliche Situation in Russland mehr als brisant war. Das Werk wurde zur Urform einer „Neuen Kunst“, der Malewitsch selbst noch im gleichen Jahr den Namen Suprematismus¹² gab.

Eine schwarze Fläche, ein Quadrat, wird von einer weißen Fläche umrahmt. Das Quadrat ist nicht mittig gesetzt, die Ränder sind nicht akkurat gezogen, und der Malduktus ist unregelmäßig.¹³ Besonders in der weißen Fläche sind Erhebungen zu erkennen, als sei der Farbe Gips beigemischt oder als würde eine besondere Grundierung sichtbar.¹⁴ Schon im ersten Jahrzehnt entstanden Trockenrisse, die den schwarzen Bereich kennzeichnen. Ursache für diese Risse waren die darunter

¹⁰ Stella im Gespräch mit Lebensztejn, in: *Art in America*, Vol.63, New York, July – August 1975, S.79.

¹¹ Brien O’Doherty, *American Masters: The Voice and the Myth*, Random House, New York 1973, S.164f.

¹² „In Moskau beginnt man mir beizupflichten, dass man unter neuer Flagge auftreten muss. Interessant ist aber nur, ob sie die neue Form bringen werden. Mich dünkt, dass Suprematismus am besten passt, weil es Herrschaft bedeutet.“ So Malewitsch um 1915, zit. nach Hans-Peter Riese, *Kasimir Malewitsch*, Reinbek bei Hamburg 1999, S.61.

¹³ Antje von Graevenitz weist darauf hin, dass Malewitsch auf diese Weise den dreidimensionalen Raum anklingen lässt; vgl. *Het hermetisch vierkant. Malevitsj over de betekenis van het getal nul*, in: *Archis*, 3/89, Amsterdam 1989, S.60-64.

gelegenen Farbschichten.¹⁵ Anfang der 90er-Jahre stellte man bei Röntgenaufnahmen fest, dass Malewitsch für das Urbild der suprematistischen Kunst eine alte, bemalte Leinwand verwendet hat. Was genau sich ursprünglich auf dieser Leinwand befand, ob eine abstrakte oder eine kubofuturistische Komposition, ist nicht eindeutig zu klären.¹⁶ Vermutlich wegen der Risse, die das Urquadrat aufwies, malte Malewitsch 1929 für seine Ausstellung in der Tretjakow-Galerie ein schwarzes Quadrat, das annähernd die Maße des Urquadrats besaß (Abb. 70).¹⁷

Diesmal trug er die Farbe lasierend auf, so dass eine perfekt glatte Oberfläche entstand.¹⁸

Das schwarze Quadrat wurde zum ersten Mal 1915 auf der Ausstellung *0,10 Letzte Futuristische Ausstellung* gezeigt, gemeinsam mit farbigen suprematistischen Kompositionen.¹⁹ Seinen Platz im Ausstellungsraum fand es hoch oben in einer Ecke – dort, wo sich traditionell die Ikone befand. Wie nicht anders zu erwarten war, erregte die Ausstellung großes Aufsehen.

„... Was ich in den Ausstellungen unserer ‚Ultramodernen‘ an sich zu sehen bekomme, läßt mich einfach kalt und unberührt. Ich spüre nicht ‚den Geist der Kunst‘, und sie langweilen mich nur. In dieser Reaktion ist ein gewisses psychologisches Moment zu beobachten: Ich interessiere mich nicht für das, was ich sehe, sondern für die Gründe, warum es mich kalt läßt. Mein Psychologisieren ist voller Verwirrung und Widersprüche und bringt ständig neue Wellen der Müdigkeit hervor und, noch einmal, Langeweile.“²⁰

Alexander Benois rezensierte die Ausstellung *0,10* schlecht, und gerade aus der Schärfe seiner Worte spricht Benois' Furcht vor dem Unbekannten, ist die ungeheure Wirkung der neuen Kunstrichtung zu spüren. Malewitsch hat Benois im Gegenzug erbot den Umsturz prophezeit, der ein Jahr später auch tatsächlich stattfinden sollte:

¹⁴ Jeannot Simmen, Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne, Frankfurt am Main 1998, S.7.

¹⁵ Bei genauer Betrachtung sind sowohl bei der weißen als auch bei der schwarzen Fläche zwischen den Rissen bunte Pigmente sichtbar. Man kann die Farben Rot, Blau und Hellgrün erkennen. Lukanova; Victorina in: Ausst.Kat. Malevich 1878-1935 Washington D.C. 1990, S.194f.

¹⁶ Näheres hierzu bei Simmen 1998, S.10ff.

¹⁷ Ebenfalls Öl auf Leinwand, 80 x 80 cm, Tretjakow Galerie, Moskau. Es ist anzunehmen, dass ihn der Kurator Fiodorov-Davydov für die Ausstellung um eine neue Version gebeten hat. Zuvor hatte Malewitsch versucht, die Leinwand von 1915 zu reinigen.

¹⁸ Im Urquadrat füllt das schwarze Quadrat gut 50 Prozent der Grundfläche, bei der Version von 1929 mehr als 60 Prozent. Das zeigt, dass Malewitsch nach Augenmaß arbeitete und die genaue Entsprechung der Proportionen für ihn ohne Bedeutung war.

¹⁹ Malewitsch stellte insgesamt 39 Arbeiten aus. Es war nur noch eine Frage der Zeit, bis er zum Kriegsdienst einberufen werden würde; so war es verständlich, dass er ein möglichst vollständiges Bild seiner ‚Neuen Kunst‘ vermitteln wollte.

²⁰ Alexander Benois, *Poslednjaja futurističeskaja vystavka* (Letzte Futuristische Ausstellung), in: Tageszeitung Retsch (Rede), 9. Januar 1916, S.3. zit. nach Jane A. Sharp, *Malewitsch, Benois und die kritische Rezeption der Ausstellung 0.10.*, in: Ausst.Kat. Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932, Schirn Kunsthalle Frankfurt 1992, S.32.

„I have only a single bare and frameless icon of our times (like a pocket), and it is difficult to struggle. But my happiness in not being like you will give me the strength to go further and further into the empty wilderness. For it is only there that transformation can take place. And I think that you are mistaken in reproaching me that my philosophy will blow away millions of lives. Are you not all like a fire blocking and preventing moment?“²¹

Vor allem die Art und Weise, wie das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund*, die „*einzig, nackte, ungerahmte Ikone*“, in der Ausstellung präsentiert wurde, war Benois ein Ärgernis. Im Gegensatz zum Künstler sah der Kritiker in dem Werk ein ahistorisches Phänomen und empfand die Platzierung des Exponats als eine Anmaßung vonseiten des Künstlers. Benois erblickte in dem schwarzen Quadrat einen „*absoluten Nullpunkt*“, der die Fortsetzung der Malerei und jeglicher Darstellung irrelevant mache. Er deutete den Suprematismus als Vorbote einer alles vernichtenden Kraft.²² Ganz ähnlich wie John Ruskin befürchtete Benois den Untergang der Welt, würde man dem von Malewitsch vorgegebenen Weg folgen.²³ Beide Kritiker hatten angesichts der schwarzen Bilder den Abgrund vor Augen.

Die Gegenposition zu Benois vertrat El Lissitzky, der Schüler von Malewitsch; er sah in dem Quadrat den Neuanfang.

„... hier traten zum ersten mal in ihrer ganzen reinheit das klare zeichen und der plan einer gewissen neuen noch nicht dagewesenen welt hervor, die alleine von unserem wesen ausgeht, die in das all hinauswächst und nur sich selbst zu bauen beginnt. So wurde das quadrat des suprematismus zum fanal.“²⁴

Das schwarze Quadrat übernahm nicht nur für ihn, sondern auch für andere junge Künstler die Funktion eines ‚Leuchtturms‘, dessen Aufgabe es war, das Schiff mit den Passagieren Kunst und Gesellschaft sicher in die neue Welt zu bringen.

3.2 Sieg über die Sonne – Der Ursprung

Auf der Rückseite der zweiten Version des *Schwarzen Quadrats* vermerkte Malewitsch: „*Suprematismus 1913, das Ursprungselement erschien zuerst im Sieg*

²¹ Malewitsch, *A Letter from Malevich to Benois*, in: Andersen 1971, S.45.

²² Erst später geht Benois zu einer ‚feindseligen Anerkennung‘ der suprematistischen Kunst über, die, wie er eingestehen musste, zu einem neuen Malstil vorgedrungen war. Näheres hierzu bei Sharp in: Ausst.Kat. Die große Utopie Frankfurt 1992, S.32-45.

²³ Sharp legt in ihrem Aufsatz Malewitsch, Benois und die kritische Rezeption der Ausstellung 0.10 dar, warum Benois „die Einführung des Suprematismus als Vorbote einer sozialen und ästhetischen, alles vernichtenden Katastrophe“ sah. Ebenda, S.33.

²⁴ El Lissitzky, *Kunst um 1920. Der Suprematismus des Weltaufbaus*, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.), El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden 1976, S.331.

über die Sonne.²⁵ Der Titel suggeriert die Nacht als Siegerin. Für diese Oper fertigte der Künstler 1913 Bühnenbild- und Kostümentwürfe an, die als Keimzelle seiner neuen Kunstrichtung, dem Suprematismus, gelten können. In seinen Entwürfen für das Bühnenbild hat er erstmals das Motiv des schwarzen Quadrats entdeckt.²⁶

Bei der Oper²⁷ handelte es sich um ein Gemeinschaftsprojekt: Der Dichter Aleksej Krutschonych schrieb das Libretto, Welemir Chlebnikow verfasste den Prolog²⁸, Michael Matjuschin komponierte die Musik und Kasimir Malewitsch leistete seinen Beitrag als bildender Künstler. Alle vier Bereiche wurden als gleichwertig angesehen und sollten einen eigenen Zugang zum Thema eröffnen. Gemeinsam wollten sie einen Ausweg aus der Krise finden, in der sich das Theater nach Ansicht der Futuristen befand.²⁹ Die Uraufführung der Oper fand am 3. Dezember 1913 in dem Petersburger Theater *Luna Park* statt. Wie bei einem Projekt der Avantgarde nicht anders zu erwarten, löste sie einen Skandal aus.³⁰

Die Oper erzählt in zwei Akten und sechs Bildern von der Gefangennahme der Sonne, die für das Rationale stand, und vom Leben in einem Zukunftsland ohne Sonne, befreit vom Regiment des Verstands. Lissitzky schreibt 1923 über die Oper:

„Die Sonne als Ausdruck der alten Weltenenergie wird vom Himmel herabgerissen durch den modernen Menschen, der kraft seines technischen Herrentums sich eine eigene

²⁵ Simmen 1998, S.8. Später weist sein Schüler nochmals auf diese Verbindung hin. „Die Oper wurde 1913 in Petersburg zum erstenmal aufgeführt. Die Musik stammt von Matjuschin (Vierteltöne). Malewitsch malte die Dekorationen (der Vorhang = schwarzes Quadrat).“ El Lissitzky, Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau „Sieg über die Sonne“, in: Lissitzky-Küppers 1976, S.353. Hier zeigt sich ein für Malewitsch ganz typisches Vorgehen: Er datierte eine Arbeit vor und ordnete damit sein Werk rückwirkend in einer bestimmten Reihenfolge. Konsequenterweise datierte er Werke wie Kuh und Violine, die im Jahr 1913 entstanden sind, durch Beschriftung auf der Rückseite auf das Jahr 1911.

²⁶ Sämtliche Entwürfe waren als Quadrat im Quadrat aufgebaut; das mag als Vorzeichen für das *Schwarze Quadrat* gelten.

²⁷ Die Titulierung „Oper“ kann nur als Ironie interpretiert werden, denn das Werk ist bewusst als Anti-Oper angelegt. Opernvorstellungen widersprachen der futuristischen Konzeption schon wegen ihres elitären Charakters und des finanziellen Aufwands, nach dem sie verlangten. Die Ironie war deutlich dem Falschsingen der Protagonisten zu entnehmen, und überhaupt hörte sich die Musik an wie „falscher Verdi“. Gisela Erbslöh, „*Pobeda nad solncem*“. Ein futuristisches Drama, München 1976, S.63.

²⁸ Der Prolog Chlebnikows führt das Publikum in das futuristische Theater ein, und somit auch in die futuristische Welt, denn die Bühne stand für die Welt als Ganzes.

²⁹ 1910 hatte Michael Matjuschin (1861-1934) gemeinsam mit Jelena Guro die Vereinigung *Sojus molodjoschi* (Verband der Jugend) gegründet. Im Januar 1913 wurde Kasimir Malewitsch Mitglied dieser Vereinigung. Im März schlossen sie sich mit der futuristischen Dichtervereinigung *Gileja* zusammen, der u.a. Wladimir Majakowski, Velimir Chlebnikow, Alexej Krutschonych, David und Nikolai Burljuk sowie Jelena Guro angehörten. Das Komitee beschloss, ein futuristisches Theater zu organisieren. Wladimir Majakowski und Alexej Krutschonych bekamen den Auftrag, für dieses Theater Stücke zu schreiben. Majakowski bereitete die Oper *Die Eisenbahn* vor und Krutschonych plante die Oper *Sieg über die Sonne*.

³⁰ „Es kam zu Streitereien, es gab Schreie, Erregung. Eine Herausforderung wurde proklamiert, der Kampf begann. Wer mit wem? – Unbekannt. Wo und warum?“ A. Megebrov, *Zizn'v teatre*, zit. nach Felix Ingold, Philipp, *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913*. Kultur Gesellschaft Politik, München 2000, S.129.

*Energiequelle schafft. Diese Idee der Oper ist eingewoben in eine Simultaneität der Geschehnisse.*³¹

Der erste Akt spielt in der vom Verstand regierten Welt und schildert die Gefangennahme der Sonne. „Anfang gut, alles gut!“, singt einer der beiden futuristischen Kraftmenschen und eröffnet damit die Oper. „Sonne, du hast Leidenschaft geboren / Und du hast mit entzündetem Strahl gebrannt“, singt drohend und anklagend der zweite Kraftmensch. „Wir werden dich mit staubiger Decke bedecken / Wir werden dich in ein Haus von Beton einsperren.“ Dann wird die Natur entmachtet, die Kraft des Zentralgehirns gebrochen: „Die Sonne ist gefangen“, berichtet der Schwätzer am Telefon. Die schwarzen Götter ersetzen das Hauptgestirn, das Göttliche und Helle wird zerstört: „Wir haben die Sonne mit frischen Wurzeln herausgerissen. Sie rochen nach Arithmetik, fettig.“ Der Verstand wird vernichtet: „Zerschlagen ist die Sonne ... / Es lebe die Dunkelheit / Und die schwarzen Götter ... Die Sonne des eisernen Zeitalters ist gestorben ... Von Angesicht sind wir dunkel, / Unser Licht ist in uns / Uns wärmt der faule Euter / Der roten Dämmerung / BRN, BRN“, singt anonym „Einer“ des Chors und beendet damit den ersten Akt. Nun bricht eine Zeit an, die der Nacht ähnelt. In dem nicht ausgeführten Entwurf für den Vorhang des 1. Aktes³² (Abb. 71) taucht das Quadrat bereits vollständig auf. Malewitsch wird es später als „Keim“³³ des Suprematismus bezeichnen.

Der zweite Akt spielt in einem Zukunftsland ohne Sonne, das als schwarze Dunkelheit des Unterbewusstseins, der inneren Empfindungen gelesen werden kann. Malewitschs Entwurf für das erste Bühnenbild des zweiten Aktes³⁴ (auch als 5. Bild, 2. Akt bezeichnet) gilt für viele Autoren als die Urform des schwarzen Quadrates (Abb. 72).³⁵ Allerdings ist das Quadrat hier diagonal in eine weiße und eine schwarze Fläche unterteilt. Die Bewohner des 10. Landes treten auf und versuchen sich in diesem Land, in das sie nach dem Krieg geraten sind, zurechtzufinden. Die gewohnte Raum- und Zeitwahrnehmung ist dort gründlich gestört; Dunkelheit herrscht, aber auch die drei Dimensionen haben ihre Logik verloren. Zusammen mit der Sonne, dem Symbol rationalistischer Aufklärung, wurden auch Logik und Verstand besiegt. Die Zeit der Schwerelosigkeit ist angebrochen. „Befreit von der Schwere der allerweltlichen Schwerkraft stellen wir, wie es uns paßt, unseren Kram auf, als würde ein reiches

³¹ El Lissitzky, in: Lissitzky-Küppers 1976, S.353.

³² 1913, Tusche über Bleistiftvorzeichnung auf Papier, 11,8 x 10,5 cm, Kulturfonds Chardschijew-Tschaga, Stedelijk Museum, Amsterdam.

³³ Malewitsch an Matjuschin, Mai 1915, in: Ausst.Kat. Sieg über die Sonne Berlin 1983, S.48.

³⁴ Bleistift auf Papier, 21 x 27 cm, Theatermuseum St. Petersburg.

Reich umziehen.“ Auch die Richtungskordinaten wie oben und unten, innen und außen haben ihre Gültigkeit verloren. In der Architektur des 10. Landes versagt die räumliche Orientierung, der suchende „Fette“ tappt im Dunkeln und klagt: *„Zehnte Länder ... die Fenster alle geführt ins Innere der Häuser, eingezäunt, leb dort wie du kannst. Ja. Zehnte Länder: Ich wußte nicht, daß man eingeschlossen sitzen muß ... Und wenn man da die Treppe hinauskletterte ins Gehirn dieses Hauses, dort die Tür Nr. 35 öffnet – ach, da ist ein Wunder! Ja, hier ist alles nicht so einfach, obwohl es aussieht wie eine Kommode – und mehr nicht! Und trotzdem verirrst Du Dich und verirrst Dich.*“ Die Sportler bereiten die Zukunft vor, die mit dem auf die Bühne gefallenen Flugzeug und dem Auftritt des Piloten eingeholt wird. Der Pilot selbst bleibt unbeschadet. *„Ich bin lebendig, nur die Flügel sind ein bißchen strapaziert und dieser Stiefel hier!“* Ganz am Ende kommen wieder die Kraftmenschen zu Wort: *„Anfang gut, / alles gut, / was ohne Ende ist. / Die Welt wird vergehen, doch wir sind ohne Ende“*³⁶. Hervorstechendes Merkmal dieser Oper ist, dass sie keine zusammenhängende Geschichte erzählen will.³⁷ Die Sprache von Krutschonych war sehr komplex, und er wollte mit ihr nicht bestimmte Inhalte vermitteln, sondern vielmehr die Schleusen zum Unterbewusstsein des Zuhörers öffnen.³⁸ Seine neuartigen Wortkombinationen und Wortschöpfungen, zu unlogischen Sätzen angeordnet, verstießen häufig gegen alle Regeln der Grammatik. Auf diese Weise sollten sie beim Zuhörer mannigfaltige Assoziationen und Konnotationen wachrufen. Das Wort hatte in dieser Oper nur die eine Aufgabe, ohne altbekannte Bedeutungszusammenhänge für sich selbst zu stehen. Allein sein Klang sollte auf eine versteckte oder höhere Wahrheit verweisen. *„Das Wort ist weiter als sein Sinn“*, schrieb Krutschonych. Und:

*„Der Autor sieht sich dabei in der Rolle des Vermittlers von Vorhandenem: nicht er schafft Sinn oder Bedeutung, Sinn vielmehr liegt an der Wurzel des Wortmaterials verborgen ...“*³⁹

Gesteigerte Polyvalenz der Bedeutungen, Neologismen und asemantische Lautpoesie zeichnen das Libretto und auch den Prolog aus.⁴⁰ Vor allem Krutschonych geht vom Gedanken des Transrationalen⁴¹ aus. Erklärtes Ziel war, die

³⁵ Vgl. Matthew Drutt, *Kasimir Malewitsch: Suprematismus*, in: Ausst.Kat. Kasimir Malewitsch: Suprematismus, Deutsche Guggenheim Berlin, 2003, S.25.

³⁶ Hier zitiert nach der Übersetzung des Librettos im Ausstellungskatalog *Sieg über die Sonne* Berlin 1983, S.53ff.

³⁷ Insofern läuft auch der Versuch einer Inhaltsangabe der Oper im Wesen zuwider.

³⁸ Siehe hierzu Erbslöh 1970, S.74ff.

³⁹ Krutschonych, *Novye puti slova*, in: V. Markov, Manifesty i programmy russkich futuristov, München, 1967, S. 71, zit. nach Erbslöh 1976, S.70.

⁴⁰ Einzelheiten zu Libretto und Prolog in: Erbslöh 1976.

⁴¹ Im Russischen wurde hierfür der Begriff ‚zaum‘ geprägt.

„veraltete Fortbewegung des Gedankens nach dem Gesetz der Kausalität, des zahnlosen gesunden Menschenverstand, zu vernichten.“⁴²

Die Diktatur des Verstandes wird hier beendet – für Malewitsch der entscheidende Ausgangspunkt.⁴³ Die Sprache sollte eine Verwandlung bewirken, ein Motiv, das vor allem in Chlebnikows Vorstellung von Theater ganz wichtig war: „*Den Zauberstein der Metamorphose aller slavischen Worte ineinander zu finden, ohne den Kreis ihrer Wurzeln aufzureißen ...*“⁴⁴ Die Idee des Transrationalen von Krutschonych kann als Anstoß dafür betrachtet werden, dass Malewitsch die Loslösung von der gegenständlichen Welt anstrebte, und somit als Anstoß für den Suprematismus. In der Oper finden sich diejenigen Elemente, die für die Malerei von Malewitsch um 1913 entscheidend werden: Schwerelosigkeit, Abwendung vom Gegenstand⁴⁵ und Dunkelheit als Zeit der Transformation. Malewitsch selbst stellt fest:

„Die Arbeiten, die ich 1913 für die Oper *Sieg über die Sonne* ausführte, haben mir sehr viel Neues gebracht, nur hat es niemand bemerkt.“⁴⁶

Mit seinen Bühnen- und Kostümdekorationen⁴⁷, von denen nur wenig erhalten sind, strebte auch Malewitsch – wie der Librettist und Komponist – eine Umwandlung des Bewusstseins an; er überschritt die Grenzen des Räumlichen, Irdischen und gelangte in das grenzenfreie All. Die Komposition aller Entwürfe zeigt ein Quadrat im Quadrat, und schon hierin ist ein Vorbote des *Schwarzen Quadrats* zu sehen.⁴⁸ Darüber hinaus

⁴² A. Krutschonych, W. Chlebnikow, Das Wort als solches, zit. nach Jewgenij F. Kowtun, Sangesi. Die russische Avantgarde. Chlebnikow und seine Maler, Zürich 1993, S.22.

⁴³ „Wenn nun schon durch Jahrtausende Versuche auf dem Weg der gegenständlichen-praktischen, auf ‚wissenschaftlichen Beweisen‘ begründeten Kulturen erfolglos durchgeführt werden, warum sollte man dann nicht einen Versuch nach dem gegenstandslosen Plan unternehmen, einem Plan unwissenschaftlicher, unlogischer Handlungen, für deren Echtheit und Gültigkeit nichts spricht, und der jeden Sinn und jede Begründung durch die reine Vernunft ablehnt.“ Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt, in: Riese 1962, S.44f.

⁴⁴ Velimir Chlebnikov, *Mein Eigenes*. Vorwort zu einer nicht erschienenen Ausgabe, in: Peter Urban (Hg.), Velimir Chlebnikov, Werke, 2. Prosa. Schriften. Briefe, Reinbek bei Hamburg 1972, S.10.

⁴⁵ „Darum versuche ich zu zeigen, dass das wahre Wesen der Malerei nicht in den Gegenständen der sogenannten künstlerischen Kultur des praktischen Realismus zu suchen ist. Die Welt ist ungegenständlich, und nur der Mensch ist es, der sie vergegenständlichen und in reale Formen zwingen will.“ Malewitsch zit. nach Riese 1962, S.162.

⁴⁶ Malewitsch an Matjuschin, in: Ausst.Kat. *Sieg über die Sonne* Berlin 1983, S.48. 1912 hatte Malewitsch den Petersburger Komponisten, Maler und Theoretiker kennen gelernt und sich mit ihm angefreundet. Es entstand eine enge Arbeitsgemeinschaft – die einzige, auf die sich der misstrauische Malewitsch je mit einem Künstler von gleichem Rang eingelassen hat.

⁴⁷ Laut Benedict Livshits stellten sie den Höhepunkt der Oper dar. „The luminous focus of Victory Over the Sun blazed up in a completely unexpected place – independent of the musical notation and, of course, astronomically far from the libretto.“ Livshits, Benedikt, *The One and a Half-Eyed Archer*, S.162. zit. nach Simmons 1981, S.113.

⁴⁸ Es ist wenig darüber bekannt, wie die Bühnenbilder letztlich aussahen. Malewitsch malte alle Bühnenbilder selbst. Nach den Zeichnungen zu urteilen, kann man davon ausgehen, dass sämtliche Bühnenbilder nach einem ähnlichen Prinzip funktionierten. Sie alle zeigen ein quadratisches Format

tauchte auch das einfache Quadrat in unterschiedlichen Entwürfen auf, z.B. leicht verzerrt im vierten Bild des ersten Aktes⁴⁹ (Abb. 73), in dem Kostümentwurf für *Der zukünftige Kraftmensch*⁵⁰ von 1915 (1913) (Abb. 74) oder für den *Totengräber*⁵¹ (Abb. 75, 76), der ein schwarzes Quadrat auf der Brust und an den Armbeugen rechts und links trägt. Sein rechtes Auge ist ebenfalls von einem schwarzen Quadrat überdeckt.⁵² Bis heute galt der Entwurf zum ersten Bild des zweiten Aktes (Abb. 72) als bedeutendster. Er zeigt das Quadrat diagonal unterteilt in eine weiße und eine schwarze Fläche. Man könnte dies übersetzen mit: Der Sieg und somit die Dunkelheit sind noch nicht ganz errungen; der Tag wurde noch nicht ganz von der Nacht verdrängt. Malewitsch allerdings bezieht sich unzweifelhaft mit seinen eigenen Äußerungen auf den nicht ausgeführten Vorhang zum ersten Bild des ersten Aktes (Abb. 71). 1915 richtete er an Matjuschin folgende Bitte:

*„Der erste Vorhang stellt das schwarze Quadrat dar, das mir sehr nützlich war, weil sich eine Menge Material aus ihm schöpfen läßt. Ich bitte Sie sehr herzlich, es entweder auf den Umschlag oder innen im Buch abzudrucken.“*⁵³

In einem zweiten Brief führt er die Bedeutung des Vorhangs noch weiter aus:

*„Ich übersende Ihnen drei Skizzen, die ich dank dessen, der für die Inszenierung Ihrer Oper verantwortlich war, nicht ausführen konnte. Daher würde ich sie gerne in Ihrem Buch veröffentlicht sehen. ... die dritte Zeichnung (ist) für den Vorhang des ersten Aktes. Der Vorhang stellt ein schwarzes Quadrat dar, den Keim aller Möglichkeiten, der in seiner Entwicklung zu fürchterlicher Kraft anwächst. Er ist der Urahn des Würfels und der Kugel; seine Spaltung⁵⁴ bringt in der Malerei erstaunliche Kultur hervor. In der Oper bezeichnet er den Beginn des Sieges.“*⁵⁵

Das schwarze Quadrat als eigenständige Form taucht erstmals in diesem Vorhang auf.

mit einem weiteren Quadrat in der Mitte. Die innere Zeichnung kann als Hintergrund der Bühne gelesen werden.

⁴⁹ Bleistift auf Papier, 16,8 x 20,6 cm, Fondation culturelle Hardziev-Caga, Amsterdam. Die rechte untere Ecke des Quadrats ist verlängert, sie scheint sich vor die Sonne zu schieben.

⁵⁰ Bleistift auf Papier, 16,2 x 8 cm, Musée littéraire, Moskau. Der Kopf der Figur ist von einem schwarzen Rechteck verdeckt.

⁵¹ Bleistift und Aquarell auf Papier, 27 x 21,1 cm, Gosudarstvennyi Theatre Muzei, Sankt Petersburg.

⁵² Die Figur des *Feiglings* ist mit einem Hut bekleidet, in dem die Form des Quadrats enthalten ist. Die Figur *Irgendeiner mit schlechten Absichten* versieht Malewitsch am linken Oberschenkel mit einer schwarzen quadratischen Form. Ihre untere Gesichtshälfte ist von einer schwarzen Fläche verhüllt. Diese Form findet sich auch im Prospektentwurf zum 1. Akt, 3. Bild.

⁵³ *Malewitsch an Matjuschin*, Mai 1915; zit. in Ausst.Kat. Sieg über die Sonne Berlin 1983, S.47. Matjuschin plante die Partitur *Sieg über die Sonne* mit Zeichnungen herauszugeben.

⁵⁴ Hubertus Gaßner verdanke ich den Hinweis, dass Malewitsch hier bereits auf jene suprematistischen Formen verweist, die sich durch die Spaltung des Quadrates ergeben. In seinem Buch *Die gegenstandslose Welt*, das 1927 als Nr.11 in der Serie der Bauhausbücher entstanden ist, entwickelt er aus den suprematistischen Grundelementen des schwarzen Quadrats, des schwarzen Kreises und des schwarzen Kreuzes verschiedene Konfigurationen. Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, Bauhausbuch Nr.11, München 1927.

⁵⁵ Malewitsch an Matjuschin, Mai 1915; ebenda, S.48.

Mit dem schwarzen Quadrat versuchte Malewitsch dem imaginären Raum des 10. Landes eine angemessene visuelle Form zu verleihen. Analog dazu kann das schwarze Quadrat als der errungene Sieg über die Sonne gelesen werden, als die Überwindung der vom Verstand geleiteten Welt, dessen Symbol die Sonne war. So trägt der Totengräber, der im 3. Bild des ersten Aktes auftritt, als Einziger ein Kostüm, das den Brustkorb hinter einem großen schwarzen Quadrat verschwinden lässt.

Die Oper brachte Malewitsch die Erkenntnis, dass Objektivität in der Kunst eine Illusion und die einzige Realität das Gefühl ist. Somit ist 1913 der Keim für die bahnbrechende Entwicklung bereits sichtbar. Malewitsch selbst war sich dessen bewusst. Das folgende Kapitel handelt vom Umbruch, den seine Arbeit für die Oper eingeleitet und bewirkt hat.

3.3 „Über die Null hinaus“

Die Arbeit an der Oper führte Malewitsch aus seiner künstlerischen Krise und befreite seine Erfindungskraft aus ihrem Kerker. Sie ist der Beginn einer vollkommen neuen künstlerischen Sprache.⁵⁶ Ähnlich wie bei Whistler nach dessen Aufenthalt in Valparaiso folgten nun Jahre des Suchens, in denen Malewitsch die Erfahrungen der Oper verarbeitete. Schließlich wagte er ein klares künstlerisches Statement, das für die Kunst wegweisend sein sollte.

3.3.1 Die neue Logik

Kurz nachdem er die Arbeit an der Oper beendet hatte, kam Malewitsch zu dem Schluss, dass, um den Gegenstand in der Malerei zu überwinden, extremere Maßnahmen ergriffen werden müssten als die bloße Zerlegung in kubistische Formen.⁵⁷ Zwar hatte sich die Kunstrichtung vom traditionellen malerischen Bildaufbau gelöst, doch blieb der Gegenstand unangetastet.⁵⁸ Den einzigen Weg, um sich von den

⁵⁶ „Die Vermutung liegt auf der Hand, dass Malewitsch, der keinerlei Erfahrung mit Bühnendekoration besaß, die Gelegenheit ergriff, um aus seiner malerischen Krise auszubrechen. Er wandte sich einem völlig neuem Medium zu und stimulierte dadurch seine ganze künstlerische Erfindungskraft.“ Riese 1999, S.53.

⁵⁷ Simmons befasst sich mit dem Einfluss des Kubismus und speziell Picassos auf Malewitsch. Anfang 1914 begann Malewitsch sich vom Kubismus zu lösen. 1914, im Zusammenhang mit der Ausstellung *Knave of Diamonds* in Moskau 1914, sahen ihn Kunstkritiker zwar noch als direkten Schüler Picassos und Braques an; allerdings beanstandeten sie, ihm fehle der Sinn für die harmonische Komposition. Und gerade an der Abweichung von den großen Meistern Picasso und Braque war Malewitsch gelegen. Näheres bei Simmons 1981, S.137ff.

⁵⁸ Der Kubismus und auch der Futurismus strebten zwar laut Malewitsch zum Suprematismus, „but the consciousness, accustomed to the training of utilitarian reason, could not accord with the sense which led to the destruction of the world of objects.“ Malewitsch, *From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Realism in Painting*, in: Andersen 1971, S.31. Die Intuition musste sich vom Verstand befreien: „The efforts of the artistic authorities to direct art along the road of common-sense reduced

einschränkenden Vorgaben der alten Logik zu trennen, sah er darin, eine neue Logik zu schaffen, ein System, das zumindest von der ‚alten‘ Welt als *alogisch* betrachtet werden musste.⁵⁹

Schon bei den transrationalen Werken wie *Porträt des Komponisten Matjuschin*, 1913⁶⁰ und *Cow and Violin*, 1913/14⁶¹ stellt er geometrische, vom Gegenständlichen losgelöste Farbflächen realen Gegenständen gegenüber. So entstehen unterschiedliche Bildebenen, die der vertrauten Logik zuwiderlaufen. Malewitsch bezieht mehr oder weniger naturalistisch dargestellte dingliche und figürliche Sujets mit ein, die durch ihre unverhoffte Zusammenstellung und Konfrontation mit gegenstandslosen Farbflächen, Ziffern, Schrift und weiterem Zeichenmaterial die Wahrnehmung des Betrachters erweitern.⁶² Simmons weist darauf hin, dass die Vielzahl von wechselnden, nicht auslotbaren Bedeutungen, die einander ergänzen und zugleich widersprechen, einander überformen und zugleich aufheben, beim Betrachter einen „*process of transvaluation* „⁶³ in Gang setzen. Dieser Prozess lässt sich als Wahrnehmungsvorgang im weiteren Sinne bezeichnen, weil er über ein konstatierendes, wiedererkennendes und ‚sehendes‘ Sehen hinaus in gleichem Maße auch Wissen und Erinnerung, Empfindung, Imagination und Assoziationsvermögen des Rezipienten aktiviert. Besonders deutlich werden die einzelnen Schritte auf dem Weg zu einer neuen Logik in den alogischen⁶⁴ Werken von 1914, die Malewitsch kurz nach seinen Operskizzen begann.

creation to nil. And with the strongest to the moment of vanishing, but it did not overstep the bound of nothing.“ Ebenda, S.141.

⁵⁹ 1913 schrieb er an Matjuschin: „Wir sind soweit gekommen den Verstand zu verwerfen, doch haben wir den Verstand deshalb verworfen, weil in uns mittlerweile ein anderer geboren wurde, den man im Vergleich zu dem von uns verworfenen den über-sinnlichen nennen kann, der freilich auch sein Gesetz, seine Konstruktion und seinen Sinn besitzt, und erst nachdem wir diesen erkannt haben, werden unsere Werke auf dem wahrhaft neuen, transrationalen Gesetz begründet sein.“ Kasimir Malewitsch, Brief an M. V. Matjuschin, 1913, in: Handschriftenabteilung der Tretjakow-Galerie (HA STG) f.25d.9.11.7-8. zit. nach Kowtun 1993, S.42.

⁶⁰ Öl auf Leinwand, 106,5 x 106,7 cm, Tretjakow Galerie, Moskau.

⁶¹ Öl auf Holz, 48,8 x 25,8 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

⁶² Was den Betrachter anbelangt, so verfolgten Chlebnikow und Krutschonoch mit ihren neuen Wortschöpfungen ein ähnliches Ziel. Die Befreiung des Wortes sollte Assoziationsfelder öffnen.

⁶³ Simmons 1981, S.196.

⁶⁴ Was Malewitsch später ‚alogisch‘ nannte, war aus der poetischen Praxis und Theorie von ‚zaum‘ („*zaumnost*“ bedeutet Hintersinn) entstanden. Die Futuristen hatten dieses Konzept 1913 entwickelt. „*Die neue ‚hintersinnige‘ Vernunft manifestierte sich damals – in der avantgardistischen Bild- und Wortkunst ebenso wie auf der Bühne oder im Kino – in Form des sogenannten ‚Alogismus‘ (alogizm), der primär und prinzipiell der Logik der Alltagsrationalität, aber auch sämtlichen Wahrnehmungsgewohnheiten und Erwartungshaltungen des mehrheitlich konservativen Publikums entgegengesetzt war.*“ Ingold 2000, S.132.

3.3.2 Aviator – Zerlegung der gegenständlichen Welt

Das Gemälde *Aviator*⁶⁵ von 1914 ist für die künstlerische Entwicklung von Malewitsch besonders aufschlussreich. Wie ein Orakel erzählt es von der zukünftigen Malerei des Künstlers. *Aviator* zeigt einen Mann, bekleidet mit einem grauen, metallisch wirkenden futuristischen Anzug; er steht etwas nach links aus der Mitte gerückt vor einem in geometrische Formen zerlegten Hintergrund.⁶⁶ Der Aviator, der Flieger oder Pilot, steht in der Oper *Sieg über die Sonne* dafür, dass die Herrschaft von Raum und Zeit zerbrechen wird. Er ist der ‚neuen Welt‘ schon einige Schritte näher als die Figur des „Fetten“. Ein langer weißer Fisch liegt diagonal über seinem Körper. Der Aviator trägt einen Zylinder, dessen Trommel durch die Frontalansicht zu einem schwarzen Quadrat geplättet wirkt. Auf dieses Quadrat ist eine weiße Null geschrieben, auf die von links ein roter Pfeil zeigt.⁶⁷ Ausgangspunkt des Pfeils ist eine diagonal liegende Gabel, die das rechte Auge des Fliegers verdeckt.⁶⁸ Von der Null ausgehend öffnet sich nach rechts ein Lichtkegel, ähnlich dem Licht, das durch ein Schlüsselloch dringt. Nach rechts tut sich im Bild das Universum von bunten geometrischen, schwebenden Formen auf, wie sie für die suprematistischen Werke des Malewitsch charakteristisch sind.

Ein weiterer Lichtkegel entspringt im Auge des Aviators und schafft eine Verbindung zu den geometrischen Farbformen. Sie scheinen ihren Ursprung in dem schwarzen Quadrat, und damit auch im Kopf und der inneren Vorstellung des Fliegers zu haben.

*„Der menschliche Schädel stellt die Unendlichkeit für die Bewegung der Vorstellung dar. Er gleicht der Unendlichkeit des Weltalls, kennt wie sie keine Decke, keinen Boden und bietet Raum für einen Projektionsapparat, der leuchtende Punkte als Sterne im Raum erscheinen läßt. Im menschlichen Schädel entsteht und vergeht alles genau wie im Weltall: Kometen, Epochen, alles wird und vergeht.“*⁶⁹

Der Fisch mit seinen zackenförmigen Rücken- und Bauchflossen und die Blattsäge stehen für das Zerlegen der gegenständlichen Welt – sie sind es, die diese Welt in tausend Stücke zersägt haben.⁷⁰ Die Gabel kann als Zeichen für die „Futtertrog-

⁶⁵ Öl auf Leinwand, 125 x 65 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg. Eine detaillierte Interpretation des Werkes findet sich Simmons 1981, S.167ff.

⁶⁶ Simmons macht darauf aufmerksam, dass die Kleidung ganz im Stil der bourgeoisen Mode gehalten ist. Simmons 1981, S.175.

⁶⁷ Das schwarze Rechteck und die Null tauchen bereits bei dem Kostümentwurf für *Der zukünftige Kraftmensch*, 1915 (1913) auf.

⁶⁸ Hier war ursprünglich sogar eine real gegenständliche Gabel angebracht, die heute nicht mehr existiert.

⁶⁹ Malewitsch zit. nach Riese 1962, S.200.

⁷⁰ „Die Vernunft, als Funktion des Verstandes, befindet sich in der vorgestellten fiktiven Welt. Sie strengt sich unendlich an und erfindet in einem Falle ein Alphabet, im anderen verschiedene Feilen und Sägen. Mit dem Alphabet glaubt sie, ihre ganzen ‚Erkenntnisse‘ festhalten und damit die Wirklichkeit

*Ideologie*⁷¹ der materialistisch gesinnten Zeitgenossen des Malers sowie für die Gegenstandswelt allgemein verstanden werden. Es ist, als ließe Malewitsch alles Gegenständliche im schwarzen Quadrat verschwinden.

Wie die Opernfiguren im 10. Land nach dem Sieg über die Sonne, hat sich auch der Aviator schwerelos über die gegenständlichen Restformen erhoben. Er geht als Sieger über die ehemals gegenständliche Welt hervor und hält als Beweis die Trumpfkarte in der Hand. Sein Mitspieler Ka erscheint rechts im Bild in Form von großen Lettern.⁷²

Der Aviator selbst macht eine Verwandlung durch: Er übertritt die Grenze von der gegenständlichen zur ungegenständlichen Welt. Die Verbindung zu seinem Gegenspieler Ka verdeutlicht diesen Prozess.⁷³ Malewitsch bezieht sich mit seiner angedeuteten Kartenrunde höchstwahrscheinlich auf Chlebnikow, der sich in seinem 1915 begonnenen Prosawerk *Ka* mit der gleichnamigen Figur auseinandersetzt.⁷⁴ In Anlehnung an die altägyptische Mythologie sieht Chlebnikow in Ka einen Doppelgänger des Ich, einen Schatten der Seele, der wie im Traum gebunden durch die Zeiten gleitet. Im dritten Kapitel lässt Chlebnikow den Ich-Erzähler mit dem Gott Ka Karten spielen. Der Erzähler berichtet:

„Aber hatten Sie je die Gelegenheit, statt mit einer Person aus Fleisch und Blut, irgendeinem Ivan Ivanovic, mit einer Kollektivperson – meinetwegen dem Weltwillen – zu spielen? Ich hatte die Gelegenheit dazu, und ich kenne dieses Spiel. Und ich finde es spannender als eines, dessen Gütezeichen – Kerzen, Kreide, ein grünes Tuch und Mitternachtsstunde sind.

der vorgestellten Welt beweisen zu können. Mit den Sägen will sie die Welt zersägen. Aber Gegenstandsloses läßt sich weder erklären noch zersägen.“ Malewitsch zit. nach ebenda, S.193.

⁷¹ Malewitsch zit. nach ebenda, S.57.

⁷² Die beiden Buchstaben gehören zu dem Wort Apteka (Apotheke), das von den hellgelben Strahlen in drei Teile zerschnitten wird. Die letzte Silbe, KA, befindet sich deutlich abgesetzt rechts am Bildrand, weshalb sie als eigenständig betrachtet werden kann. Die Apotheker standen sinnbildlich für alle diejenigen, die sich den futuristischen Künstlern nicht angeschlossen hatten und als Kriegsgewinnler galten. Simmons liest diese Bezeichnung als Ort für die Betätigung des Aviators, der diese Welt allerdings nicht akzeptiert, sondern demontiert. Statt mit dem Tod zu enden, verwandelt sich die Welt der Apotheker in ein neues Lebenskonzept: Ka. Siehe hierzu Simmons 1981, S.177.

⁷³ Die genaue Bedeutung von ‚Ka‘ ist schwer fassbar. Im alten Ägypten entsprach Ka der dem Menschen innewohnenden Lebenskraft und wurde häufig als selbständige Wesenseinheit dargestellt. Vom Verstorbenen wurde gesagt, er gehe zu seinem Ka (er vereinige sich also im Jenseits wieder mit seiner Lebenskraft). Anfang des 20. Jahrhunderts wurde Ka als das Körper und Seele verbindende Element angesehen. Um die Seele zu bewahren, musste man Ka ein Opfer bringen. Obwohl Ka ein farbiger Schatten, eine körperlose Form war, versuchten die Ägypter, ihn so realistisch wie möglich darzustellen, um gegen den möglichen Verfall des Körpers anzukämpfen. Jedoch erst durch den Einfluss hellenistischer Werke wurde Ka zum Porträt des Todes. Hierin sahen Historiker wie Grineizen den Ursprung der Ikone. Siehe Simmons 1981, S.155.

⁷⁴ Die ikonografischen Motive in dem Gedicht und dem Gemälde *Aviator* ähneln einander. Es ist wahrscheinlich, dass es zwischen Malewitsch und Chlebnikow einen Austausch über dieses Thema gab. Zur Beziehung zwischen Malewitsch und Chlebnikow siehe Kowtun 1993. Chlebnikow beschreibt die Figur Ka im ersten Kapitel als *„Schatten seiner Seele, ihr Doppelgänger, der Bote jener Menschen, die einem schnarchenden Herren im Traum erscheinen. Er kennt keinen Halt in der Zeit; Ka wandert von Traum zu Traum, durchquert die Zeit und erlangt eine Bronzene (Bronze der Zeiten). In den Jahrhunderten liegt er bequem wie in einer Schaukel. Verbindet das Bewusstsein die Zeiten nicht ebenso wie die Klubsessel und Stühle eines Gastzimmers?“* Velimir Chlebnikov, *Ka*, in: Urban 1972, S.127.

Ich muss sagen, daß Sie durch nichts in Ihrem Ausspiel beschränkt sind. Wenn es das Spiel erfordert und es in Ihren Kräften steht, dann können Sie meinetwegen mit den feuchten Lippen sämtliche Sterne vom schwarzen Himmel wegwischen, wie das Beispiel an einer Schultafel.⁷⁵

Offenbar stand bei Chlebnikow das Kartenspiel für Selbsterkenntnis. Es war eine Strategie unter mehreren, um das traditionelle Verständnis von Realität zu überwinden.⁷⁶

Die Ausführungen im folgenden Kapitel werden zeigen, dass Malewitsch mit dem *Aviator* von 1914 eine Entwicklung beschwor, die seine Malerei ein Jahr später mit dem schwarzen Quadrat nehmen sollte. „*Jenseits der Nullform des schwarzen Quadrates*“ sollten sich „*in seinem Kopf die farbigen Flächen entfalten, die wie er selbst schwerelos im Raum schweben*“⁷⁷.

3.4 Grenzüberschreitung

Malewitsch verwandelt in dem Werk *Aviator* die gegenständliche Welt, nachdem sie das schwarze Quadrat durchschritten hat, in eine suprematistische Formenwelt. Das schwarze Quadrat ist der Nullpunkt: Hier wird alles auf Nichts reduziert. Es ist gleichsam die 0-Form, die erreicht und durchstiegen werden muss, um zum Suprematismus zu gelangen.

Das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* ist somit der Anfang vom Ende der gegenständlichen Malerei, es stellt die Wende dar. Damit hat Malewitsch die gesamte bisherige Malerei vom Sklavendienst der Naturformen befreit und die Abhängigkeit

„vom Verstand, vom Sinn, von der Logik, Philosophie, Psychologie und von verschiedenen Gesetzen der Ursächlichkeit sowie der technischen Veränderung des Lebens“⁷⁸ aufgehoben. Denn Schöpfung „gibt es nur dort, wo eine Form im Bild erscheint, die sich an nichts Vorgegebenes in der Natur hält, sondern aus der malerischen Masse heraus entsteht und die ursprünglichen Formen der Natur weder kopiert noch verändert.“⁷⁹

Malewitsch wollte mit dem *Schwarzen Quadrat auf weißem Grund* „*alle Formen, alle Malerei zu Null bringen*“⁸⁰.

⁷⁵ Chlebnikov in ebenda, S.131f.

⁷⁶ Petr Demianovich Ouspensky veröffentlichte 1912 *Simboly taro. Filosofiiia okkul'tizma v risunkakh i chislakh* (Der Symbolismus des Tarot. Philosophie des Okkultismus in Bildern und Zahlen), in dem es um die Bedeutung des Kartenspiels geht. Siehe hierzu Simmons 1981, S.181.

⁷⁷ Gaßner, in: Ausst.Kat. Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde Hamburg 1999, S.50.

⁷⁸ Kasimir Malewitsch, Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung, in: Ausst.Kat. Sieg über die Sonne Berlin 1983, S.134.

⁷⁹ Malewitsch, in ebenda, S.136.

⁸⁰ El Lissitzky, *Neue Russische Kunst* (Vortrag), in: Lissitzky-Küppers 1976, S.338.

„Das schwarze Quadrat auf dem weißen Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = Empfindung, das weiße Feld = das >Nichts< außerhalb dieser Empfindung.“⁸¹

Für El Lissitzky war die Null der neue Ausgangspunkt:

„Aber für uns war diese Null der Wendepunkt. Wenn wir eine Reihe von Zahlen haben, die von einer Unendlichkeit kommt, ... 6.5.4.3.2.1.0., hier kommt es bis zu der 0, dann beginnt die aufsteigende Linie 0.1.2.3.4.5.6. ... Diese Linien steigen an, aber schon von der anderen Seite der Malerei.“⁸²

In seiner Äußerung über eine neue Zeitschrift deutet auch Malewitsch den Neuanfang an:

„Wir beabsichtigen eine Zeitschrift herauszugeben und beginnen das ‚Wie‘ und das ‚Was‘ zu erwägen. Da wir in dieser alles auf Null bringen wollen, entschieden wir uns sie Null zu nennen. Wir selbst werden dann über die Null hinausgehen.“⁸³

So ist auch der Titel der Ausstellung von 1915, auf der Malewitsch zum ersten Mal sein *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* gemeinsam mit farbigen suprematistischen Kompositionen zeigte, zu verstehen: *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10*. Die Zehn kann als der Schritt der farbigen Bilder über die 0-Form des schwarzen Quadrats hinaus gedeutet werden.⁸⁴ Man könnte behaupten, dass Malewitsch mit dem schwarzen Quadrat dem imaginären Raum des 10. Landes eine angemessene visuelle Form zu verleihen suchte. Ausgehend vom schwarzen Quadrat gelangte er über die suprematistische Farbenmalerei zur ‚neuen Welt‘, zum befreiten „Nichts“⁸⁵, das seinen Ausdruck im *Weißes Quadrat auf weißem Grund* von 1918 fand.⁸⁶ Er ging

⁸¹ Malewitsch zit. nach Riese 1962, S.74.

⁸² In Lissitzky-Küppers 1976, S.338.

⁸³ Kasimir Malewitsch, *Brief an Michail Matjuschin vom 29. Mai 1915*, in: Ausst.Kat. Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag, Galerie Gmurzynska, Köln 1978, S.223. Nina Gurianowa schreibt in ihrem Artikel *Das Laborhaus Supremus. Eine Rekonstruktion über diese niemals erschienene Zeitschrift*, in: Ausst.Kat. Kasimir Malewitsch: Suprematismus, Deutsche Guggenheim Berlin, 2003, S.45f.

⁸⁴ Dieser Gedankengang von Hubertus Gaßner findet sich im genannten Artikel *Das Geistige in der Kunst und die Suprematie kosmischer Erregung* Ausst.Kat. Hamburg 1999. Hans-Peter Riese erwähnt, dass sich die Zahl 10 nach der 0 auf die Anzahl der teilnehmenden Künstler bezog. Allerdings waren es letztlich vierzehn Künstler, die in der Ausstellung ihre Werke zeigten. Riese 1999, S.59. Siehe auch Linda Boersma, *The Last Futurist Exhibition of Painting 0,10*, Rotterdam 1994, S.46ff.

⁸⁵ „Im weiten Raum kosmischer Feiern errichte ich die weiße Welt der suprematistischen Gegenstandslosigkeit als Manifestation des befreiten Nichts!“ Malewitsch zit. nach Riese 1962, S.194.

⁸⁶ Als Reaktion auf die weißen Bilder Malewitschs malte Alexander Rodtschenko 1918 seine Serie der acht *Schwarz auf Schwarz*-Gemälden. 1919 wurden sie in Moskau gemeinsam mit den weißen Gemälden Malewitsch gezeigt. Siehe hierzu: Magdalena Dabrowski, *Aleksandr Rodcheko: Innovation and Experiment*, in: Ausst.Kat. Aleksandr Rodtschenko, Museum of Modern Art, 1998, S.19ff. Die schwarzen Formen auf schwarzem Grund weisen deutliche Bezüge zur Nacht auf. Es wäre zu untersuchen, inwieweit auch bei Rodtschenko diese Werke den Übergang zu einer neuen künstlerischen Phase bewirkten.

„dabei von dem Gedanken aus, dass alles als ‚Nichts‘ da war, bis sich der Mensch mit all seinen Vorstellungen, seinen Versuchen, die Welt zu erkennen, einschaltete.“⁸⁷

1915 entschloss er sich dazu, eine Theorie zu dem in seiner Malerei Gefundenen zu entwerfen. Wenig später entstand sein Buch *Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung*⁸⁸ – mit dem schwarzen Quadrat auf dem Umschlag.

Es wird zu zeigen sein, dass das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* nicht nur die Transformation seiner künstlerischen Sprache offenbart, sondern auch die persönliche Wandlung des Künstlers.

3.5 Selbstdefinition des Künstlers

Malewitsch hatte das schwarze Quadrat als exemplarische Schöpfung einer neuen Welt intendiert.⁸⁹ Es war die abstrakte Repräsentation des Gesichts seiner neuen Kunst – und zwar nicht nur eines Gesichts im übertragenen Sinne:

*„It is the face of new art. The square is a living, royal infant. ... Any painting surface is more alive than any face from which a pair of eyes and a grin jut out. A face painted in a picture gives a pitiful parody of life, and this allusion is only a reminder of the living. But a surface lives, it has been born. ... I have arrived at the surface and can take the dimension of a living body. But I shall use the dimension from which I shall create the new.“*⁹⁰

Das Quadrat war nicht nur das Medium für den Wandel kubistischer in suprematistische Malerei; vielmehr fand des Künstlers eigene Verwandlung über die ‚Nullform‘ statt:

⁸⁷ Die Revolution 1917 lässt Malewitsch andere Schwerpunkte setzen. Ging es ihm zuvor um die Überwindung des Gegenstands, so erweiterte er nach dem politischen Umsturz sein künstlerisches Konzept zu einer ästhetisch ethischen Weltanschauung. Das aus dem Quadrat entwickelte System der Gestaltung wollte er nun als Methode zur Wiederherstellung der ursprünglich gegenstandslosen Seinsverfassung vor aller Materialisierung der kosmischen und psychischen Erregung verstanden wissen. Vgl. Riese 1962, S.85.

⁸⁸ Mit dem Gedanken einer Veröffentlichung hatte er sich seit Anfang des Jahres getragen: Es „sammelt sich bei mir Material an, das irgendwo veröffentlicht werden sollte. Ich brauche aber einen Menschen, mit dem ich offen reden kann und der mir dabei behilflich sein könnte, eine Theorie dessen zu entwerfen, was in der Malerei entstanden ist.“ Malewitsch an Matjuschin, Mai 1915, in: Sieg über die Sonne Ausst.Kat. Berlin 1983, S.48. Auf Englisch ist der Text bei Andersen 1971, S.19-41 publiziert. Hierbei handelt es sich um die dritte, erweiterte Fassung. Die deutsche Übersetzung der ersten Fassung findet sich in: Sieg über die Sonne Ausst.Kat. Berlin 1983, S.134-141.

⁸⁹ Simmons hat die Beziehung zwischen Ouspensky und Malewitsch nachgewiesen. Das schwarze Quadrat kann als durchaus programmatisch im Sinne Ouspenskys ‚vierter Dimension‘ aufgefasst werden. vgl. Simmons 1981, S.224ff. In der christlichen Ikonografie ist das Quadrat ebenso wie die Zahl Vier ein Symbol für die Erde als Schöpfung Gottes. Schon in der Bibel ist von den „vier Rändern“ (Ez 7,2) und den „vier Enden“ der Erde (Offb 20,8) die Rede. Manfred Lurke, Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart, 1991, S.597. Weder das in der christlichen Symbolik so wesentliche Dreieck noch der Kreis spielen bei Malewitsch eine besondere Rolle. Siehe hierzu auch Krieger 1998, S.132.

⁹⁰ Malewitsch, From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Realism in Painting, in: Andersen 1971, Bd.I, S.38 und S.40.

„Ich aber verwandelte mich in die Nullform und kam jenseits heraus; 0-1.“⁹¹

So Malewitsch in seinem Manifest *Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung*, das zur Ausstellung *0,10* erschien. Diese Aussage zeigt, wie stark er sich mit dem schwarzen Quadrat identifiziert – so stark, dass es als Ausdruck seines eigenen Wandlungsprozesses gelesen werden kann. In der erweiterten Fassung des Textes spricht er diese Transformation gleich in den ersten Zeilen an:

„I have transformed myself in the zero of form and dragged myself out of the rubbish-filled pool of Academic art. I have destroyed the ring of the horizon and escaped from the circle of things, from the horizon-ring which confines the artist and the forms of nature. This accursed ring, which opens up newer and newer prospects, leads the artist away from the target of destruction.“⁹²

Demnach kann man von einer Form des Selbstporträts sprechen.⁹³ Schon in früheren Werken von 1914 kam es vor, dass der Künstler das Gesicht durch eine quadratische Form ersetzte – so z.B. in *Frau mit der Postersäule*⁹⁴ (Abb. 77).⁹⁵ Auch bei seinen Selbstporträts zeigt sich die Verbindung: In dem *Selbstporträt*⁹⁶ (Abb. 78) von 1910/11 ist in der Kopfform das Quadrat zu erkennen: Das in sich differenzierte helle Gesicht wird von dunklen Schläfenansätzen kantig begrenzt. Ellsworth Kelly sah in diesem frühen Selbstbildnis sogar den formalen Ursprung des *Schwarzen Quadrats* – die helle Gesichtsfläche des Selbstbildnisses wäre dann hier in opakem Schwarz dargestellt.⁹⁷ Bei dem Werk *Suprematismus: Selbstporträt in zwei Dimensionen* (Abb. 79) von 1915 kann das schwarze Quadrat als Kopf gelesen werden.⁹⁸ „Malevich in the Self portrait in two-dimensions seems to have brought himself ‚square‘ to the phenomenal world left the ‚stamp‘ of his face.“⁹⁹

⁹¹ Malewitsch, *Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung*, in: Ausst.Kat. Sieg über die Sonne Berlin 1983, S.141.

⁹² Malewitsch, *From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Realism in Painting*, in: Andersen 1971, S.19. Hier wird auf Englisch zitiert, da diese Passage in der deutschen Fassung des Textes fehlt.

⁹³ 1933 signiert er sein *Selbstbildnis*, Öl auf Leinwand, 73 x 66 cm, Staatliches Russisches Museum, statt mit seinem Namen mit einem schwarzen Quadrat.

⁹⁴ Öl, Papiercollage auf Leinwand, 71 x 64 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Das rosa Quadrat in der linken Bildhälfte kann hier als Gesicht gelesen werden.

⁹⁵ In der Bühnendekoration geschah Ähnliches: Das Gesicht des zukünftigen Kraftmenschen ist ebenfalls ein schwarzes Quadrat. Auch bei dem Gemälde *Porträt von Matjuschin*, 1913, Öl auf Leinwand, 106,5 x 106,7 cm, deutet sich das Quadrat an. Und schließlich stellt in seinem Werk *Private of the First Division* von 1914, Öl, Assemblage auf Leinwand, 53,6 x 44,8 cm, The Museum of Modern Art, New York das blaue Quadrat mit einem Schnurrbart links und einem Ohr in der unteren rechten Ecke das Gesicht dar.

⁹⁶ 1910/11, Gouache auf Karton, 27 x 26,8 cm, Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau.

⁹⁷ Simmen 1998, S.42.

⁹⁸ Öl auf Leinwand, 80 x 62 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

⁹⁹ Simmons 1981, S.246.

Die Verbindung zwischen Quadrat und menschlicher Kopfform hat ihren Ursprung in der Ikonenmalerei.¹⁰⁰ Malewitsch betonte immer wieder, dass er sich selbst in deren Nachfolge sah.¹⁰¹ Mit der Hängung des schwarzen Quadrates setzt er unmissverständlich die christlich-orthodoxe Tradition fort, und unumwunden drückt das seine Bezeichnung als „*nackte, ungerahmte Ikone*“ seiner Zeit, als die „*Ikone des Suprematismus*“ aus.¹⁰²

„I search for God, I search within myself, for myself. God is all-seeing, all-knowing, all-powerful. A future perfection of intuition as the oecumenical world of supra reason. I search for God, I search for my face, I have already drawn its outline and I strive to incarnate myself. And my reason serves me as a path to that which is drawn by intuition.“¹⁰³

Malewitsch erblickte sich selbst in dem schwarzen Quadrat, in der Nullform, in der andere zuvor das Angesicht Gottes gesehen hatten und die auch Hinweis auf den eigenen Schaffensakt ist.

„Wie sehr sich der Künstler selber mit diesem übermenschlichen Antlitz des schwarzen Quadrates und damit auch mit Christus als dem Gottmenschen identifiziert, belegen zahlreiche Äußerungen von Malewitsch, die in der Reduktion der abbildenden Funktion der Kunst auf das schwarze Quadrat einen Prozess der Verwandlung des eigenen Selbst sehen wollen.“¹⁰⁴

Malewitsch selbst formuliert es so:

„Ein weiteres Thema vom suprematistischen Viereck (besser gesagt: Quadrat) drängt aus mir heraus. ... Ich sehe in ihm etwas, was seinerzeit die Menschen im Angesicht Gottes

¹⁰⁰ Wie Simmons berichtet, erhielt Malewitsch durch den Artikel *The Illusionistic Portrait* von V. F. Grineizen detaillierte Informationen über die Ursprünge des illusionistischen Porträts und über die Verbindung zwischen einer farbigen Rechteckform und dem Abbild eines Gesichts. Siehe Simmons 1980, S.154ff.

¹⁰¹ Schon seine früheren Bilder waren von der Ikonenkunst beeinflusst. Deutlich wird diese Verbindung in seinem Werk *Schnitterin* von 1912, wie Verena Krieger in ihrer Abhandlung *Von der Ikone zur Utopie: Kunstrezepte der russischen Avantgarde*, Köln 1998, darlegt. In der Malweise mit Gauguin vergleichbar, hat ein Werk wie dieses nur noch wenig mit der kubofuturistischen und neoprimitivistischen Malerei gemeinsam. Eine monumentale Frauenfigur füllt das fast quadratische Format, in dem sich *Das Schwarze Quadrat auf weißem Grund* bereits ankündigt. Die Farbigkeit, das polychrome Nebeneinander von Farbflächen, die Monumentalität der Figur, das kaum individualisierte Gesicht und die übergroßen Augen bilden die Parallele zur Ikonenmalerei. Das Viereck besitzt in der Ikonenmalerei einen hohen Stellenwert: Kompositionen von Festtagsikonen, stehenden Figuren und komplexen Bildern wie Weihnachtsdarstellungen wurde das Quadrat, Rechteck oder Gitternetz zugrunde gelegt. Malewitsch war diese Bedeutung zweifellos bekannt, er hat darauf in seinen Kompositionen vermutlich absichtsvoll zurückgegriffen. Siehe hierzu: ebenda, S.130.

¹⁰² Malewitsch zit. nach Riese 1962, S.19.

¹⁰³ Malevich, *I am the beginning*, in: Troels Andersen (Hg.), *The Artist, Infinity, Suprematism*, Unpublished writings 1913-33, Bd.4, Kopenhagen 1978, S.12.

¹⁰⁴ Gaßner 1999, S.49. Dieser Auffassung ist auch Krieger: Malewitsch führt „*seine eigene künstlerische Tätigkeit nicht mehr auf einen göttlichen Anspruch*“ zurück, sondern will „*direkt an Gottes Stelle treten*“, Krieger 1998, S.131. Krieger sieht hier eine Verbindung zu der Philosophie Berdjajews.

sahen ... Wenn jemand in seiner ergrauten Weisheit in dieses mysteriöse Antlitz des schwarzen Quadrates eindringt, wird er darin möglicherweise dasselbe erblicken wie ich.“¹⁰⁵

3.6 Übergang in die suprematistische Welt

Schon in seinem alogischen Werk *Aviator* steht das schwarze Quadrat für den Übergang, für den Eingang in die suprematistische Welt, in die neue Formensprache. Die Geburtsstunde des schwarzen Quadrats ist die Oper *Sieg über die Sonne*, inhaltlich also die Dunkelheit, und mit ihr endet die künstlerische Krise von Malewitsch. Die Verwandlung des Künstlers drückt sich also im schwarzen Quadrat aus; zwischen dem Thema Nacht, einer schwarzen Fläche und einer Phase des künstlerischen Umbruchs besteht eine Verbindung. Der Weg in das Dunkel kann auch als die Suche des Künstlers nach sich selbst und der eigenen kreativen Kraft gedeutet werden.¹⁰⁶

„Und so blicke auch ich forschend in seinen (gemeint ist das schwarze Quadrat; Anm.d.Verf.) mysteriösen schwarzen Raum, der zu einer Art neuem Gesicht einer suprematistischen Welt, deren Äußerem und Geist wird ...“¹⁰⁷

Das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* stellt gleichsam die Membran dar zwischen der gegenständlichen Vielfalt der sinnlichen Welt und der übersinnlichen Welt gegenstandsloser Empfindungen, die Nullform der diesseitigen und zugleich die Brücke in eine jenseitige Welt.

Die Empfindung dieser höheren, lichten und farbigen Wirklichkeit in der schwarzen Nacht – jenseits der Grenzscheide – sollen die Bilder der suprematistischen Farbenmalerei erzeugen, die Malewitsch aus dem schwarzen Quadrat abgeleitet und mit diesem in der *Letzten Futuristischen Ausstellung 0,10* gezeigt hat.

„Seine suprematistischen Bilder verstand Malewitsch als Wegweiser für die Wahrnehmung im Dunkel dieses noch unbekanntes 10. Landes. Sie sollten dem Betrachter die Empfindung des Schwebens und damit der Schwerkraft mit ihrer Unterteilung des Raumes in unten und oben, vorne und hinten, rechts und links, innen und außen geben.“¹⁰⁸

Aus der Nacht entspringt im übertragenen Sinne seine suprematistische Formensprache.

¹⁰⁵ Kasimir Malewitsch, *Brief an Pawel D. Ettinger, 3. April 1920*, in: Kowtun 1993, S.144.

¹⁰⁶ Eine Studentin von Malewitsch berichtet über die Intensität dieser Suche: „Was das Schwarze Quadrat in sich einschloss, das wusste Malewitsch nicht, und er begriff es auch nicht. Er fasste es als ein für sein Schaffen so kolossal wichtiges Ereignis auf, dass er nach seiner eigenen Schilderung eine Woche lang weder trinken, noch essen, noch schlafen konnte.“ Ausst.Kat. Malewitsch Köln 1978, S.65.

¹⁰⁷ Kasimir Malewitsch, *Brief an Pawel D. Ettinger, 3. April 1920*, in: Kowtun 1993, S.144.

¹⁰⁸ Hubertus Gaßner, *Vom Gewicht zum Gleichgewicht. Imaginäre Konstruktionen im russischen Konstruktivismus*, in: Ausst.Kat. Equilibre. Gleichgewicht, Äquivalenz und Harmonie in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Aarauer Kunsthaus Aarau 1993, S.30.

„The sun or light were the emblems of the final goal of man's movement, without light there is nothing in the world, without light we do not know anything, etc. But darkness is darkness, out of this darkness our consciousness produces a multitude of the phenomena, and I call darkness those phenomena visible to you, the same sun, any other phenomenon. Darkness is our existence which directs our consciousness towards forming darkness, the latter 'we do not cognize' already carries that radical change of meaning of the sun's light, and it appears that the sun's light only manifests that which is hidden in gloom, but the functions of cognition lie in a different source of light cognition.“¹⁰⁹

Die Nacht erweist sich somit bei Malewitsch nicht nur als Ort des kreativen Schaffens, sondern sie ist Metapher der Suche und zugleich des Übergangs zu einer neuen künstlerischen Sprache.

„Ich hatte die Nacht in mir, und so entstand mein Quadrat auf weißem Grund ...“¹¹⁰

Die Entstehung, Realisation und Konsequenz des *Schwarzen Quadrats auf weißem Grund* führt den Dreierschritt der *Rites de passage* geradezu par excellence vor. Das schwarze Quadrat kann wiederum mit dem *Rite de marge* gleichgesetzt werden, während seine ersten suprematistischen Kompositionen den *Rites d'agrégation* und seine alogischen Werke den *Rites de separation* entsprechen.

Zwei Erkenntnisse hat diese Untersuchung zu Tage gefördert:

- 1) Die Nacht und die abstrakte bzw. quasi-abstrakte Malerei sind bereits früher eine Verbindung eingegangen.
- 2) Die Nacht und der Übergang stehen nicht nur in Literatur, Philosophie, Mystik und Mythologie in Verbindung, sondern auch in der Kunst.

¹⁰⁹ Kasimir Malewitsch, *Non-Objectivity*, in: Troels Andersen (Hg.), *The World as Non-Objectivity*. Unpublished Writings 1922-25, Bd.3, Kopenhagen 1976, S.76.

¹¹⁰ Malewitsch, Manuskript Witebsk 1921, zit. nach Miroslav Lamac, *Die weiße Flamme der Erregung und das rote Quadrat der Revolution*, in: Ausst.Kat. Malewitsch – Mondrian, Konstruktion als Konzept, Kunstverein Hannover 1977, S.32.

IV.4 Die ‚andere‘ Nacht

Das Nächtliche in den schwarzen Gemälden der vier Amerikaner zielt über die äußere, die zeitliche Nacht, „*die irdische Nacht als alltägliche Geburt des Tages aus der Nacht*“¹ hinaus. Es leitet sich aus der Nacht als Tageszeit her, bezieht sich aber nicht (mehr) auf die Welt der Gegenstände. Die Nacht, von der hier die Rede ist, meint jedoch auch nicht ausschließlich die romantische Nacht, in der das Innere des Menschen zu leben beginnt. Die romantische Literatur inszenierte neben dem Ich, das in der Nacht ist, auch „*eine Nacht, die im Ich ist*“². Die Nacht wurde in den Menschen selbst hineinverlegt, so dass er Tag (Bewusstsein) und Nacht (Nicht-Bewusstheit³) in sich vereinte. Die poetische Figur der Nacht schließt aufgeklärte Wissenschaft und romantische Literatur zusammen und schafft die Grundlage, um „*den Menschen als ein Doppelwesen aus Hell und Dunkel, aus Bewusstsein und Nicht-Bewusstsein zu konstituieren*.“⁴ Die Nacht wird zur Metapher psychischer Zustände.

Mit *anderer Nacht* sei hier ein neuer Begriff eingeführt, der dem Charakter der schwarzen Bilder der Amerikaner gerecht werden will. Zu seinen bestimmenden Merkmalen gehören zunächst das Nicht-Wissen und die damit verbundene Möglichkeit des Wandels: die Nacht im Sinne von Johannes vom Kreuz, als Symbol einer persönlichen geistigen Erfahrung, als Weg zur Wesensentfaltung des Geistes, zur reinigenden Beschauung, die in der Seele die Lösung von sich selbst und von allem bewirkt; die Nacht des Sinnes, die in eine Nacht des Geistes übergeht; sowie zweitens die Nacht in Anlehnung an Eliade, als Symbol für den rituellen Tod, als Regression in einen noch ungeformten Zustand, vorübergehende Rückkehr zum „*Chaos*“ und andererseits als Möglichkeit der Auferstehung oder Wiedergeburt; die Nacht symbolisiert den Anfang des geistigen Lebens, die Geburt in eine höhere Seinsweise.

Das Nicht-Wissen wohnt in Nachbarschaft zum *Fremden* – und auch das Fremde ist mögliche Voraussetzung für einen Wandel. In seiner *Topographie des Fremden* unterscheidet Bernhard Waldenfels drei Formen des Fremdseins:

¹ Reibold 1970; Bronfen o.J., S.366.

² Borgards; Neumeyer, in: Behler u.a. 2001, S.15. Borgards und Neumeyer zeigen, dass die Nacht bereits im 18. Jahrhundert ein beliebtes Thema war: nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Kriminalistik, Medizin, Psychologie und Pädagogik. Sie legen anhand ausgewählter Texte dar, dass die romantische Literatur in „*ihrer ästhetischen Gestaltung von Nacht auf die aufgeklärten Wissenschaften bezogen bleibt*.“ Ebenda, S.15.

³ Dieser Begriff wird von Borgards und Neumeyer übernommen; er umfasst ausdrücklich nicht nur das Unterbewusstsein. Borgards; Neumeyer, in: Behler u.a. 2001, S.30.

⁴ Ebenda.

„Fremd ist erstens, was außerhalb des eigenen Bereichs vorkommt. ... Fremd ist zweitens, was einem Anderen gehört. ... Als fremd erscheint drittens, was von fremder Art ist und als fremdartig gilt.“⁵

Zwar repräsentiert die Nacht nicht die Fremdheit des Besitzes, wohl aber die des Ortes und der Art.⁶ Der Erfahrung des Fremden ist dieselbe Ambivalenz eigen wie der Nacht:

„Sie erscheint als verlockend und bedrohlich zugleich und kann sich bis zu einem horror alieni steigern. Bedrohlich ist sie, da das Fremde dem Eigenen Konkurrenz macht, es zu überwältigen droht; verlockend ist sie, da das Fremde Möglichkeiten wachruft, die durch die Ordnungen des eigenen Lebens mehr oder weniger ausgeschlossen sind.“⁷

Fremdheit kann als etwas erscheinen, das man noch nicht erkennt, das aber auf sein Erkantwerden wartet; das an sich erkennbar ist und neue Möglichkeiten eröffnen, also Voraussetzungen für einen Wandel schaffen kann.

Der nächste wichtige Aspekt der ‚anderen‘ Nacht ist die Entgrenzung. Elisabeth Bronfen hat in dem bereits zitierten Buch *Die Nacht* Texte zusammengestellt, die beschreiben, wie sich der Mensch in der Nacht aus weltlichen Bezügen löst, um die Brüchigkeit des bewussten Daseins zu erleben und zu erproben.

„Die Nacht erweist sich (in diesen Texten, Anm.d.Verf.) als der privilegierte Ort für eine Aufspaltung und Entgrenzung des Ichs, die durch die Phantasie oder den Traum hervorgerufen wird und die zu künstlerischer Tätigkeit, zu apokalyptischen Visionen, zu erotischer Ekstase oder zu Gewaltausübung führt“⁸.

In dem Kapitel *Schwellen und Grenzgänge der Nacht* sind Texte von Theodor Storm, Edgar Allan Poe, Arthur Schnitzler und Djuna Barnes abgedruckt. Der Gedanke der Entgrenzung findet sich auch in Ouspenskys Verständnis der vierten Dimension wieder, wenngleich Ouspensky mit anderen Begriffen arbeitet.

„Vor allem müssen wir die Ketten unserer Logik abwerfen. Dies ist die erste, die große, die entscheidende Befreiung, nach der die Menschheit streben muß. Der Mensch, der die Ketten der ‚dreidimensionalen‘ Logik abwirft, ist im Denken schon in eine andere Welt eingedrungen. Und dieser Übergang ist nicht nur möglich, sondern er wird auch ständig vollbracht. Obwohl wir uns leider unserer Rechte in einer ‚anderen Welt‘ nicht vollständig bewußt sind und diese Rechte oft opfern, indem wir uns als auf diese irdische Welt begrenzt betrachten, gibt es dennoch Wege.“⁹

⁵ Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden* Bd.1, Frankfurt am Main, 1997, S.20.

⁶ Es gibt streng genommen nicht das Fremde, sondern „*verschiedene Fremdheitsstile*“, denn Fremdheit bezieht sich auf den Standpunkt, von dem man ausgeht. Vgl. ebenda, S.23.

⁷ Ebenda, S.44.

⁸ Bronfen o.J., S.377.

⁹ P.D. Ouspensky, *Tertium Organum*, Weilheim 1973, S.227.

Merleau-Ponty spricht ebenfalls von solchen entgrenzenden Auswirkungen der Nacht auf das Ich:

„Wenn zum Beispiel die Welt der klaren und wohlartikulierten Dinge sich auflöst, so zeichnet unser seiner Welt beraubtes wahrnehmendes Sein eine Räumlichkeit ohne Dinge vor. Nichts anderes geschieht in der Nacht. Sie ist nicht ein Gegenstand mir gegenüber, sie umhüllt mich, sie durchdringt all meine Sinne, sie erstickt meine Erinnerungen, sie löscht beinahe meine persönliche Identität aus. Ich finde mich nicht mehr auf meinem Wahrnehmungsposten zurückgezogen, von dem aus ich auf Abstand die Profile der Gegenstände vorüberziehen sehe.“¹⁰

Die Idee von Entgrenzung ist auch im Konzept von Maurice Blanchot enthalten. Der real erlebbaren Nacht, der ‚ersten‘ Nacht, der Nacht der Abwesenheit, Stille und Erholung, hält Blanchot eine ‚andere‘ Nacht außerhalb des Wechsels von Tag und Nacht entgegen, eine Nacht, die sich der gewohnten Wahrnehmung entzieht. Man kann sich *in* der ‚ersten‘ Nacht aufhalten; in ihr kann man dem Tod begegnen, das Vergessene einholen; aber die ‚andere‘ Nacht *ist* der Tod, *ist* das Vergessene.¹¹ In dieser ‚anderen‘ Nacht weiß der Schlafende nichts von seinem Schlaf¹², und kann sich der Gestorbene am Ende verwechseln mit der von nun an vollendeten Welt¹³.

Schlaf und Tod gehören noch zur zeitlichen Welt. Sterben dagegen heißt Befreiung vom Sein; heißt Trennung, die erlaubt, dem Sein zu entkommen. Sterben wird zum Ausdruck der Macht des Menschen, die sein Sein begründet, und zur Versicherung, dass Freiheit zum Tod führt und aus dem Tod einen freien Tod macht. Die Warte, von der aus man nie jetzt, sondern immer nur später, in einer Zukunft stirbt, entspricht Blanchots ‚erster‘ Nacht; in dem Moment hingegen, wo die ‚andere‘ Nacht zu einem kommt, ist alles vollbracht, gibt es keine Gegenwart mehr. Der Sterbende, der um sein Sterben weiß, klammert sich zunächst aus Angst, Hoffnung und Zukunftsglaube an Materielles, wird dann aber von der Angst allmählich verlassen, um sich mit Freude dem Tod zu überlassen; er öffnet sich der ‚anderen‘ Nacht.¹⁴

Die ‚andere‘ Nacht – das ist eine Leere, ein Abgrund, ein unheimlicher psychischer Zustand und eine Unmöglichkeit. Die ‚andere‘ Nacht ist unzugänglich, selbst für Träume, und dennoch erlebbar, wenn man die Verbindungen zum materiellen Leben kappt. Blanchot weiß ein Mittel, die erste Nacht der ‚anderen‘ Nacht gegenüber zu öffnen: nämlich sich auf die Faszination einzulassen, die von Fremde, Leere, vom

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S.329.

¹¹ Während man *in* der ersten Nacht sein kann, ist die ‚andere‘ Nacht nicht begehbar, sie öffnet sich nicht; sie zu betreten hieße, für immer die Möglichkeit zu verlieren, jemals wieder aus ihr hinauszutreten. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris 1955, S.213f.

¹² Ebenda, S.213.

¹³ Ebenda, S.215.

¹⁴ Ebenda, S.215-18.

Außen ausgeht.¹⁵ Doch befindet sich nach Waldenfels das Fremde „*nicht einfach anderswo, es ist ähnlich wie Schlafen vom Wachen, Gesundheit von der Krankheit, Alter von der Jugend durch eine Schwelle vom jeweils Eigenen getrennt*“¹⁶.

Für diese Nacht, in der das Nicht-Wissen, der Wandel, Chaos und Neubeginn, die Erfahrung der Fremdheit und der Entgrenzung sich ereignet bzw. angesiedelt ist, gilt hier der Begriff der ‚anderen‘ Nacht.

¹⁵ Elisabeth Bronfen, in: Ausst. Kat. *Die Nacht*. Haus der Kunst, München 1998, S. 157f.

¹⁶ Waldenfels 1997, S.21.

IV.5 Das Nächtliche in den *Black Paintings* der Künstler

Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko

Unabhängig vom Nächtlichen wurde gesagt, dass die Bilder einen Übergang kennzeichnen (*Rites de passage*). Unabhängig von den Bildern wurde gesagt, dass die Nacht einen Übergang fördert bzw. mit ihm verbunden ist. Daraus sei gefolgert: Was in den Bildern den Übergang begünstigt, ist ihr nächtlicher Charakter; der Wandel ist die wahrscheinliche Folge des Nächtlichen.

An nächtlichen Eigenschaften haben die abstrakten schwarzen Werke von Rauschenberg, Reinhardt, Stella und Rothko gemeinsam, dass sie dem Betrachter (und auch dem Künstler selbst) ‚nicht viel‘ zu sehen anbieten. (Mit Anklängen an Gegenständlich-Nächtliches sei hier nicht argumentiert; die Bilder sollen grundsätzlich als abstrakt gelten.)

In der Literatur findet dieser Zusammenhang kaum Erwähnung. Die Bedeutung des Nächtlichen für die Werke Robert Rauschenbergs und Frank Stellas wird in den bis heute erschienenen Publikationen nicht näher erörtert. In der Literatur zu Ad Reinhardt und Mark Rothko finden sich einige Hinweise: Heribert Heere gibt in seiner Dissertation *Ad Reinhardt und die Tradition der Moderne*¹ wesentliche Anstöße für den Zusammenhang zwischen den schwarzen Bildern Reinhardts und der Dunkelheit; David Anfam bringt in seinem Text *Dark Illumination: The Context of the Rothko Chapel*² die Gemälde Rothkos in Verbindung mit dem Nächtlichen – nicht verstanden als Tageszeit, sondern als ein Ort des Übergangs.

Kasimir Malewitsch durchschritt mit seinem *Schwarzen Quadrat auf weißem Grund* den Nullpunkt und gelangte somit in eine andere Dimension – die vierte Dimension, deren Ausdruck seine suprematistischen Werke sind. Vergleichbares gilt für die schwarzen Bilder der Amerikaner. Deren Malen ist ebenfalls ein Durchschreiten. Auch sie waren wie Malewitsch mit einem ‚Nullpunkt‘ konfrontiert, mit einer ‚anderen‘ Nacht. Das Verharren in oder Durchqueren der ‚anderen‘ Nacht ist somit eine Metapher für ihr künstlerisches Vorgehen, ihre (Selbst-)Befragung.

Bei den schwarzen Serien von Rauschenberg und Stella ist der Wandel in all seinen Stufen nachvollziehbar. Bemüht man den Vergleich mit der tageszeitlichen Nacht, so

¹ 1971 (Veröffentlichung 1980) verfasste Heribert Heere seine Dissertation, in der die schwarzen Bilder zwar nicht im Zentrum stehen, aber ausführlich bearbeitet werden. Heribert Heere, *Ad Reinhardt und die Tradition der Moderne*, Frankfurt 1986.

wird in diesen Serien die Nacht vollständig durchlaufen – vom Abend bis zum Morgen. Rauschenbergs *Night-Blooming*-Serie war der Auftakt zu der Reihe von schwarzen Bildern, auf die der Titel bereits ein nächtliches Licht wirft. Es finden sich dort noch Anklänge ans Gegenständliche, also Ansätze von nächtlicher Abbildung. Stella seinerseits spielt mit manchen Bildtiteln auf Elemente des finsternen Nachtlebens seiner Stadt an. 1953, als die schwarzen Bilder Robert Rauschenbergs erstmalig ausgestellt wurden, schrieb Dore Ashton in ihrer Rezension:

„Rauschenberg has decided to find and speak of his own experience. (Think of the many before him. Malevich: ‚I have invented nothing ... I have only felt night.‘ Rauschenberg, too, has invented nothing.) He speaks of nature: cloaked mystery and deterioration. Beauty is purity, he says, but decay is implicit.“³

Reinhardt erhebt mit seinen Bildern den Übergang selbst zum Thema. Bei ihm beschwören die schwarzen Bilder die ‚andere‘ Nacht, den Neuanfang. Sie sind für ihn keine Phase, aus der er (wie Malewitsch, Rauschenberg oder Stella) befreit und mit erneuerter Sprache hervorgeht. Vielmehr möchte er die Nacht kennen lernen, will in der ‚anderen‘ Nacht sehen lernen.

Reinhardt erwähnt in seinen Texten die mystische Nacht. Die Annahme, dass er sich das Nächtlichen in seinen Werken durchaus bewusst war, liegt nahe. Er nennt das Dunkel göttlich, und in der Dunkelheit sieht er einen erreichten Zustand. Gleichzeitig stehen die schwarzen Bilder wie die Nacht auch für den Ursprung: *„Night as ‚mother of all things‘, veil of stars“⁴*.

Nachdem Robert Motherwell 1959 Kunst verglich mit:

„... voyaging into the night, one knows not where, on an unknown vessel, an absolute struggle with the elements of the real.“⁵

polemisierte Reinhardt zweimal gegen die für seinen Geschmack zu romantische Sichtweise:

„Voyaging into the nought, one knows exactly where, on a known vessel, an absolute harmony with the elements of the unreal.“⁶

² David Anfam, *Dark Illumination: The Context of the Rothko Chapel*, in: Ausst.Kat. Mark Rothko, The Chapel Commission, The Menil Collection, Houston 1996. S.6-15.

³ Dore Ashton, *Fifth-seventh Street: Bob Rauschenberg*, in: Art Digest, No.27, September 1953, Hopewell, NJ, S.21. Sehr viel direkter ist der Bezug zwischen den *White Paintings* und dem Werk *Weiß auf Weiß* von Malewitsch.

⁴ Reinhardt, *Black* (undated), in: Rose 1975, S.98.

⁵ „I find that I ask of the painting process one of two separate experiences. I call one the ‚mode of discovery and invention‘, the other the ‚mode of joy and variation‘. ... When I need joy, I find it only in making free variations on what I have already discovered, what I know to be mine. ... The other mode is a voyaging into the night, one knows not where, on an unknown vessel, an absolute struggle with the elements of the real.“ Robert Motherwell, Artists' Session at Studio 35, 1950, zit. nach Clifford Ross 1990, S.223.

„Artists who write that art is ‚voyaging in the night, one knows not where, on an unknown vessel...‘ etc. should be put in irons and chained to galley oars.“⁷

Nacht, das war für Reinhardt Wahrheitssuche und Begegnung mit dem Unmöglichen:

„How needful it is to enter into the darkness and to admit the coincidence of opposites to seek the truth where impossibility meets us.“⁸

Rothkos schwarze Bilder schließlich, besonders die Werke der Rothko Chapel, beenden eine längere Phase seines Schaffens, die als Durchgang gesehen werden kann; sie beenden die Nacht jenes Übergangs. Dabei haben sie mit der äußeren Nacht mehr Gemeinsamkeiten als die Werke seiner Kollegen: Sie wirken atmosphärischer, ermöglichen tiefe Versenkung, fordern zum Sehen in der Dunkelheit auf, und sie werden für den Betrachter nicht nur durch ihr Format, sondern auch räumlich zur dunklen Umgebung. Dominique de Menil beschreibt ihren ersten Eindruck:

„Zuerst hatte das (schwarze) Feld nur den zentralen Teil des Bildes eingenommen – es war wie eine Wandöffnung in die Nacht hinein. Schritt um Schritt wurde das Feld vergrößert, bis es nur noch einen schmalen Farbrand übrig ließ. Die Nacht hatte sich über die Wand ausgebreitet.“⁹

Auch Newman sei an dieser Stelle erwähnt. Seine Werke stehen mit der schöpferischen Nacht in Verbindung, nicht jedoch mit der Nacht des Übergangs. Bei seinen Werken *Abraham* und *Prometheus Bound* verführt die schwarze Fläche dazu, sie als Ausdruck für den Ursprung der Welt zu lesen; als jenes undurchdringliche Chaos von Finsternis zu deuten, das erst die Sehnsucht nach dem Licht der Erkenntnis hervorruft.¹⁰ Die Werke zeigen und gestalten zugleich den Raum der künstlerischen Imagination, die ‚andere‘ Nacht, aus der der Künstler zu den „*metaphysical secrets*“¹¹ vordringen sollte.

⁶ Ad Reinhardt, *Ten quotations from the Old New York School* (1960), zit. nach Peter Schneemann, *Who's afraid of the word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen*, Freiburg im Breisgau 1998, S.92.

⁷ Reinhardt, *The Artist in Search of a Code of Ethics* (1960), in: Rose 1975, S.162.

⁸ Reinhardt, *Five stages of Reinhardt's timeless stylistic art-historical cycle* (1965), in: Rose 1975, S.10. Hier bezieht sich Reinhardt auf Nikolaus Cusanus.

⁹ Dominique de Menil, zit. nach Breslin 2001, S.568.

¹⁰ Armin Zweite zitiert hier folgende Passage aus Nietzsches *Die fröhliche Wissenschaft*, wie die Rede von der Sehnsucht nach dem Licht der Erkenntnis ist: „*Mußte Prometheus erst wähen, das Licht gestohlen zu haben und dafür büßen – um endlich zu entdecken, daß er das Licht geschaffen habe, indem er nach dem Lichte begehrte, und daß nicht nur der Mensch, sondern auch der Gott das Werk seiner Hände und Ton in seinen Händen gewesen sei?*“; Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: *Werke*, a.a.O., Bd. 2, S.176. zit. nach Armin Zweite, *Über Newmans Bilder und das Unwirkliche ihrer eigenen Wirklichkeit*, in: *Ausst.Kat., Barnett Newman. Bilder. Skulpturen. Graphik*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1997, S.98.

¹¹ Newman, *The Plasmic Image* (1945), in: O'Neill 1990, S.140.

Die ‚andere‘ Nacht ist für die Künstler also von unterschiedlicher Beschaffenheit. Die eine einzige, ‚andere‘ Nacht gibt es nicht.

Bei Rauschenberg und Stella symbolisieren die schwarzen Bilder einerseits analog zu Johannes vom Kreuz eine persönliche geistige Erfahrung, einen Weg zur Wesensentfaltung des Geistes, zur reinigenden Beschauung, die in der Seele die Lösung von sich selbst und von allem bewirkt; die Nacht des Sinnes und die daraus hervorgehende Nacht des Geistes.

Sie symbolisieren andererseits im Sinne Eliades einen rituellen Tod, der zweierlei bedeutet: die vorübergehende Rückkehr zum „*Chaos*“ und gleichzeitig den Beginn des geistigen Lebens. Die Farben Schwarz mit all ihren Konnotationen verheißen den beiden jungen Künstlern die verlockende und bedrohliche Möglichkeit, Fremdheit zu erfahren und dadurch das eigene Denken für Neues zu öffnen.

Stärker als bei Rauschenberg und Stella enthalten die Bilder bei Reinhardt und Rothko die Möglichkeit – oder zumindest die Idee – der Entgrenzung des Ichs. Insofern stehen bei ihnen die schwarzen Bilder für Schwellen, die zu künstlerischer Tätigkeit, zu apokalyptischen Visionen, zu erotischer Ekstase oder zur Ausübung von Gewalt führen können. Sie enthalten die von Merleau-Ponty beschriebene Idee einer sie umgebenden, aber in Auflösung befindlichen Welt, die die Sinne des Rezipienten durchdringt, seine Erinnerungen erstickt, beinahe seine persönliche Identität auslöscht, ihm den Abstand zu den Dingen nimmt. Auf diese ihn umgebende Welt reagiert der Rezipient, indem er sich eine Räumlichkeit ohne Dinge ausmalt. Die schwarzen Bilder von Reinhardt und Rothko verkörpern eine Welt im Sinne Blanchots, die wie der Schlaf oder der Tod den Menschen nicht mehr nur umgibt, sondern mit ihm eins wird, dass er nichts mehr weiß von dem Bild. Das Bild ist Darstellung der Idee, dass man sich der ‚anderen‘ Nacht öffnet, indem man alle bestehenden Verbindungen zum materiellen Leben kappt.

V Schlusswort: Betwixt und Between

Gleich unter der Oberfläche der Gemeinsamkeiten der vier Künstler – nahezu monochrome schwarze Bilder, die als Serie angelegt sind – liegen die Unterschiede ihrer Werke und Werkphasen: Einerseits Ad Reinhardt und Mark Rothko, die Väter der amerikanischen Avantgarde, die beharrlich und konsequent die Entfaltung ihrer Sprache in einem Stadium der Reife verfolgen, beide ein gewisses Maß übersteigernd, der eine sein Maß an Sachlichkeit, der andere an Tragik; andererseits Robert Rauschenberg und Frank Stella, die jungen ‚Freiheitskämpfer‘, die die Farben Schwarz benutzen, um darunter die Spuren der Tradition und der eigenen Konditionierung verschwinden zu lassen und darauf ihr Grundvokabular zu erfinden, in das der eine die Welt des Alltags und der andere die des Vieldeutigen und des Absurden aufnimmt.

Die Ausführungen zu den *Rites de passage* sind über diese Unterschiede hinausgegangen und haben wieder Gemeinsamkeiten gezeigt:

Die Anwendung von van Genneps Modell der *Rites de passage*, das bei Übergangsprozessen drei Phasen unterscheidet, hat ergeben, dass die schwarzen Serien in Zusammenhang mit solchen Prozessen stehen und dass sie am ehesten der zweiten Phase, den Umwandlungsriten (*Rites de marge*) entsprechen. Das Modell zeigte sich besonders geeignet zur Anwendung auf die schwarzen Serien von Rauschenberg und Stella.

Rauschenbergs *White Paintings* schütteln das ‚Vorher‘ ab, sind die Trennungsriten (*Rites de séparation*), kurz bevor er zu seinen vollkommen schwarzen Gemälden, den Umwandlungsriten (*Rites de marge*) gelangt. Über seine *Red Paintings* – ‚Aufnahmeriten (*Rites d'agrégation*) – nähert er sich der Integration der in den Raum greifenden, gegenstandsnahen Elementen an, auf die sich sein künftiges Werk zu bewegen sollte.

Stella löste sich mit den *Pre-Black Paintings*, seinen Trennungsriten, vom Einfluss der tonangebenden *Abstrakten Expressionisten*. Die *Black Paintings* entsprechen auch bei ihm den Umwandlungsriten, während den darauf folgenden *Aluminium Paintings* von 1960 die Rolle von Aufnahmeriten zufällt.

Wenn sich auch bei Ad Reinhardts Serie eine solche Dreiteilung nicht nachweisen ließ, hat die Anwendung des Schemas der Riten zu der Behauptung doch gezeigt, dass Reinhardt es darauf anlegt, über die *Rites de marge* nicht hinauszugelangen, sondern in dieser Phase zu verharren; dieser Lesart entspricht auch der ‚im letzten Moment‘ verweigerte Vollzug der Monochromie.

Rothkos schwarze Bilder stellen in erster Linie einen Höhepunkt in seinem Schaffen dar, das sich so stark am menschlichen Drama orientierte. Sie tragen Anzeichen für einen Übergang, da das Element der Unschärfe und Transparenz in ihrer Monochromie verschwindet und anschließend das Bildschema erneuert in Erscheinung tritt. Auch sie lassen sich den *Rites de marge* zurechnen.

Die Umwandlungsriten, als die nun die schwarzen Phasen identifiziert wurden, stehen zwischen zwei Zuständen: „*Betwixt and between*“ hätte Victor Turner ihre Situation genannt. – Nicht nur im zeitlichen Sinn des Übergangs ‚dazwischen‘ stehen auch Newmans *Prometheus* oder *Abraham*, die sich zwischen den Menschen und den Göttern aufhalten; steht Rauschenberg, der sich als Subjekt mal dem Werk verweigert, sich heraushält, mal sich ihm mehr und weniger zurückhaltend einschreibt; steht Stellas irritierend mehrdeutig angelegte Sprache; und steht schließlich Rothkos und Reinhardts künstlerische Position an der Schwelle zu einem ‚Jenseits‘, zur eigenen Entgrenzung.

Ein Grund, dass die schwarzen Serien Übergänge innerhalb der künstlerischen Entwicklungen kennzeichnen, liegt in ihren *nächtlichen* Eigenschaften – dem nächsten großen Gegenstand der Betrachtung.

Dass schwarze Abstraktion mit Nacht – und damit auch mit der Möglichkeit eines Übergangs – zusammenhängen kann, zeigen die Beispiele von James McNeill Whistler und Kasimir Malewitsch; Whistler, der sich mit seinen Nachtdarstellungen an die Abstraktion herantastet, und Malewitsch, der den Schritt zur Abstraktion über sein *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* vollzieht, das seinen Ursprung im Bühnenbild für die Oper *Sieg über die Sonne* hat und sich somit dem Thema der Nacht verdankt.

Da die schwarzen Gemälde der vier Amerikaner nun in verschiedener, allerdings nicht in zeitlicher Hinsicht als nächtlich gelten können, wurde der Begriff der ‚*anderen*‘ Nacht eingeführt. Mit diesem Begriff soll erstens das Nicht-Wissen und das Fremde, zweitens die damit verbundene Möglichkeit des Wandels und drittens die Entgrenzung gefasst werden. In diesem Sinn besteht die Nächtlichkeit bei Rauschenberg und Stella darin, dass ihre schwarzen Bilder (in Anlehnung an Johannes vom Kreuz) einen Weg zur geistigen Entfaltung symbolisieren, um sich von allem zu lösen und um von der Nacht des Sinnes zur Nacht des Geistes zu gelangen. Sie symbolisieren (angelehnt an Eliade) die vorübergehende Rückkehr zum ‚Chaos‘ und gleichzeitig den Beginn des geistigen Lebens. Die Gemälde Reinhardts und Rothkos hingegen verkörpern Schwellen zu Kreativität, Visionen, Ekstase; sie sind Stellvertreter einer Welt, die (im Sinne Blanchots) wie der Schlaf oder der Tod den Menschen nicht mehr nur umgibt,

sondern mit ihm eins wird. Ihre Werke enthalten stärker als die Gemälde der beiden jüngeren Kollegen die Idee der Entgrenzung des Ichs.

Nachdem sowohl die Betrachtung der schwarzen Bilder innerhalb des Schaffens der Künstler als auch ihre nächtlichen Eigenschaften auf Übergänge hingewiesen haben, sind es nun die festgestellten Übergänge und das ebenfalls aus dem Nächtlichen abgeleitete Thema der Schöpfung, die zu dem weiteren Schluss (ver-)führen, dass es sich bei den schwarzen Bildern um eine Art von Selbstporträts handeln muss¹: Das Nächtliche bedeutet einerseits Nicht(s)-Sehen, bedeutet Selbstbeschränkung, Selbstbefragung, Innehalten, Gewährwerden – „*Shut your eyes and see*“ (Joyce). Es schafft Bedingungen für einen Wandel; Wandel bedeutet Erneuerung der Selbstdefinition und ist in höchstem Maß Ausdruck des Selbst. Andererseits enthalten die Bilder, weil sie schwarz und nächtlich sind, die archetypische Idee der Schöpfung, des Beginns, des Chaos, der Urmaterie, des künstlerischen Schaffens. Damit in Einklang steht, dass die schwarzen Gemälde den Künstlern dazu dienten, sich selbst in der Rolle als Künstler und somit Schaffender zu bestätigen.

Im Licht des Selbstporträts erscheinen die schwarzen Phasen des Übergangs auch analog zu dem typischen Motiv eines künstlerischen Selbstverständnisses, sich zwischen (*betwixt and between*) den Welten zu befinden.

Im Licht der Entwicklungsgeschichte des Abstrakten Expressionismus wiederum entsteht der Eindruck, dass die amerikanischen Künstler gerade in diesen Jahren auch von der Idee angetrieben waren, sich von dem prägenden Einfluss der europäischen Tradition loszusagen und insbesondere Paris seinen Rang als Hauptstadt der Avantgarde streitig zu machen. Aus dieser Distanz gesehen wirken die *Black Paintings* geradezu wie der Ausdruck eines kollektiven Strebens nach künstlerischer Selbstbehauptung.

¹ Rothko: „The word portrait cannot possibly have the same meaning for us that it had for past generations... New Times! New Ideas! New methods!... There is however, a profound reason for the persistence of the word ‚portrait‘ because the real essence of the great portraiture of all time is the artist’s eternal interest in the human figure, character and emotions – in short in the human drama.“ Rothko, Radio script, „The portrait and the Modern Artist,“ 1943, zit. nach Clifford Ross, *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, New York 1990, S.208. Von Rothko existiert übrigens ein Selbstporträt (im darstellenden Sinn) – *Self Portrait*, 1936, Öl auf Leinwand, 81,9 x 66 cm, Collection of Christopher Rothko and Kate Rothko Prizel –, auf dem er eine Brille mit nahezu schwarzen Gläsern trägt. Das erscheint wie eine Absichtserklärung, von nun an den Blick zunehmend nach innen zu richten.

Literaturverzeichnis

- **Ackermann**, Robert, The Myth and Ritual School. J.G. Frazer and the Cambridge Ritualists, New York, London 1991.
- Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, Bd.7, Frankfurt am Main 1970.
- Albers, Josef, Interaction of colors. Grundlegung einer Didaktik des Sehens, Köln 1970.
- Albrecht, Hans Joachim, Farbe als Sprache, Köln 1974.
- Allesch, Christian G., Psychologiegeschichte, Wien 1998.
- Andersen, Troels (Hg.), Essays on Art. Malevich, 1915-1928, Bd.1, Kopenhagen 1971.
- Andersen, Troels (Hg.), Essays on Art. Malevich, 1928-1933, Bd.2, Kopenhagen 1971.
- Andersen, Troels (Hg.), The Artist, Infinity, Suprematism. Malevich, Unpublished writings 1913-33, Bd.4, Kopenhagen 1978.
- Andersen, Troels (Hg.), The World as Non-Objectivity. Malevich, Unpublished writings 1922-25, Bd.3, Kopenhagen 1976.
- Anderson, Ronald; Koval, Anne, James McNeill Whistler. Beyond the Myth, London 1994.
- Anfam, David, Mark Rothko, The works on canvas, catalogue raisonné, New Haven (u.a.) 1998.
- Anscombe, G.E.M. (Hg.), Wittgenstein, Ludwig, Bemerkungen über die Farbe, Frankfurt 1979.
- Ashton, Dore, About Rothko, New York 1996.
- Ashton, Dore, Fifth-seventh Street: Bob Rauschenberg, in: Art Digest, No.27, (September 15, 1953), Hopewell, NJ, S.21, S.25.
- Ashton, Dore, La voix du tourbillon dans l'Amérique de Kafka , in: XXe Siècle, May 1964, S.92-96.
- Ashton, Dore, The New York School. A Cultural Reckoning, Berkely u.a. 1992.
- Ashton, Dore, The Rothko Chapel in Houston, in: Studio, Vol.181, No.934, June 1971, London, S.273-275.
- Ausst.Kat. Abstraction Geometry. Painting. Selected Geometric Abstract painting in America Since 1945, Albright Knox Art Gallery, Buffalo 1989.

- Ausst.Kat. Ad Reinhardt and Color, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1980.
- Ausst.Kat. Ad Reinhardt, Black Paintings 1951-1967, Marlborough Gallery Inc., New York 1970.
- Ausst.Kat. Ad Reinhardt, Kunsthalle Düsseldorf, 1972.
- Ausst.Kat. Ad Reinhardt, Kunsthalle Düsseldorf, 1975.
- Ausst.Kat. Ad Reinhardt, Marlborough Galerie AG, Zürich 1974.
- Ausst.Kat. Ad Reinhardt, Staatsgalerie Stuttgart, 1985.
- Ausst.Kat. Ad Reinhardt, The Museum of Modern Art, New York 1991.
- Ausst.Kat. Ad Reinhardt. A Concentration of Works from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art, New York 1981.
- Ausst.Kat. Ad Reinhardt. Paintings, Jewish Museum New York, 1967.
- Ausst.Kat. Against the Stream: Milton Avery, Adolph Gottlieb, and Mark Rothko in the 1930s, Katonah Museum of Art, Katonah NY 1994.
- Ausst.Kat. Aleksandr Rodtschenko, Museum of Modern Art, 1998.
- Ausst.Kat. Americans 1963, Museum of Modern Art, New York 1963.
- Ausst.Kat. Barnett Newman, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2002.
- Ausst.Kat. Barnett Newman, Tate Gallery, London 1972.
- Ausst.Kat. Barnett Newman, The Museum of Modern Art, New York 1971.
- Ausst.Kat. Barnett Newman, The Pace Gallery, New York 1988.
- Ausst.Kat. Barnett Newman. Bilder. Skulpturen. Graphik, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1997.
- Ausst.Kat. Barnett Newman. Das zeichnerische Werk. Museum Ludwig, Köln 1981.
- Ausst.Kat. Big Nothing. Die jenseitigen Ebenbilder des Menschen, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2001.
- Ausst.Kat. Black Box, Kunstmuseum Bern, 2001.
- Ausst.Kat. Black: Jasper Johns, Frank Stella, Richard Serra, Tokyo Ikeda Gallery, 1985.
- Ausst.Kat. Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde, Hamburger Kunsthalle, 1999.
- Ausst.Kat. Color. Ron Davis. Ellsworth Kelly, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella, UCLA Art Galleries Los Angeles, 1970.

- Ausst.Kat. D'un espace à l'autre: La fenêtre, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez 1978.
- Ausst.Kat. Die Farben Schwarz, Landesmuseum Joanneum, Graz 1999.
- Ausst.Kat. Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1992.
- Ausst.Kat. Die Nacht, Haus der Kunst, München 1999.
- Ausst.Kat. Dominanz Schwarz, Galerie Palais Walderdorff, Wolfratshausen 1987.
- Ausst.Kat. Frank Stella 1970-1987, Museum of Modern Art, New York 1987.
- Ausst.Kat. Frank Stella, Haus der Kunst München, 1996.
- Ausst.Kat. Frank Stella, The Museum of Modern Art, New York 1970.
- Ausst.Kat. Frank Stella. Black and Metallic Paintings: 1959-1964, Gagosion Gallery, New York 1990.
- Ausst.Kat. Frank Stella. Black Paintings 1958-1960. Cones and Pillars 1984-1987, Staatsgalerie Stuttgart, 1988.
- Ausst.Kat. Frank Stella: The Black Paintings, The Baltimore Museum of Art, 1976.
- Ausst.Kat. Frank Stella: Werke 1958-1976, Kunsthalle Bielefeld, 1977.
- Ausst.Kat. Henri Matisse Museum of Modern Art, New York 1951.
- Ausst.Kat. Histoire de blanc & noir. Hommage à Aurelie Nemours, Musée de Grenoble, Paris 1996.
- Ausst.Kat. In quest of the absolute: Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Robert Ryman, Brice Marden, Agnes Martin, Helmut Federle, Joseph Marioni, New York 1996.
- Ausst.Kat. James MacNeill Whistler, Tate Gallery London, 1995.
- Ausst.Kat. John Cage. Kunst als Grenzbeschreitung, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München, 1971.
- Ausst.Kat. Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag, Galerie Gmurzynska, Köln 1978.
- Ausst.Kat. Kasimir Malewitsch, Kunstforum Wien, 2001.
- Ausst.Kat. Kasimir Malewitsch. Suprematismus, Deutsche Guggenheim Berlin, 2003.
- Ausst.Kat. Kazimir Malevich 1978-1935, National Gallery of Art, Washington D.C. 1990.
- Ausst.Kat. Kazimir Malevich, State Russian Museum, Leningrad 1988.

- Ausst.Kat. Les surréalistes en exil et le début de l'école de New York, Musée d'Art moderne et contemporain, Straßbourg 2000.
- Ausst.Kat. Malewitsch-Mondrian, Konstruktion als Konzept, Kunstverein Hannover, 1977.
- Ausst.Kat. Mark Rothko and the lure of the figure. Paintings 1933-1946, The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, Michigan 2000.
- Ausst.Kat. Mark Rothko, „A consummated experience between picture and onlooker“, Fondation Beyeler, Riehen 2001. (Die deutsche Ausgabe ist unter dem Titel „Eine vertiefte Beziehung zwischen Bild und Betrachter“ erschienen.)
- Ausst.Kat. Mark Rothko, Kunsthalle Basel, 1962.
- Ausst.Kat. Mark Rothko, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1999.
- Ausst.Kat. Mark Rothko, Museum of Modern Art, New York 1961.
- Ausst.Kat. Mark Rothko, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1971.
- Ausst.Kat. Mark Rothko, National Gallery of Art Washington, 1998.
- Ausst.Kat. Mark Rothko, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1971.
- Ausst.Kat. Mark Rothko, The Chapel Commission, The Menil Collection, Houston 1996.
- Ausst.Kat. Mark Rothko, The Seagram Mural Projekt, Tate Gallery Liverpool, 1988.
- Ausst.Kat. Mark Rothko. 1903-1970, Die Retrospektive der Gemälde, Museum Ludwig Köln, 1988.
- Ausst.Kat. Mark Rothko. 1903-1970, Tate Gallery London, 1987.
- Ausst.Kat. Mark Rothko. Kaaba in New York, Kunsthalle Basel, 1989.
- Ausst.Kat. Mark Rothko's Harvard Murals. Center for Conservation and Technical Studies, Harvard University Art Museums, Cambridge – Massachusetts 1988.
- Ausst.Kat. Max Beckmann in exile, Guggenheim Museum New York, 1996
- Ausst.Kat. Myth-Making in the McCarthy Period. Abstract Expressionist Painting from the United States, Tate Gallery Liverpool, 1993.
- Ausst.Kat. Negotiating rapture: the power of art to transform lives, Museum of Contemporary Art, Chicago 1996.
- Ausst.Kat. New York School. The First Generation. Paintings of the 1940s and 1950s, Los Angeles County Museum, 1965.
- Ausst.Kat. Newman, Rothko, Still. Search for the Sublime, C&M Arts, New York 1994.

-
- Ausst.Kat. Night-Scenes, Wadsworth Atheneum, Hartford 1940.
 - Ausst.Kat. Raum. Zeit. Stille. Kölnischer Kunstverein, Köln 1985.
 - Ausst.Kat. Rauschenberg. The White and Black Paintings 1949-1952, Larry Gagosian Gallery New York, 1986.
 - Ausst.Kat. Rites of passage. Art for the end of the century. Tate Gallery, London 1995.
 - Ausst.Kat. Robert Rauschenberg Paintings, Drawings and Combines 1949-1964, Whitechapel Art Gallery, London 1964.
 - Ausst.Kat. Robert Rauschenberg, Stedelijk Museum Amsterdam, 1968. Ausst.Kat. Robert Rauschenberg, Smithsonian Institution, Washington 1976.
 - Ausst.Kat. Robert Rauschenberg, The Jewish Museum New York, 1963.
 - Ausst.Kat. Robert Rauschenberg. Retrospektive, Museum Ludwig Köln, 1998.
 - Ausst.Kat. Robert Rauschenberg. The Early 1950s, The Menil Collection, Houston 1991.
 - Ausst.Kat. Rothko: The Dark Paintings 1969-70, Pace Gallery, New York 1985.
 - Ausst.Kat. Schwarz, Kunsthalle Düsseldorf 1982.
 - Ausst.Kat. Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Akademie der bildenden Künste, Berlin 1983.
 - Ausst.Kat. Sixteen Americans, The Museum of Modern Art, New York 1959.
 - Ausst.Kat. The Art of the Real. USA 1948-1968, The Museum of Modern Art, New York 1968.
 - Ausst.Kat. The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives, Los Angeles County Museum of Art, Cambridge, Massachusetts 1980.
 - Ausst.Kat. The Fifties: Aspects of Paintings in New York, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C. 1980.
 - Ausst.Kat. The New York School 1940-1960. The First Generation of Abstract Expressionism, Sierra Nevada Museum of Art, Reno 1979.
 - Ausst.Kat. The Sublime is Now: The Early Works of Barnett Newman, Paintings and Drawings, 1944-1949, Walker Art Center, Minneapolis 1994.
 - Ausst.Kat. The vital gesture. Franz Kline, Cincinnati Art Museum, 1985.
 - Ausst.Kat. The Window in the Twentieth-Century Art, Neuberger Museum, Purchase 1986.
 - Ausst.Kat. Triumph der New York School von Mark Tansey, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1995.

-
- Ausst.Kat. Under the cover of darkness: night prints, City Museum and Art Gallery, Bristol 1986.
 - Ausst.Kat. Weiße Westen – Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1983.
 - Ausst.Kat., The Avant-Garde in Russia 1910-1930. New Perspectives, Los Angeles County Museum of Art, 1980.
 - **Bachmayer**, Matthäus; Kamper, Dieter; Rötzer, Florian (Hg.), Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp, München 1992.
 - Bahners, Klaus, Erläuterungen zu Samuel Beckett Warten auf Godot, Hollfeld 1998.
 - Barbier, Carl Paul, Correspondance Mallarmé – Whistler. Histoire de la grande amitié de leurs dernières années, Paris 1964.
 - Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990.
 - Barnes, Susan J., The Rothko Chapel, An Act of Faith, Houston 1989. Blau, Daniel (Hg.), Mark Rothko. ‚Multiforms‘, Bilder von 1947-1949, Ostfildern 1993.
 - Battcock, Gregory (Hg.), Minimal Art. A critical Antology, Berkeley 1995.
 - Baudelaire, Charles, Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860, Sämtliche Werke/Briefe, Bd.5, München – Wien 1989.
 - Becker, Heribert, „Das heiße Raubtier Liebe“. Erotik und Surrealismus, München 1998.
 - Beckett, Samuel, Murphy, Hamburg 1959.
 - Beckett, Samuel, Warten auf Godot, Darmstadt 1992.
 - Berghe, Roland van den, Piet Mondrian und Barnett Newman, in: Die Wirklichkeit des Geistigen in der abstrakten Kunst, Symposium Den Haag, 1987, Stuttgart 1988, S.59-75.
 - Bermes, Christian, Maurice Merleau-Ponty zur Einführung, Hamburg 1998.
 - Bersani, Leo; Dutoit, Ulysse, Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais Cambridge, Mass., 1993.
 - Bihalji-Merin, Oto, Crisis and Creation, in: Art in America, Vol.48, No.2, 1960, New York, S.49-53.
 - Birch, Dinah, Ruskin on Turner, London 1990.
 - Blanchot, Maurice, L'espace littéraire, Paris 1955.

-
- Bockemühl, Michael, Abstrakte Kunst und die ästhetische Wirklichkeit, in: Die Wirklichkeit des Geistigen in der abstrakten Kunst, (Symposium Den Haag 1987), Stuttgart 1988, S.59-75.
 - Bockemühl, Michael, Die Wirklichkeit des Bildes, Stuttgart 1989.
 - Boersma, Linda, The Last Futurist Exhibition of Painting 0,10, Rotterdam 1994.
 - Böhme, Hartmut, Antike Anthropogenie-Vorstellungen in Ovids Metamorphosen: Prometheus – Deukalion – Pygmalion, in: Meyer, Mathias; Neumann, Gerhard (Hg.), Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg im Breisgau – Rombach 1997, S.89-126.
 - Bois, Yve-Alain, Here to There and Back: Barnett Newman in Retrospect, in: Artforum International, March 2002. S.100-108.
 - Bois, Yve-Alain, Painting as Model, Cambridge (Mass.) 1990.
 - Bois, Yve-Alain, What is there to see? On a Painting by Ad Reinhardt, in: MoMA. Members Quarterly, No.8, Summer 1991, New York, S.2/3.
 - Boldt, Johannes, Johannes vom Kreuz. Sein Leben in Kontemplation und Aktion, Mainz 1990.
 - Borelius, Birgit, Oscar Wilde, Whistler and Colours, Lund 1968.
 - Borgards, Roland; Neumeyer, Harald, Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen. Aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur, in: Behler, Ernst; Frank, Manfred; Hörisch, Jochen; Oesterle, Günter (Hg.), Athenäum. Jahrbuch für Romantik, Jg. 11, Paderborn u.a. 2001, S.13-40.
 - Bothner, Roland, Angst vor der Farbe? Ellsworth Kelly, Günter Fruhtrunk, Frank Stella, in: Bruckmanns Pantheon, Jg.LVI, München1998, S.173-185.
 - Bothner, Roland, Schwarz und Rot. Zur Autonomie der Farbe, Mössingen-Talheim 1999.
 - Branden W. Joseph, Blanc sur blanc. Robert Rauschenberg et John Cage, in: Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 71, Printemps 2000, S.4-31.
 - Breslin, James E.B., Mark Rothko. Eine Biographie, Klagenfurt 2001.
 - Breustedt, Renate, Die Entstehung und Entwicklung des Nachtbildes in der abendländischen Malerei und seine Ausbreitung in den Niederlanden (bis ca. 1520/30), Göttingen 1966.
 - Brumble, David H., Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance, London 1998.
 - Bruns, Margarete, Das Rätsel Farbe: Materie und Mythos, Stuttgart 1997.
 - Buchloh, Benjamin, The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde, in: October, No.37, Cambridge (Mass.) 1986.

- Bunge, Matthias, Die Wirklichkeit des Bildes. Eine kritische Auseinandersetzung mit Michael Bockemühls These von der „Bildrezeption als Bildproduktion“, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd.XXXV, Bonn 1990, S.131-189.
- Bürgi, Bernhard, Rot Gelb Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1988.
- Burke, Edmund, A philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, London 1757.
- Burke, Edmund, Vom Erhabenen und Schönen, Berlin 1956.

- **Cabanne**, Pierre, Whistler, Liechtenstein 1986.
- Cawthorne, Nigel, UKIYO-E. Die Kunst des japanischen Holzschnitts, Augsburg 1998.
- Chassey, Eric de, La violence décorative: Matisse dans l'art américain, Paris 1998.
- Chave, Anna C., Mark Rothko. Subjects in abstraction, New Haven (u.a.) 1989.
- Choné, Paulette, Atelier des nuits, Nancy 1992.
- Choné, Paulette; Boyer, Jean-Claude; Spear, Richard E.; Lavin, Irving, L'Âge d'or du nocturne, Paris 2001.
- Clarke, John J.; Jung, Carl Gustav (Hg.), C. G. Jung und der östliche Weg, Zürich – Düsseldorf 1999.
- Claus, Jürgen, Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente, Reinbek bei Hamburg 1965.
- Clearwater, Bonnie, Mark Rothko. Works on paper, New York 1984.
- Conacher, D.J., Aeschylus' Prometheus Bound. A literary commentary, London 1980.
- Cooke, Peter, Gustave Moreau from Song of Songs (1853) to Orpheus (1866). The making of a Symbolist painter, in: Apollo, The international Magazine of the Arts, Vol.CXLVIII, No.438 (New Series) September 1998, London (u.a.), S.37-45.
- Cox, Annette, Art-as-Politics. The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society, Ann Arbor, Mich. 1982.
- Crehan, Hubert, The See Change. The Raw Duck, in: Art Digest, No.27, (September 15, 1953), Hopewell, NJ, S.25.
- Crone, Rainer; Moos, David, Kazimir Malevich, London 1991.
- Curry, David Park, James McNeill Whistler at the Freer Gallery of Art, New York – London 1984.

-
- **Dabydeen**, David, Hogarths's Blacks. Images of Blacks in Eighteenth Century English Art, Athen 1987.
 - Daphinoff, Dimiter; Marsch, Edgar (Hg.), Das Feuer. Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch, Freiburg (Schweiz) 1998.
 - Derrida, Jacques, Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins, Chicago – London, 1993.
 - Deutsch, David, Die Physik der Welterkenntnis, München 2000.
 - Didi-Huberman, Georges, Vor einem Bild, Wien 2000.
 - Didi-Huberman, Georges, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999.
 - Didi-Huberman, Supposition de l'aura: Du maintenant, de l'Autrefois et de la modernité, in: Les cahiers du Musée National d'Art Moderne, n°64, Été 1998, Paris, S.94 -115.
 - Die Nacht. Ein Lesebuch von Träumen, Gewalt und Ekstase, Berlin o.J.
 - Diem, Gudrun, Das Wesen der Kunst im Denken Nietzsches, Köln 1953.
 - Dobhan, Ulrich; Körner, Reinhard (Hg.), Johannes vom Kreuz. Lehrer des ‚Neuen Denkens‘. Sanjuanistik im deutschen Sprachraum, Würzburg 1991.
 - Doerner, Max, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Leipzig 2001.
 - Douglas, Charlotte, Birth of a ‚Royal Infant‘: Malevich and ‚Victory over the Sun, in: Art in America, March – April 1974, S.45-58.
 - Duerr, Hans Peter, Sehnsucht nach dem Ursprung. Zu Mircea Eliade, Frankfurt am Main 1983.
 - Duve, Thierry de, The Monochrome and the Blank Canvas, in: Guilbaut, Serge (Hg.), Reconstructing Modernism, Cambridge 1990, S.244-310.
 - Dyer, R., The Coming of the Night in Homer, in: Glotta. Zeitschrift für griechische und lateinische Sprache, Bd.52, Göttingen 1974, S.30-36.

 - **Egenhofer**, Sebastian, The sublime is now: zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans, Koblenz 1996.
 - Eliade, Mircea, Das Mysterium der Wiedergeburt. Initiationsriten, ihre kulturelle und religiöse Bedeutung, Zürich 1961.
 - Eliade, Mircea, Die Sehnsucht nach dem Ursprung. Von den Quellen der Humanität, Wien 1973.
 - Engelhardt, Michael von, Der plutonische Faust. Eine Motivgeschichte, Basel 1992.
 - Epperlein, Beate, Monochrome Malerei, Nürnberg 1997.

-
- Erbslöh, Gisela, „Pobeda nad solncem“. Ein futuristisches Drama, München 1976.
 - **Farr**, Dennis, James McNeill Whistler – his links with poetry, music and symbolism, in: Journal of the Royal Society of Arts, April 1974, S.267-284.
 - Feinstein, Roni, Random Order: The First Fifteen Years of Robert Rauschenberg's Art, 1949-1964, Ph.D.diss., New York University, 1990.
 - Feinstein, Roni, The Early Work of Robert Rauschenberg: The White Paintings, the Black Painting, and the Elemental Sculptures, in: Arts Magazine, Vol.61, No.1, September 1986, New York, S.28-37.
 - Finke, Ulrich (Hg.), French 19th century painting and literature, Manchester 1972.
 - Firestone, Evan R., James Joyce and the first generation New York School, in: Arts Magazine, Vol.56, No.10, June 1982, New York, S.116-121.
 - Forge, Andrew, Rauschenberg, New York 1972.
 - Forsmann, Erik, Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne, in: Kunsthistoriska Studier, tillägnade Sten Karling, Stockholm 1966, S.289-320.
 - Frank Stella, „Ich benutze den Stil, der mir gerade in den Kram paßt“. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks, in: Kunstforum international, Bd.127, Juli – September 1994, Köln, S.272–289.
 - Friedrich, Hugo, Die Struktur der modernen Lyrik, Reinbek bei Hamburg 1985.
 - Früchtl, Josef, Konzeptionen des Scheins. Ausgänge aus der Platonischen Höhle, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd.XLV, Nr.2, 2001, Bonn, S.167-185.
 - **Gadamer**, Hans-Georg, Hermeneutische Entwürfe. Vorträge und Aufsätze, Tübingen 2000.
 - Gage, John, Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart, London 1993.
 - Gaßner, Hubertus, Vom Gewicht zum Gleichgewicht. Imaginäre Konstruktionen im russischen Konstruktivismus, in: Ausst.Kat. Equilibre. Gleichgewicht, Äquivalenz und Harmonie in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Aargauer Kunsthaus Aarau, 1993, S.29-40.
 - Gaßner, Hubertus; Kopanski, Karlheinz; Stengel, Karin (Hg.), Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, Kassel 1992.
 - Gaugh, Harry F., Willem de Kooning, New York 1983.
 - Gebelein, Helmut, Alchemie. Die Magie des Stofflichen, München 1996.

-
- Geldzahler, Henry, *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, New York 1969.
 - Genauer, Emily, *16-Artist Show Is on Today At Museum of Modern Art*, *The New York Herald Tribune*, December 16, 1959, S.26.
 - Gennep, Arnold van, *Les Rites de Passage*, Paris 1909.
 - Gericke, Lothar; Schöne, Klaus, *Das Phänomen Farbe. Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung*, Berlin 1970.
 - Gibson, Ann, *Monochrome Malerei in Amerika seit 1950*, in: *Kunstforum international*, Bd.88, März – April 1987, Köln, S.114-126.
 - Gibson, Ann, *Regression and Color in Abstract Expressionism: Barnett Newman, Mark Rothko and Clifford Still*, *Arts Magazine* 55, no.7, 1981, S.144-153.
 - **Glaser, Bruce, Questions** to Stella and Judd , in: *Art News* 65, September 1966, S.55-61.
 - Glaser, Horst Albert, *Prometheus als Erfinder des Menschen*, in: Dülmen, Richard von, *Erfindung des Menschen, Schöpfungsräume und Körperbilder*, Wien 1998, S.25-37.
 - Gleiser, Marcelo, *Das Tanzende Universum. Schöpfungsmythen und Urknall*, Wien – München 1998.
 - Glimcher, Arnold (Hg.), *The Art of Mark Rothko into an unknown world*, London 1992.
 - Goethe, Wolfgang Johannes, *Farbenlehre. Theoretische Schriften*, Tübingen 1953.
 - Golding, John, *Paths to the Absolute, Paths of the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, London 2000.
 - Golding, John, *The Black Square*, in: *Studio international*, March/ April 1975, S.96-106.
 - Goldwater, Robert, *Rothkos Black Paintings*, in: *Art in America*, Vol.59, March/ April 1971, New York, S.58-63.
 - Goosens (eigtl. Goossen), E.C., *The philosophic line of B. Newman*, in: *Art News*, No.57, June 1958, New York, S.31-32 u. S.62-63.
 - Goossen, E.C., *The Big Canvas*, *Art International*, Vol.2, No.8, November 1958, Paris, S.45-47, in: Battcock, Gregory (Hg.), *The New Art: A Critical Anthology*, New York 1966, S.48-56.
 - Gordon, Thomas, Morgan-Witts, Max, *The strange fate of the Morro Castle*, London 1973.
 - Gorky, Arshile, *Six peintres americains. Arshile Gorky, Franz Kline, Willem de Kooning, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko*, New York (u.a.) 1967.
 - Gottlieb, Carla, *The Role of the Window in the Art of Matisse*, in: *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, Vol.22, Fall 1963 – Summer 1964, New York, S.393-423.

-
- Gottlieb, Carla, *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting*, New York 1981.
 - Graevenitz, Antje von, *Het hermetisch vierkant. Malevitsj over de betekenis van het getal nul*, in: *Archis*, 3/89, Amsterdam 1989, S.60-64.
 - Graevenitz, Antje von, *Rites of Passage of Modern Art*, in: Lavin, Irving (Hg.) *World Art. Themes of unity in diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art, Vol.3*, University Park (u.a.) 1989, S.585-589.
 - Green, Denise, *Painterly Thought and the Unconscious*, in: *Art Press*, Nr. 188, Février 1994, S.E1-E6.
 - Greenberg, Clement, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden 1997.
 - Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm, *Grimm's Deutsches Wörterbuch VII*, Leipzig 1889, S.146-168.
 - Grinten, Franz Joseph van der; Menekes, Friedhelm, *Abstraktion-Kontemplation. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Stuttgart 1987.
 - Guberman, Sidney, *Frank Stella. An illustrated Biography*, New York 1995.
 - Guilbaut, Serge, *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat*, Basel 1997.

 - **Haight**, Elizabeth Hazelton, *The Symbolism of the House Door in classical Poetry*, New York 1950.
 - Hall, Charles, *Whistler's Bother*, in: *Art Reviews*, Vol.46, September 1994, S.38-42.
 - Hamilton, George Heard, *Painting in Contemporary America*, *Burlington Magazine*, Vol.CII, May 1960, London, S.192-197.
 - Hammer-Kraft, Elisabeth, Hg., *Henri Matisse. Über Kunst (1947)*, Zürich 1982.
 - Harris, Mary Emma, *The Arts at Black Mountain College*, London 1987.
 - Harrison, Edward, *Darkness at Night*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1987. Heraeus, Stefanie, *Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1998.
 - Harvey, John, *Men in black*, London 1995.
 - Heere, Heribert, *Ad Reinhardt und die Tradition der Moderne*, Frankfurt 1986.
 - Held, Julius S., 'Prometheus Bound', in: *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol.LIX, No.279 'Education in the museum', Autumn 1963, Philadelphia, S.16-32.
 - Held, Jutta, *Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlin 1964.

-
- Hempel, Eberhard, Nikolaus von Cues in seinen Beziehungen zur Kunst, Berlin 1953.
 - Herlitz; Georg; Kirschner; Bruno, Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden, Berlin 1919.
 - Hess, Thomas B., Barnett Newman, New York 1969.
 - Hess, Thomas B., Rothko: A Venetian Souvenir, Art News, No.69, 7, November 1970, S.74.
 - Hess, Walter, Das Problem der Farbe in den Selbsterzeugnissen moderner Maler, München 1953.
 - Heynen, Julian, Barnett Newmans Texte zur Kunst, Hildesheim 1979.
 - Hirschberger, Elisabeth, Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Éluard, von Delacroix bis Max Ernst, Tübingen 1993.
 - Höfer, Josef; Rahner, Karl (Hg.), Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg 1957.
 - Hogarth, William, The Analysis of Beauty, London 1753.
 - Holmes, Ann, Rothko Chapel Opening, in: Houston Chronicle, Sunday, February 21, 1971, S.17-18.
 - Hoormann, Anne; Schawelka, Karl (Hg.), Who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung, Universitätsverlag Weimar, 1998.
 - Huyghe, René, Lumière, ombre et nuit dans l'art, Paris 1985.

 - **Imdahl**, Max, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1988.
 - Imdahl, Max; Newman, Barnett (Hg.), Who's afraid of Red, Yellow and Blue III, Stuttgart 1971.
 - Ingold, Felix Philipp, Bildkunst und Wortkunst bei Kazimir Malevič, in: Deflin, Eine deutsche Zeitschrift für Konstruktion, Analyse und Kritik, Siegen/ Stuttgart, 5.Jg., H.2, September 1988, X, S.50-62.
 - Ingold, Felix Philipp, Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur Gesellschaft Politik, München 2000.
 - Ingold, Philipp Felix, Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevic, in: Boehm, Gottfried (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S.365-410.
 - Irion, Ulrich, Eros und Thanatos in der Moderne. Nietzsche und Freud als Vollender eines Anti-Christlichen Grundzugs im Europäischen Denken, Würzburg 1992.
 - Irving Sandler, The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties, London 1981.

- **Jaffé**, Aniela (Hg.), Carl Gustav Jung, Olten 1990.
- Jaffé, Aniela (Hg.), Erinnerungen. Träume. Gedanken von C. G. Jung, Stuttgart 1962.
- Jäger, Joachim, Das zivilisierte Bild. Robert Rauschenberg und seine Combine Paintings der Jahre 1960 bis 1962, Wien 1999.
- Jauss, Hans Robert, Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte, Konstanz 1987.
- Johannes vom Kreuz, Die dunkle Nacht, Sämtliche Werke, Bd.2, Einsiedeln 1992.
- Johannes vom Kreuz, Empor den Karmelberg, Einsiedeln 1964
- Johannes, Christa Erika, Relationships between some Abstract Expressionist Painting and Samuel Beckett's Writing, Athen – Georgia 1974.
- John Ruskin, Fors Clavigera, in: Cook, E.T., Wedderburn, Alexander, Works of John Ruskin, London 1903-12, Vol.29.
- Johnson, Steven (Hg.), The New York Schools of Music and Visual Arts, New York 2002.
- Josek, Suzanne, The New York School. Earle Brown. John Cage. Morton Feldman. Christian Wolff, Saarbrücken 1998.
- Joyce, James, Ulysses, 1961.
- Judd, Donald, Malevich: Independent Form, Color, Surface, in: Art in America, March-April 1974, S.52-58.
- Jung, Carl Gustav, Mandala. Bilder aus dem Unbewussten, Freiburg 1977.
- Jung, Carl Gustav, Mandala. Bilder aus dem Unbewussten, Olten und Freiburg im Breisgau 1977.

- **Kellein**, Thomas, Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, München 1984.
- Kemp, Wolfgang, Der Betrachter im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.
- Kerber, Bernhard, Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen, Stuttgart 1971.
- Kerber, Bernhard, Amerikanische Malerei seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen, Stuttgart 1971.
- Kerber, Bernhard, Der Ausdruck des Sublimen in der amerikanischen Kunst, in: Art International, Vol.13, No.10, Christmas 1969, Paris, S.31-36.

- Kerber, Bernhard, Die ökumenische Kapelle in Houston, in: Schmied, Wieland, Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, Stuttgart 1990, S.65-70.
- Kerber, Bernhard, Streifenbilder. Zur Unterscheidung ähnlicher Phänomene, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd.XXXII, 1970, Köln, S.235-256.
- Kierkegaard, Sören, Furcht und Zittern, Frankfurt am Main 1984.
- Kierkegaard, Sören, Furcht und Zittern, Hamburg 1989.
- Konersmann, Ralf, Kritik des Sehens, Leipzig 1997.
- Königer, Maribel, Whistler versus Ruskin. Kunstgeschichte im Prozess oder: Plädoyer für das Klischee vom modernen Künstler und Wissenschaftler, in: Kongreßakten Kunstgeschichte und Gegenwartskunst, Schloss Buchberg am Kamp, Wien 1993, S.51-56.
- Kooning, Elaine de, „Two Americans in Action: Franz Kline, Mark Rothko“, in: Art News Annual 27, 1958, New York, S.86-97.
- Köppel, Peter, Die Agonie des Subjekts. Das Ende der Aufklärung bei Kafka und Blanchot, Wien 1991.
- Kotz, Mary Lynn, Rauschenberg: Art and Life, New York 1990.
- Koval, Anne, Whistler in his time, London 1995.
- Kowtun, Jewgenij F., Sangesi. Die russische Avantgarde. Chlebnikow und seine Maler, Zürich 1993.
- Krauss, Rosalind, Rauschenberg and the Materialized Image, in: Artforum, Vol.XIII, No.4, December 1974, New York, S.36-43.
- Krauss, Rosalind, The Originality of the Avant-Garde, in: October, No.18, Cambridge (Mass.) 1981, S.47-66.
- Krieger, Verena, Von der Ikone zur Utopie: Kunstrezepte der russischen Avantgarde, Köln 1998.
- Kubler, Georg, The Shape of Time. Remarks on the history of things, New Haven 1962.
- Kunstforum Malerei nach dem Ende der Malerei, Bd. 131, August – Oktober 1995.
- Kurz, Otto; Kris, Ernst, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main 1980.
- Kuschel, Karl-Josef, Streit um Abraham. Was Juden, Christen und Muslime trennt – und was sie eint, München 1994.
- Kuspit, Donald, Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art, Cambridge 1993.

-
- **Lactacz**, Joachim, Fruchtbare Ärgernis: Nietzsches ‚Geburt der Tragödie‘, und die gräzistische Tragödienforschung, Basel 1998.
 - Lebensztejn, Jean-Claude, Interview mit Frank Stella, in: Art in America, Vol.63, July – August 1975, New York, S.73-75.
 - Leggio, James, Robert Rauschenberg's „Bed“ and the Symbolism of the Body, in: Essays on Assemblage, Studies in Modern Art, No.2, New York, The Museum of Modern Art, New York 1992.
 - Leider, Philip, Abstraction and Literalism: Reflections on Stella. Retrospective at the Modern, in: Artforum, Vol.VIII, No.8, April 1970, New York, S.44-51.
 - Leider, Philip, Frank Stella, in: Artforum, Vol.III, No.3, June 1965, New York, S.26.
 - Leja, Michael, Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s, New Haven (u.a.) 1993.
 - Leopoldseder, Hannes, Grotteske Welt. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstücks in der Romantik, Bonn – Bouvier 1973.
 - Leuner, Barbara, Emotion und Abstraktion im Bereich der Künste. Eine Sammlung psychodynamischer Studien, Köln 1967.
 - Life, January 15, New York 1951.
 - Linke, Bernd Michael (Hg.), Schöpfungsmythologie in den Religionen, Frankfurt am Main 2001.
 - Lippard, Lucy R., Ad Reinhardt, New York 1981. (auf Deutsch Stuttgart 1984).
 - Lippard, Lucy R., Ad Reinhardt: One Work, in: Art in America, Vol.62, November – December 1974, New York, S.95-101.
 - Lissitzky-Küppers, Sophie (Hg.), El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers (2., verb. Aufl.), Dresden 1976.
 - Lochnan, Katharine A., The Etchings of James McNeill Whistler, London 1984.
 - Lorber, Richard, Ad Reinhardt, in: Arts Magazine, Vol.51, No.4, December 1976, S.4.
 - Lücke, Hans-Karl und Susanne, Antike Mythologie. Ein Handbuch; der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst, Reinbek bei Hamburg 1999.
 - Luserke, Matthias (Hg.): Die Aristotelische Katharsis – Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert, Hildesheim (u.a.) 1991.
 - Lyon, Christopher, Making A Difference. Yve-Alain Bois on Ad Reinhardt's „Black“ Paintings, in: MoMA. Members Quarterly, No.8, Summer 1991, New York, S.1, 4, 5, 22.
 - Lyotard, Jean-François, Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit, Wien 1985.

- **MacDonald**, Margaret F., Notes Harmonies and Nocturnes. Small works by James McNeill Whistler, New York 1984.
- MacDonald, Margaret F., Whistler: The Painting of the 'Mother', in: Gazette des Beaux-Arts, 117e année, tome LXXXV, février 1975, Paris, S.73-88.
- Mahdi, Louise Carus; Foster, Steven; Little, Meredith (Hg.), Betwixt & Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation, La Salle 1987.
- Mähli, Hans-Joachim, Samuel, Richard (Hg.), Novalis, Hymnen an die Nacht, in: ders. Werke. Tagebücher. Briefe. Bd.1, München 1978ff.
- Malewitsch, Kasimir, Die gegenstandslose Welt, Bauhausbuch Nr.11, München 1927.
- Malewitsch, Kasimir, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt, Übersetzung Riesen, Hans von; Haftmann, Werner (Hg.), Köln 1962.
- Malewitsch, Kasimir, La Lumière et la couleur, Textes de 1918 à 1926, Lausanne 1981.
- Malewitsch, Kasimir, Über die neuen Systeme in der Kunst, Zürich 1988.
- Malewitsch. Suprematismus. 34 Zeichnungen, Tübingen 1974.
- Marcadé, Jean-Claude, Malévitch, Paris 1990.
- Marvick, Louis Wirth, Mallarmé and the Sublime, New York 1986.
- Masheck, Joseph (Hg.), Five unpublished letters from Ad Reinhardt to Thomas Merton and two in return, in: Artforum, Vol.XVII, No.4, December 1978, New York, S.23-27.
- Matisse, Henri, Écrits et propos sur l'art, Paris 1972.
- Matisse, Henri, Über Kunst, Zürich 1982.
- McEvelley, Thomas, The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Postmodern Era, New York 1981.
- McLuhan, Marshall, Die magischen Kanäle. Understanding Media (1968) Dresden – Basel, 1994.
- Meinhardt, Johannes, Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern 1997.
- Mellquist, Jerome, Die Amerikanische Kunst der Gegenwart, Berlin 1950.
- Menil, Dominique de, The Rothko Chapel, in: The Art Journal, Vol.XXX, No.3, Spring 1971, New York, S.249-251.
- Merrill, Linda, A pot of paint. Aesthetics on Trial in Whistler versus Ruskin, Washington 1992.

-
- Merton, Thomas, *Weisheit der Stille. Die Geistigkeit des Zen und ihre Bedeutung für die moderne christliche Welt*, München 1983.
 - Metken, Günter, *Malen im optischen Zeitalter. Zur Rauschenberg-Ausstellung in Amsterdam und Köln*, in: *Das Kunstwerk*, Bd.21, April – Mai 1968, Stuttgart (u.a.), S.74-78.
 - Michaels, Axel, *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, München 1997.
 - Michel, Chantal, *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, Saint-Genouph 1997.
 - Minois, Georges, *Hölle – eine kleine Kulturgeschichte der Unterwelt*, Freiburg 2000.
 - Molesworth, Helen, *Before Bed*, in: *October*, No.63, Cambridge (Mass.) 1993, S.69-82.
 - Morris, George L.K., *What Abstract Art Means to Me*, in: *Museum of Modern Art Bulletin*, Vol.XVIII, No.3, Spring 1951, New York, S.3-15.
 - Motherwell, Robert, Reinhardt, Ad (Hg.), *Modern artists in America. Series Nr.1*, New York – Wittenborn 1951.

 - **Nakov**, Andréi, *Kazimir Malewicz, catalogue raisonné*, Paris 2002.
 - Nakov, Andréu B., *Barnett Newman: La Résurrection de l'esthétique du sublime*, in: *XXe Siècle*, No. 38, Juin 1972, Paris, S.156-159.
 - Neuhardt, Günter, *Das Fenster als Symbol. Versuch einer Systematik der Aspekte*, in: *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung*, Bd.4, 1978, Köln, S.77-91.
 - Neumann, Eckhard, *Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität*, Frankfurt – New York 1986.
 - Neumann, Walter G., *Die Philosophie des Nichts in der Moderne*, Essen 1989.
 - Newman, Barnett, O'Neill, John (Hg.), *Schriften und Interviews, 1925-1979*, Bern - Berlin 1996.
 - Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, Frankfurt a.M. 1987.
 - Nodelman, Sheldon, *The Rothko Chapel Paintings. Origins, Structure, Meaning*, Houston 1997.

 - **O'Doherty**, Brian, *American Masters: The Voice and the Myth*, Random House, New York 1973.
 - O'Doherty, Brian, *Frank Stella and a Crisis of Nothingness*, in: *New York Times*, January 19, 1964, Sec.2, S.21.

-
- O'Doherty, Brian, The Rothko Chapel, in: Art in America, Vol.61, January – February 1973, S.14-23.
 - O'Neill, John O. (Hg), Barnett Newman. Selected Writings and Interviews, New York 1990.
 - Ortmayer, Robert: Die Rothko-Newman-Kapelle in Houston, in: Kunst und Kirche. 34. 1971, S. 188-189.
 - Ouspensky, P.D., Tertium Organum, Weilheim 1973, S.227.

 - **Pächt**, Otto, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis (1977), München 1986.
 - Paget, Robert F., In the Footsteps of Orpheus, London 1967.
 - Pennell, Elizabeth Robins und Joseph, The Life of James McNeill Whistler, London 1908.
 - Polcari, Stephen, Abstract Expressionism and the Modern Experience, Cambridge 1991.
 - Poppenberg, Gerhard, Ins Ungebundene. Über Literatur nach Blanchot, Tübingen 1993.
 - Pries, Christine (Hg.), Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989.

 - **Raphael**, Max, Die Farbe Schwarz, Frankfurt am Main 1983.
 - Rathjen, Friedhelm, Beckett zur Einführung, Hamburg 1995.
 - Reibold, Ernst Thomas, Die Nacht im Mythos, Kultus und Volksglauben, Köln 1970.
 - Ri, Pius, „Erleuchtung“ in der Mystik des Juan de la Cruz, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXIII Theologie, Bd.353, Frankfurt am Main 1989.
 - Rickey, George, Constructivism. Origins and Evolution, New York 1967.
 - Riedel, Ingrid, Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie, Stuttgart u.a. (1983) 1999.
 - Riese, Hans-Peter, Kasimir Malewitsch, Reinbek bei Hamburg 1999.
 - Riley, Charles A. II, Color Codes. Modern theories of color in philosophy, painting and architecture, literature, music, and psychology, Hannover (u.a.) 1995.
 - Rilke, Rainer Maria, Die Gedichte, Frankfurt am Main 1986, S.414f.
 - Riout, Denys, La peinture monochrome : Une tradition niée, in: Les cahiers du Musée National d'Art Moderne, n°30, Hiver 1989, Paris, S.81-98.

-
- Roesler-Friedenthal, Antoinette, Ein Porträt Andrea Mantegnas als Alter Orpheus im Kontext seiner Selbstdarstellungen, in: Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Bd.31, München 1996, S.147-186.
 - Roob, Rona, Ad Reinhardt and the Museum, in: MoMA. Members Quarterly, No.8, Summer 1991, New York, S.6-7.
 - Roscher, W.H. (Hg.), Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, Leipzig 1902/09.
 - Rose, Barbara (Hg.), Art-as-Art. Selected Writings of Ad Reinhardt, New York 1975.
 - Rose, Barbara, American Painting. The Twentieth Century, New York 1980.
 - Rose, Barbara, An Interview with Robert Rauschenberg, New York – Toronto 1987. (auf Deutsch erschienen: Robert Rauschenberg im Gespräch mit Barbara Rose, in: Kunst heute, Nr.3, Köln 1989.)
 - Rosenberg, Harold, Barnett Newman, New York 1978.
 - Rosenberg, Harold, The Art World, in: The New Yorker, May 9, 1970, S.103-116.
 - Rosenberg, Harold, The Tradition of the New, London 1962.
 - Rosenblum, Robert, Frank Stella, 1 Harmondsworth, England, 1971.
 - Rosenblum, Robert, Frank Stella. Five years of variations on an „irreducible“ theme, in: Artforum, Vol.III, No.6, March 1965, New York, S.21-25.
 - Rosenstein, Harris, Black Pastures, in: Art News, No.65, November 1966, New York, S.33-34 und S.72-74.
 - Ross, Clifford, Abstract Expressionism: Creators and Critics, New York 1990.
 - Rotzler, Willi, Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Zürich 1977.
 - Rubin, Lawrence, Frank Stella. Paintings 1958 to 1965, A Catalogue raisonné, New York 1986.
 - Rubin, William S., Letter to the Editor, in: Artforum, Vol.VIII, No.10, June 1970, New York, S.10-11.
 - Rubin, William S., Younger American Painters, in: Art International, Vol.4, No.1, January 1960, Paris, S.24-31.
 - Rubin, William, Mark Rothko: 1903-1970, New York Times, 8. März 1970, sec.2, S.21/22.
 - Rubin, William, The New York School – Then and Now, Part I, in: Art International, Vol.2, Nos.2-3, 1958, Paris, S.23-26.
 - Rubin, William, The New York School – Then and Now, Part II, in: Art International, Vol.2, Nos.4-5, 1958, Paris, S.19-22.

-
- Ruby, Sigrid, „Have We An American Art?“. Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit, Weimar 1999.
 - Ruhrberg, Karl, Der konservative Utopist. Notiz zu Ad Reinhardt, o.O. 1972.
 - Ruhrberg, Karl, Gegenbilder. Grenzüberschreitungen bei Barnett Newman und Mark Rothko, in: Kunst und Kirche, Jg. 46, Nr. 3, 1983, Linz, S.156-158.
 - Ruskin, John, Pater, Walter, Stokes, Adrian, Carrier, David, England and its aesthetes. Biography and taste, Amsterdam 1997.

 - **Sandler**, Irving Hershel, New York Letter, Art International, Vol.4, No.9, December 1960, Paris, S.24-29.
 - Sandler, Irving, The Triumph of American Painting. A History of the Abstract Expressionism, New York 1970.
 - Schiller, Friedrich, Über das Schöne und die Kunst, Schriften zur Ästhetik, München 1984.
 - Schivelbusch, Wolfgang, Lichtblicke zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19.Jahrhundert, München 1983.
 - Schmied, Wieland, Zur Frage einer genuin jüdischen Kunst im 20. Jahrhundert: von Marc Chagall bis Barnett Newman, in: Kunst und Kirche Bd. 1996, S. 231-236.
 - Schmoll, gen. Eisenwerth, Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei, in: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, München 1970, S.13-165.
 - Schmutzler, Robert, Art Nouveau – Jugendstil, Stuttgart 1962.
 - Schneemann, Peter J., Who's afraid of the word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen, Freiburg im Breisgau 1998.
 - Scholem, Gershom Gerhard, Über einige Grundbegriffe des Judentums, Frankfurt 1970.
 - Schöne, Wolfgang, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1977.
 - Seckler, Dorothy Gees, The Artist speaks: Robert Rauschenberg, in: Art in America, Vol.54, May – June 1966, New York, S.72-84.
 - Sedlmayer, Hans, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Mittenwald 1978.
 - Sedlmayr, Hans, Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, Nr. 5, Über Farbe, Licht und Dunkel, München 1959.
 - Segal, Robert A., Jung on Mythology, Princeton 1998.
 - Segal, Robert A., Theorizing about Myth, Boston 1999.

-
- Seidel, Katrin, Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie, Hildesheim 1996.
 - Seitter, Walter, Geschichte der Nacht, Berlin 1999.
 - Seitz, William C., Abstract Expressionist Paintings in America, London 1983.
 - Seldes, Lee, The Legacy of Mark Rothko, New York 1996.
 - Shadova, Larissa A., Suche und Experiment, Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930, Dresden 1978.
 - Simmen, Jeannot, Das Quadrat von Malewitsch. Schweben und Sonnen-Finsternis, in: Wyss, Beat (Hg.), Bildfälle, München 1990, S.88-96.
 - Simmen, Jeannot, Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne, Frankfurt am Main 1998.
 - Simmons, Sherwin W., Kasimir Malevich's „Black Square“: The transformed self; part one: Cubism and the illusionistic Portrait, in: Arts Magazine, Vol.53, No.2, October 1978, New York, S.116-125.
 - Simmons, W. Sherwin, Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism 1907-1915, New York 1981.
 - Sitt, Martina, Auf den Spuren des Lichts. Studien zur Niederländischen Malerei in der Residenzgalerie Salzburg, 1991.
 - Sitt, Martina, Der antike Künstler als Paradigma für Burckhardts Künstlernorm? Das doppelte Gesicht des Prometheus und seine Folgen für Burckhardts Kunstkritik, in: Betthausen, Peter; Kunze, Max (Hg.), Jakob Burckhardt und die Antike, Mainz 1998.
 - Sottriffer, Kristian, Schwarzmalerei oder wir sehen Schwarz. Über das Dunkle und die Künstler, in: Parnass, Heft 5, September – Oktober 1991, Wien. S.26-33.
 - Spencer, Robin, Whistler. A Retrospective, New York 1991.
 - Steiner, Reinhard, Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, München 1991.
 - Steinmüller, Gerd, Die suprematistischen Bilder von Malewitsch: Malerei über Malerei, Köln 1991.
 - Stella, Frank. Conversation with Eddy Devolder, Gerpennes 1991.
 - Stemmrich, Gregor, Robert Rauschenberg ‚Bed‘ und die europäischen Vorläufer des „combine painting“, in: Fleckner, Uwe; Schieder, Martin; Zimmermann, Michael F. (Hg.), Jenseits der Grenzen, Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart, Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag (Dialog der Avantgarden Bd.3), S.201-214.
 - Stempel, Wolf-Dieter, Syntax in dunkler Lyrik (Zu Mallarmés A La Nuit Accablante), in: Iser, Wolfgang (Hg.), Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966, S.33-47.

-
- Sterne, Lawrence, Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy (1759), München 1991.
 - Stich, Sidra, Made in U.S.A., An Americanization in Modern Art, the 50's & 60's, Berkley – Los Angeles 1987.
 - Stierle, Karlheinz, Ästhetische Rationalität: Kunstwerk und Werkbegriff, München 1996.
 - Stierle, Karlheinz, Möglichkeiten des Dunklen Stils in den Anfängen Moderner Lyrik in Frankreich, in: Iser, Wolfgang (Hg.), Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966, S.157-194.
 - Stoller, Silvia, Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung, Frankfurt am Main u.a. 1995.
 - Stratis, Harriet K., Tedeschi, Martha (Hg.), The Lithographs of James McNeill Whistler Vol.I/II, New York 1998.
 - Strauss, Ernst, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, Berlin 1983.
 - Strolz, Walter (Hg.), Sein und Nichts in der abendländischen Mystik, Freiburg – Basel – Wien 1984.
 - Stuckey, Charles F., Reading Rauschenberg, in: Art in America, Vol.65, March – April 1977, New York, S.74-84.
 - Sutton, Denys, Nocturne: The Art of James McNeill Whistler, London 1963.
 - Suzuki, Daisetz Teitaro, Leben aus Zen. Eine Einführung in den Zen-Buddhismus, Bern – München – Wien 1987.
 - Sylvester, David, The Ugly Duckling, in: Auping, Michael (Hg.) Abstract Expressionism. The Critical Developments, Albright Knox Art Gallery, New York 1987, S.137-143.

 - **Terenzo**, Stephanie, Motherwell and Black, Connecticut 1980.
 - Thommes, Armin, Die Farbe als philosophisches Problem. Von Aristoteles bis zu Ludwig Wittgenstein, St. Augustin 1997.
 - Thommes, Armin, Philosophie der Malerei, Mainz 1996.
 - Thorp, Nigel (Hg.), Whistler on Art. Selected Letters and Writings of James McNeill Whistler, Washington D.C. 1994.
 - Tiger's Eye, No.6, 1948, Reprint, New York 1967.
 - Tiger's Eye, No.9, 1949, Reprint, New York 1967.
 - Tomkins, Calvin, Off the wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time, New York 1980.

- Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde*, New York 1965.
- Trapp, Frank Anderson, *A rearrangement in black and white: Whistler's mother*, in: *The Art Journal*, Vol.XXIII, No.3, Spring 1964, New York, S.204–207.
- Tritsch, Walther (Hg.), *Einführung in die Mystik. In Quellen und Zeugnissen*, Augsburg 1990.
- Tuchmann, Maurice; Freeman, Judy, *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, Stuttgart 1988.
- Turner, Victor, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt am Main 1989.
- Turner, Victor, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, New York 1967.
- Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main 1989.
- Tyson, Janet, *Unveiled: the Rothko Chapel*, in: *The Art Newspaper*, Vol.11, No.105, July – August 2000, London, S.32.

- **Urban**, Peter (Hg.), *Velimir Chlebnikov, Werke: Poesie. Prosa. Schriften. Briefe*, Reinbek bei Hamburg 1972.
- Urbina, Fernando, *Die dunkle Nacht – Weg in die Freiheit, Johannes vom Kreuz und sein Denken*, Salzburg 1986.

- **van Gennep**, Arnold, *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Frankfurt am Main 1999.
- Verspohl, Franz-Joachim, *The Writings of Frank Stella. Die Schriften Frank Stellas*, Jena (u.a.) 2001.
- Vollmar, Klausbernd, *Das Geheimnis der Farbe Schwarz*, Südergellersen 1999.

- **Waldenfels**, Bernhard, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Frankfurt am Main 1997.
- Waldman, Diane (Hg.), *Mark Rothko*, London 1978.
- Walker, John, *James McNeill Whistler*, New York 1987.
- Walker, Steven F., *Jung and the Jungians Myths. An Introduction*, New York 1995.
- Ward, Mary Martha, *Frank Stella*, in: *Arts Magazine*, Vol.51, No.4, December 1976, New York, S.24.
- Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern o.J., S.98.

- Weintraub, Stanley, Whistler. A Biography, New York 1974.
- Westgeest, Helen, Zen in the fifties. Interaction in art between east and west, Zwolle 1997.
- Westheider, Ortrud, Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns, Berlin 1995.
- Whistler, James Abbott McNeill, The gentle art of making enemies, Toronto 1967. (Ursprünglich 1890 bei William Heinemann, London erschienen. Auf deutsch: Whistler, James, Die artige Kunst sich Feinde zu machen, Leipzig 1984.)
- Winkler, Norbert, Nikolaus von Kues zur Einführung, Hamburg 2001.
- Wissmann, Jürgen, Black Market, Stuttgart 1970.
- Wittkower, Rudolf und Margot, Künstler. Außenseiter der Gesellschaft, Berlin – Köln – Mainz 1965.
- Wittkower, Rudolph, Künstler, Außenseiter der Gesellschaft, Berlin u.a. 1965.
- Wlosok, Antonie, Junos Abstieg in die Unterwelt (Ovid, Met. 4.416ff) in illustrierten Handschriften des Ovide Moralisé und in frühen Drucken der Metamorphosen, in: Horn, Hans-Jürgen; Walter, Hermann, Die Rezeption der „Metamorphosen“ des Ovid der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild (Symposium 1991), Berlin 1995, S.129-149.
- Worringer, Wilhelm, Abstraktion und Einfühlung, München 1959.
- Wright, Christopher, Meisterwerke im Kerzenlicht, Landshut 1995.

- **Young**, Andrew McLaren; MacDonald, Margaret; Spencer, Robin, The Paintings of James McNeill Whistler, London 1980.

- **Zdenk**, Felix, Zur Neuerwerbung des Gemäldes 'Prometheus Bound' von Barnett Newman, in: Museum Folkwang, Essen – Mitteilungen. 10/11. 1976/77.
- Zumwalt, Rosemary Lévy, The Enigma of Arnold van Genep (1873-1957); master of French folklore and hermit of Bourg-la-Reine, Helsinki 1988.

Lebenslauf

Personalien

Name	Stephanie Katrin Rosenthal
Geburtsort, -datum	München, 1. November 1971
Adresse	Westenriederstraße 35 80331 München Telefon: 089 / 222954 E-mail: stroenthal@gmx.de
Staatsangehörigkeit	deutsch
Familienstand	ledig

Ausbildung

1977-81	Grundschule Straßlach
1981-90	Gymnasium der Benediktiner Kloster Schäftlarn
1990-96	Studium der Kunstgeschichte, Betriebswirtschaftslehre und Psychologie an der Ludwig-Maximilians-Universität in München Abschluss mit dem Magister Artium, Gesamtnote ‚sehr gut‘
1998	Beginn der Promotion zum Thema „Die Farben Schwarz in der <i>New York School</i> – Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko“

Praktika

1990 (09-11)	Galerie Jahn und Fusban, München
1991 (03/04)	WB Verlag GmbH, München: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst
1991 (09/10)	Gallery Runkel-Hue-Williams LTD, London
1991/92 (12-05)	Druck und Publikations GmbH Karl Imhof, München
1993 (03/04)	PR-Agentur HW-Consulting, München
1994 (03-05)	Haus der Kunst München

Beruflicher Werdegang

Seit 1996 Festanstellung im Haus der Kunst München
1996-2000 Assistenzkuratorin
2000-2002 Juniorkuratorin
Seit 2002 Kuratorin

Sprachen

Deutsch Muttersprache
Englisch Fließend
Französisch Fließend
Italienisch Grundkenntnisse

Publikationsliste

Arman. Accumulation Téléphone, 1962, in: Deep Storage. Arsenale der Erinnerung, Ausst.Kat. Haus der Kunst München, 1997

Großstadtnächte grell geschminkt, in: Die Nacht, Ausst.Kat. Haus der Kunst München, 1999

Textbeiträge zu Lucio Fontana, Brice Marden, Gerhard Richter, Robert Ryman, Jean Tinguely, Andy Warhol, in: Kunst über Grenzen. Die Klassische Moderne von Cézanne bis Tinguely und die Weltkunst – aus der Schweiz gesehen, Ausst.Kat. Haus der Kunst München, 1999

Schweizer Sammler Pionier, in: Applaus, März 1999, S.57

Ein schaukelndes Stück Raum, in: Berkan Karpat, Tanzende der Elektrik, München, 1999

Meine Heizung Rudi, in: Veronika Veit. Halbe Sachen, Ausst.Kat. Neue Galerie Dachau, 1999

Der Dinge neue Kleider, in: Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts, Ausst.Kat. Haus der Kunst München, 2000

Glotzen und Glupschen, in: Wolfgang Ellenrieder. Surrogate, Ausst.Kat. KunstRaum Drochtersen-Hüll, 2000

Matthew McCaslin. Letting go, in: Matthew McCaslin Funhouse, Ausst.Kat. Galerie Sima, Nürnberg, 2000

Hand-Arbeit, in: Hand-Arbeit, Ausst.Kat. Haus der Kunst München, 2000

Die Sprache der Gegenstände, in: Haim Steinbach. North East South West, Ausst.Kat. Haus der Kunst München, 2000

natürlich künstlich, in: Beate Engl. Benjamin Bergmann. Philipp Metz,
Ausst.Kat. Botanischer Garten München, 2001

Satelliten, in: Satelliten Jahresausstellung Akademie der Bildende Künste,
2001, Ausst.Borschüre, Akademie der Bildenden Künste, 2001

Der Faden ist gerissen, in: Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen
Kunst, Ausst.Kat. Haus der Kunst München, 2002

Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit, in: Vernissage
Bayern 01/02, 2002, S.5-15.

Wolfgang Laib – Retrospektive, in: Vernissage Bayern, 2002.

Der Abbildungsband ist im Kunsthistorischen Institut an der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln einzusehen