# Anke Hennig, Brigitte Obermayr, Georg Witte (Hg.)

# **fRaktur**Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde

Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 63 Wien / München 2006

# Vom Raum in der Fläche des Modernismus

VON MICHAEL LÜTHY

# I. Das Bild als Möbiusband zwischen Materialität und Immaterialität

Ein Kunstwerk im Lichte seiner Faktur zu betrachten heißt, es im Lichte seines Gemachtseins zu betrachten: das Verbalabstraktum "faktura" bezieht sich auf "factus" wie "natura" auf "natus".¹ Die Faktur ist folglich nicht nur ein bestimmter Oberflächenzustand, sondern zugleich die Spur eines Machens, dessen Verlaufsform womöglich mehr interessiert als das Ergebnis. Sich der Faktur zuzuwenden heißt aber auch, der Materialität des Kunstwerks Bedeutung beizumessen. Hier sind ebenfalls zwei unterschiedliche Gewichtungen möglich. Entweder interessiert man sich für die Stofflichkeit des Ausgangsmaterials, beispielsweise für den Feinheitsgrad des verwendeten Leinwandstoffs oder die Viskosität der benutzten Farben, oder aber für die bearbeitete Materialität des Artefakts, etwa für jenen drängenden, reliefierenden Pinselduktus, der van Goghs Gemälde auszeichnet. Somit umschließt der Begriff der Faktur im Werk angelegte Spannungen, einerseits diejenige zwischen Prozess und Werk, andererseits diejenige zwischen Materialität und Form.<sup>2</sup> Dass der Begriff der Faktur erst im Zuge der (insbesondere russischen) Avantgarden geläufig wurde, dürfte unmittelbar damit zusammenhängen, dass die genannten Spannungen hier erheblich anwachsen, bis zu dem Punkt, an dem Prozess und Werk, Materialität und Form im Kunstwerk beständig

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Leumann, Manu: Lateinische Laut- und Formenlehre. München 1977 [Neuausgabe der 1926-1928 in der 5. Auflage erschienenen Lateinischen Laut- und Formenlehre, zgl. Band 1 der Lateinischen Grammatik von Manu Leumann, Johann Baptist Hofmann und Anton Szantyr im Handbuch der Altertumswissenschaft. Abteilung 2. Teil 2], 315f. – Ich danke Martin Vöhler für die philologische Nachhilfe.

<sup>2</sup> Zu Begriff und Begriffsgeschichte der Faktur, siehe: Hansen-Löve, Aage A.: Faktur, Gemachtheit. In: Flaker, Aleksandar (Hg.): Glossarium der russischen Avantgarde. Graz / Wien 1989, 212-219; zur Faktur in der bildenden Kunst, siehe besonders: Bois, Yve-Alain: Malévich, le carré, le degré zéro. In: Macula 1 (1976), 28-49; Rowell, Margit: Vladimir Tatlin: Form/Faktura. In: October 7 (1978), 83-108; Buchloh, Benjamin H. D.: From Faktura to Factography. In: October 30 (1984), 82-119; Summers, David: Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism. Kapite1: Facture. London / New York 2003, 61-116. – Summers bestimmt Faktur in einer so grundsätzlichen Weise, dass er sie auf Artefakte

gegeneinander bestimmt werden müssen: als Aspekte ein und desselben Bildes, die zwar unterscheidbar, nicht aber voneinander zu trennen sind. Die Entstehung des Fakturbegriffs weist ferner darauf hin, dass Augen- und Tastsinn miteinander zu konkurrieren beginnen. Das Bild präsentiert sich nicht nur als transzendente Fläche, die einen virtuellen Sehraum eröffnet, sondern zugleich als reale Oberfläche, deren Beschaffenheit häufig gerade darauf zielt, das Auge der Kontrolle des Tastsinns, an den das Bild appelliert, zu unterwerfen. Wenn dieser Sammelband überdies vorschlägt, den Begriff der Faktur mit demjenigen der Fraktur zu verbinden, weist dies schließlich noch auf eine weitere Spannung hin: dass im Werkprozess avantgardistischer Kunst Schöpfung und Zerstörung häufig ein und derselbe Akt sind. Das mögliche Zusammenfallen von Kunstentstehung und Kunstvernichtung bezieht sich dabei nicht nur auf die Konzeption bestimmter Verfahren (beispielsweise der Fotomontage), sondern zugleich auf das historische Verständnis der Avantgarde, mit jedem Werk den bisherigen Kunstbegriff zu sprengen oder sogar zu versuchen, mit der Setzung eines, letzten Werkes' die Kunst insgesamt zu einem Ende zu bringen.

Diese unterschiedlichen Spannungen verdichten sich bei Bildern an einem konkreten Ort, der sich gleichwohl fortwährend entzieht: an ihrer Oberfläche. Bereits das Wort "Oberfläche" verweist dabei auf die Ambiguität des Bildes, die sich im Fortschreiten der Moderne immer entschiedener artikuliert. Deren antiillusionistische Wende lässt das Bild immer ausdrücklicher mit seiner Oberfläche zusammenfallen. Zugleich aber ist es nur sinnvoll, von einer Oberfläche zu sprechen, wenn es auch etwas gibt, was darunter liegt. In der Bildauffassung Clement Greenbergs, des amerikanischen Vordenkers einer formalistischen Deutung des Modernismus, tritt jene Ambiguität des Bildes in exemplarischer Weise hervor. Auf der einen Seite erhebt Greenberg das Medium des Bildes – den Bildträger und die Malmaterie – zu dessen zentralem Aspekt. Der Modernismus sei das künstlerische Verfahren, sich beständig einer Kritik von innen her zu unterwerfen – einer Kritik, die darauf ziele, die Natur des jeweiligen künstlerischen Mediums zu größtmöglicher Reinheit zu führen und auf diese Weise die einzelnen Künste in ihrem ureigenen Kompetenzfeld zu verankern. Greenberg sieht die modernistische Wendung der Malerei folglich dort als vollzogen an, wo die immanenten und essenziellen Qualitäten dieses Mediums – die plane Oberfläche, der Umriss des Bildträgers und die Eigenschaften der Farbstoffe – offen herauszutreten vermögen.<sup>3</sup> Für Greenberg bedeutet dies nun aber keineswegs

aller Zeiten und Kulturen anwenden kann. Die Faktur eines Artefaktes sei "sein offensichtliches Gemachtsein" (ebd. 65). Faktur sei, so heißt es weiter, indexikalisch, denn sie setze den unmittelbaren Bezug zu einer Ursache voraus, so wie ein Fußabdruck die vorausgegangene unmittelbare Gegenwart eines Fußes voraussetze (ebd. 74).

das Ende des Illusionismus in der Malerei, sondern lediglich das Ende des klassischen, von haptischen Assoziationen überlagerten Illusionismus, wie ihn als äußerster Fall das Trompe-l'oeil zu erzielen versuche. Als der Modernismus das Schattieren und Modellieren und alle anderen herkömmlichen Verfahren in Frage stellte, die in der Malerei an das Skulpturale erinnerten, sei dies, so Greenberg, "im Namen einer rein und ausschließlich optischen Erfahrung" geschehen.<sup>4</sup> Dadurch erziele das modernistische Bild eine Präsenz, die der traditionellen Kunst verwehrt gewesen sei. Aufgrund des ausschließlich optischen Durchstoßens der Bildfläche wandere das Auge im Trugbild eines Raumes, der nicht mehr jener auf den Körper bezogene Partialraum der herkömmlichen illusionistischen Kunst sei, sondern sozusagen Raum schlechthin: "Die Bildfläche als totales Objekt repräsentiert Raum als ein totales Objekt." Greenbergs Kurzschluss zwischen diesen beiden "Objekten" bringt die Ambiguität des modernistischen Bildes auf den Punkt. Auf der einen Seite verdinglicht sich das Bild zur materiellen Oberfläche, die dem Realraum angehört wie jeder andere Gegenstand auch – was nach Greenberg dazu führt, dass bereits eine aufgespannte leere Leinwand als Bild aufgefasst werden kann.<sup>6</sup> Andererseits wird die Bildfläche zu einem immateriellen, transzendenten Ort. In Greenbergs Beschreibung erinnert sie an jenes "Aleph" in Jorge Luis Borges' gleichnamiger Erzählung, an jenen magischen Punkt im Raum also, der alle Punkte in sich enthält und in dem sich die Totalität des Universums kontemplieren lässt.7

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Greenberg, Clement: Modernist Painting. In: O'Brian, John (Hg.): *The Collected Essays and Criticism*. Bd. 4: Modernism with a Vengeance 1957-1969. Chicago / London 1993, 85-93.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Greenberg: *Modernist Painting*, 89: "in the name of the purely and literally optical". (Übersetzungen sofern nicht anders angegeben M.L.)

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Greenberg, Clement: On the Role of Nature in Modernist Painting. In: Ders.: Art and Culture, Boston 1961, zit. nach: Krauss, Rosalind E.: *The Optical Unconscious*. Cambridge/MA 1993, 246: "The picture plane as a total object represents space as a total object."

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Greenberg, Clement: After Abstract Expressionism. In: O'Brian (Hg.): Collected Essays. Bd. 4, 121-134, 131f: "Heute scheint es eine etablierte Tatsache zu sein, dass die irreduzible Essenz der Bildkunst allein in zwei grundlegenden Konventionen oder Normen besteht: in der Flachheit und in der Umgrenzung der Flachheit; und dass die Befolgung dieser beiden Normen genügt, um ein Objekt zu schaffen, das als Bild erfahren werden kann. Folglich ist bereits eine aufgespannte Leinwand ein Bild – wenn auch nicht notwendig ein gelungenes."

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Borges, Jorge Luis: Das Aleph. In: Ders.: Das Aleph. Erzählungen 1944-1952. Übersetzt von Karl August Horst und Gisbert Haefs. Frankfurt/M. 2001, 131-148. – Die ästhetische Erfahrung nähert sich der religiösen, wenn Greenberg schreibt: "Das Ganze eines Bildes sollte idealerweise mit einem einzigen Blick erfasst werden. Seine Einheit sollte unmittelbar evident sein, und die höchste Qualität eines Bildes, das höchste Maß seiner Kraft, die visuelle Imagination zu bewegen und zu lenken, sollte in seiner Einheit begründet sein. Dies lässt sich nur in einem ungeteilten Augenblick der Zeit erfahren. In der wahren und angemessenen Erfahrung eines Bildes gibt es keine Erwartung; ein Bild [...] ist ganz da, wie eine plötzliche Offenbarung." Vgl. Greenberg, Clement: The Case for Abstract Art. In: O'Brian (Hq.): Collected Essays. Bd. 4, 75-85, hier: 80f.

Die extreme Spannung zwischen der planen Leinwand einerseits und der eröffneten (oder zumindest angestrebten) Totalitätserfahrung andererseits führte allerdings zu einer erheblichen Verminderung der semantischen, syntaktischen und pragmatischen Möglichkeiten der Malerei. Deren Spielfeld verengte sich auf die Oberfläche – eine Oberfläche zumal, deren Erfahrungspotenzial umgekehrt proportional zur Intensität ihrer Bearbeitung zu stehen schien, wie Greenbergs Verweis auf die leere Leinwand als Bild nahe legt. Es ist offensichtlich, dass die essenzialisierende' Askese der Malerei – die Beschränkung auf die Oberfläche, und die Minimierung der malerischen Bearbeitung – nicht nur von den Betrachtern, sondern auch von den Künstlern als Verlust empfunden werden konnte. So sprach Kandinsky beispielsweise vom "Annageln der Möglichkeiten an eine reale Fläche der Leinwand" und empfand dies als Beschränkung.<sup>8</sup> Diese Kehrseite des Modernismus war auch Greenberg bewusst. Während man, so Greenberg, bei der klassischen Malerei durch die Fläche wie durch ein Proszenium auf eine Bühne geblickt habe, sei diese Bühne im Modernismus immer flacher geworden, bis schließlich die Kulisse mit dem Vorhang zusammengefallen sei. Doch ganz gleich wie reich und verschiedenartig die Künstler nun diesen Vorhang, der ihnen als Einziges übrig geblieben sei, bearbeiteten und falteten, ein Gefühl des Verlusts sei unausweichlich. Was den Betrachter an der gegenwärtigen, abstrakt oder sogar ungegenständlich gewordenen Kunst kümmere, sei weniger die Verzerrung oder gar die Abwesenheit von wiedererkennbaren Bildern. Es sei vielmehr die Aufhebung jener räumlichen Rechte ("spacial rights"), welche die Maler dem Betrachter gewährten, als sie noch Illusionen desjenigen Raumes schufen, in dem auch unsere Körper sich bewegten.9

Dieses Schwinden des Raumes bildet den Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen. An ein paar Beispielen möchten sie zeigen, wie parallel zur Entwicklung der modernistischen 'flatness' Wege gesucht wurden, den zunehmenden Druck auf die Oberfläche des Bildes aufzufangen und zu brechen, um die verlorene 'Bühne' wiederzugewinnen, auf der sich der Akt des Bildermachens wie auch die Vorstellungskraft des Betrachters neu entfalten konnten. Es ging dabei nicht zuletzt um die Rückeroberung jenes körperlichen Handlungsraumes, den Greenbergs 'reine Optikalität' ausgeschlossen hatte. Die Beispiele sollen weder eine Entwicklungslogik behaupten noch die künstlerischen Möglichkeiten systematisch auffächern. Vielmehr geht es um die exemplarische Beschreibung von Verfahren, dem Bild unter modernistischen Bedingungen dasjenige zu erhalten, was Frank Stella den "working space" der Kunst nannte. Nach Stella besteht das



Abb. 1

DELAROCHE: L'exécution de Lady Grey

Ziel der Kunst darin, Raum zu schaffen – einen Raum, in dem nicht nur sich die Dinge entfalten können, sondern in dem die Kunst selbst agieren kann. Da die Künstler jedoch hinter die modernistische Verflächigung und Materialisierung des Bildes weder zurückgehen konnten noch wollten, suchten sie diesen Raum nicht wie in der klassisch-illusionistischen Malerei hinter, sondern sozusagen im Inneren der Bildoberfläche. Es wird zu beschreiben sein, wie mit Schnitten in die Leinwand oder aber mit Verdoppelungen ihrer Fläche, sei es durch Daraufgeklebtes, Dahintergespanntes oder Darübergelegtes, eine Art Binnenraum des Bildes geschaffen wird, der jeweils sowohl einen buchstäblichen Raum als auch eine imaginäre Tiefe erzeugt, wobei die Pointe häufig darin besteht, beides gegeneinander auszuspielen.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Kandinsky, Wassily: Das Geistige in der Kunst. Bern 1963, 110f.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Greenberg, Clement: Abstract, Representational, and So Forth. In: Ders.: *Late Writings*. Hg. v. Robert C. Morgan. Minneapolis 2003, 61.

Ntella, Frank: Working Space. The Charles Eliot Norton Lectures at Harvard University. In: Verspohl, Franz-Joachim u.a. (Hg.): The Writings of Frank Stella / Die Schriften von Frank Stella. Übersetzt von Bernhard Jendricke in Zusammenarbeit mit Kollektiv Druck-Reif. Jena / Köln 2001, 11-145, hier: 15.

# II. Negation und Affirmation der Faktur: Delaroche und Degas

Gehen wir jedoch zunächst einen Schritt unmittelbar hinter den Modernismus zurück und betrachten ein Gemälde Paul Delaroches, das 1834 zum Sensationserfolg des Pariser Salons wurde. 11 (Abb.1) Es zeigt eine Szene aus der blutigen englischen Geschichte der frühen Neuzeit, nämlich die Vorbereitungen zur Hinrichtung der sechzehnjährigen Jane Grey. Der protestantische König Eduard VI. hatte sie als Erbin eingesetzt, um die katholische Maria Tudor vom Thron fernzuhalten. Dieser gelang es als rechtmäßiger Thronerbin jedoch, die jugendliche Usurpatorin Jane Grey nach wenigen Tagen gefangen zu setzen und 1554 enthaupten zu lassen. Was mich an hier an Delaroches Bild interessiert, ist allerdings nicht dessen Ikonographie, sondern die Faktur – oder vielmehr deren Fehlen. Bei diesem Gemälde ist es kaum sinnvoll, von der Bildo berfläche zu sprechen, da sie vollständig geleugnet wird, um die perfekte Durchsicht in den Raum zu ermöglichen, in dem sich die dargestellte Szene ereignet. Mit diesem Gemälde wurde bewusst ein Beispiel gewählt, an dem die Entmaterialisierung des Bildes qua Oberfläche, die für die französische Salonmalerei nach David und Ingres kennzeichnend war, auf pointierte Weise gezeigt werden kann. Denn Delaroches Darstellungparadigma war gar nicht die Malerei, sondern das Theater. Was das Bild zeigt, soll nicht die Illusion wecken, Zeuge des Geschehens selbst zu werden. Es eröffnet dagegen den Blick auf eine Bühnensituation, das heißt auf eine theatrale Aufführung des längst vergangenen Geschehens. Das Bild verdeutlicht dies bis in die Einzelheiten, von der Ausrichtung der Personen auf den Bühnenrand bis zum Treppenaufgang, der die Spielstätte rückwärtig erschließt. Die Orientierung am Theater erklärt die Unglaubwürdigkeit dessen, was das Bild uns zeigt. Der Gefängnisraum im Londoner Tower wirkt zu sauber, die Möbel sind zu neu, die Posen zu sprechend und deren Ausrichtung auf den Betrachter zu ausdrücklich. Diese Überpointierung vollzog Delaroche allerdings sehr bewusst. Sie hat die Aufgabe, die theatrale Doppelnatur des Dargestellten – der Dargestellten als Schauspieler, des Handlungsortes als Bühne – hervortreten zu lassen. Am rechten unteren Bildrand wird die wahre Natur des Sichtbaren denn auch buchstäblich aufgedeckt: Das zurückgeschlagene Tuch legt die Bühnenbretter frei – und ausgerechnet hier, auf diesen Brettern, signierte der Maler sein Bild. Sein und Schein werden in diesem Gemälde folglich in sehr spezifischer, für die Bildkunst allerdings höchst problematischer Weise miteinander vermittelt. Denn Delaroche verlagert diese Vermittlung vom Medium des Bildes ins Medium des Theaters. Entscheidend ist nicht die Doppelnatur des Bildes als materielle Oberfläche und als immaterielle Durchsicht in einen virtuellen Raum, sondern die theatrale Doppelnatur all dessen, was wir in jenem virtuellen Bildraum sehen. Die ästhetische Grenze, als Übergang vom Faktum zur Fiktion, verschiebt sich, metaphorisch gesprochen, von der Bildoberfläche an den Bühnenrand. Insofern ist es konsequent, dass Delaroche seine Signatur nicht auf die Bildoberfläche, sondern auf die Bühnenbretter setzte, und ebenso konsequent, dass ihn beispielsweise die Gebrüder Goncourt nicht als Maler, sondern als "unnachahmlichen metteur en scène" priesen.¹² Angesichts dessen wundert es nicht, dass das Gemälde keinerlei Faktur aufweist, sondern Delaroches Ehrgeiz darin bestand, nicht einen einzigen seiner Pinselstriche sichtbar werden zu lassen. Da er das Bild auf die Funktion eines transparenten Durchblicks reduzierte, könnte man sein Verfahren jedoch als ikonoklastisch bezeichnen. Denn was sich vollzieht, ist die Auslöschung des Bildes.

Im Rahmen der Möglichkeiten des 19. Jahrhunderts stellt die Druckgrafik von Edgar Degas ein ebenso extremes, allerdings gegenteiliges Beispiel dar. (Abb. 2 und 3) Degas' Drucke entstanden 1892 im Rahmen einer Serie von 21 Landschaftsdrucken, die er, wie er später erzählte, in Erinnerung an eine dreiwöchige Fahrt im offenen Tilbury durch das herbstliche Burgund anfertigte.<sup>13</sup> Er habe während dieser Fahrten unbestimmt hinausgeschaut ("je regardais vaguement"). Dies habe ihn auf den Gedanken gebracht, Landschaften zu machen. Was sie zeigten, so Degas weiter, sei weniger ein Seelenzustand als vielmehr ein Augenzustand.14 Aus Degas' Worten erschließt sich die Zwischenposition, die das Bild hier einnimmt, und die es von zwei Seiten her lesbar werden lässt. Wir können es von außen her verstehen, als Bild einer Landschaft, und zugleich von innen her, als bildliches Äquivalent eben jenes Augenzustandes, der Degas zu diesen Drucken bewegte. Das Bild befindet sich gewissermaßen genau dazwischen: an der Stelle, wo beides sich berührt. Dieser doppelten Lesbarkeit des Bildes – Degas selbst bezeichnete die Blätter als "imaginäre Landschaften"<sup>15</sup> – entsprechen die Ambivalenzen der Bildfaktur. Sie verdanken sich einem sowohl additiven wie subtraktiven Verfahren. Degas trägt deckende Farbe auf, um sie teilweise wieder

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Zu diesem Gemälde, siehe ausführlicher: Lüthy, Michael: Bild und Blick in Manets Malerei. Berlin 2003, 125-131. Dort erfolgt auch die Einbettung des hier etwas isoliert stehenden Bildes in den bildgeschichtlichen Zusammenhang.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Zit. nach: Ziff, Norman D.: Paul Delaroche. A Study in Nineteenth Century French History Painting. New York / London 1977. 91.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Janis, Eugenia Parry: Degas Monotypes. Essay, Catalogue and Checklist. Ausstellungskatalog. Harvard, Fogg Art Museum. Cambridge/MA 1968, XXIV-XXVII. – Zu Degas' Monotypien, siehe auch die prägnanten Analysen in: Armstrong, Carol: Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas. Chicago / London 1991, 205-209.

<sup>14</sup> Halévy, Daniel: Degas parle. Paris 1960. Neudruck 1995, 131f.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Zit. nach: Lay, Howard G.: Degas bei Durand-Ruel 1892: Die Landschaftsmonotypien. In: Schmid, Wilhelm (Hg.): Wege zu Edgar Degas. München 1988, 324-340, hier: 337.

wegzukratzen, und schafft Formen, um sie mit Lösungsmitteln wieder verfließen zu lassen. Dabei lässt er die Grenze verschwimmen, an der die gestalterischen Eingriffe aufhören und die Eigendynamik der verwendeten Medien beginnt. Wie in Paysage de Bourgoane (Abb. 2) sichtbar wird, verwendet Degas manchmal denselben Farbton in unterschiedlicher Farbkonsistenz. Die Pointe dieses Verfahrens liegt darin, einen Bildkontrast allein als Kontrast in der Faktur zu erzielen. Diesen Fakturkontrast sehen wir jedoch zugleich als Kontrast auf der Ebene des Dargestellten, in diesem Beispiel etwa als das Anstoßen von Ackerfurchen an einen schlammgenässten Abhang. Indem Farbfurchen und Ackerfurchen, Terpentinverflüssigung und Schlammfluss ineinander aufgehen, vollzieht sich ein metonymischer Transfer zwischen zwei Zeichensystemen: zwischen dem fakturalen, indexikalischen, das auf den Malprozess zurückverweist, und dem ikonischen, das auf das Dargestellte hinweist. Diese beiden Bildebenen rückt Degas gleichzeitig und gleichgewichtig in den Blick. Wenn "Sehen" normalerweise bedeutet, etwas als etwas' zu sehen, dann dehnen Degas' Landschaften dieses ,als' bis zu dem Punkt, wo es als Vorgang sichtbar wird. Sobald dieser Vorgang bewusst inszeniert wird, beginnen sich – und das zeigen diese Landschaften beispielhaft – optische und taktile Empfindungen zu überlagern.



Abb. 2 DEGAS: Paysage de Bourgogne

Degas' Vorgehen zerstört jene Durchsichtigkeit des Bildes, die Delaroche zu erreichen suchte. Was seine Landschaften offenbar werden lassen, ist der Doppelcharakter eines Bildes, den Maurice Denis 1890, also zeitgleich zur Entstehung dieser Landschaften, in einer berühmt gewordenen Weise formulierte. Man solle nicht vergessen, so Denis, dass ein Bild, bevor es ein Schlachtpferd, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote darstelle, zunächst einmal eine Oberfläche sei, die von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckt werde. 16 Während Delaroche diese Dialektik des Bildes zwischen Sein und Schein von der Malerei auf die Ebene des Dargestellten verlegt, sind bei Degas Sein und Schein Aspekte ein und derselben Oberfläche, wobei es gerade die Brüche in der Bildfaktur sind, an denen das eine ins andere umschlägt. Äußerste Flachheit und ungreifbare Tiefe gehen unmittelbar auseinander hervor – wobei beim Stichwort "Tiefe" stets auch an die ungreifbare Tiefe jenes vagen Bewusstseinszustandes zu denken ist, den Degas an sich selbst beschrieb. Ob hier die Kunst materialisiert wird oder sich vielmehr Materialität zum ästhetischen Effekt entmaterialisiert – beispielsweise die rohe Natur sich zur Stimmung verklärt -, bleibt unentscheidbar. Der Bildraum erhält eine zeitliche Dimension, die ihn pulsieren – entstehen und wieder schwinden - lässt.

Das Zusammenfallen von Innen und Außen, Fläche und Tiefe setzt das Bild gleichsam unter Druck. Durch das angewandte technische Verfahren wird dieser Druck zugleich zu einem buchstäblichen. Es handelt sich jeweils um Monotypien, also um Einmaldrucke, und somit um ein paradoxes Druckverfahren, das eine entscheidende Motivation der Druckgrafik, mehrere Abzüge herstellen zu können, gerade nicht kennt: Die Monotypie bleibt ebenso ein Original wie ein Leinwandgemälde. Dass Degas diese Bildtechnik wählte, hat also allein ästhetische Gründe. Zum einen nutzte Degas die sich hier eröffnende Möglichkeit, den Gestaltungsprozess im wörtlichen und übertragenen Sinne flüssig, d.h. flexibel und über lange Zeit veränderbar zu halten. Denn bis er ein Papier auf die Kupferplatte drückte, konnte er die Farbe, die sich mit der Platte nicht verband, immer wieder neu verteilen, bearbeiten oder wegputzen. So sind beispielsweise die weißen Stellen in Paysage (Abb. 3) durch Wegwischen entstandene Auslassungen. Zugleich ermöglichte ihm das Monotypie-Verfahren die Entfaltung jenes metonymischen Spiels zwischen Bild- und Naturprozessen, das die Bilder so aussehen lässt, als verdankten sie sich weniger der Tätigkeit des Künstlers als

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Denis, Maurice: Définition du néo-traditionnisme. In: Art et critique. 23.08.1890. Wiederabgedruckt in: Ders.: Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. Paris 1912, 1:,,[...] se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou un quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées."



Abb. 3 DEGAS: Paysage

vielmehr einer sich selbst vollziehenden Reproduktion, so als habe sich die Natur in ihnen selbst abgedrückt. Von Darstellung in herkömmlichem Sinn, als einer auf dem distanzierten Sehen gründenden Relationierung von Auge, Motiv und Bild, kann hier kaum mehr gesprochen werden. Unter anderem daraus resultiert der entrückte Charakter dieser späten Arbeiten, die etwas zeigen, das weniger von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen als vielmehr aus einer horizontlosen Untiefe aufzutauchen scheint.<sup>17</sup>

# III. Der Raum im Inneren des Bildes 1: Picassos Collagen

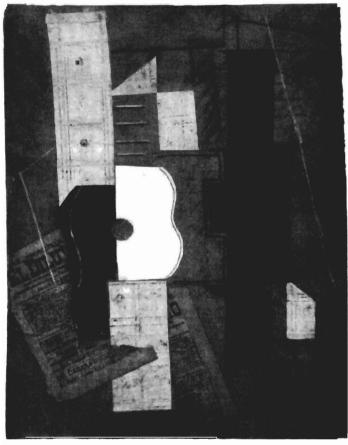
Blicken wir von den nachfolgenden Entwicklungen des 20. Jahrhunderts auf die modernistischen Avantgarden des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zurück, dann stellt sich die immer stärkere Verflächigung des Bildraumes weniger als Endpunkt einer unumkehrbaren Entwicklung dar, so wie es Greenbergs Modernismus-Deutung nahe legt, sondern vielmehr als ein Durchgangsstadium: als jener, rite de passage', in der Maurice Denis' letztlich triviale Einsicht, ein Bild sei zunächst einmal ein Bild, bevor es irgendetwas anderes sein könne, sich

schockartig durchsetzt. Diese Einsicht hatte zur Folge, dass die Dialektik des Bildes zwischen Fläche und Tiefe, Faktum und Effekt, Materialität und Sinn gänzlich neu konzipiert und inszeniert werden musste, was zu jener unerhörten Fülle bald spielerischer, bald geradezu wissenschaftlich vorgehender künstlerischer Verfahren führte, die uns in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts begegnet.

Bereits in Degas' Monotypien konkurriert die Auffassung des Bildes als Fläche, die den Einblick in einen virtuellen Raum eröffnet, mit der Auffassung als Oberfläche, auf der gewisse künstlerische Operationen vollzogen werden können. Hinsichtlich dessen geht die kubistische Collage einen entscheidenden Schritt weiter. (Abb. 4 und 5) Sie bestimmt das Bild nicht nur als Erscheinungsort von Dingen im Raum, sondern zugleich als eine materielle Grundfläche, auf die man etwas kleben kann. Mit ihrem Montageverfahren, das Schnitt und Aneinanderfügung verbindet, lässt die Collage auf ihre Weise Faktur und Fraktur ineinander aufgehen. An den beiden reproduzierten Arbeiten von Picasso, die 1912 und 1913 entstanden, interessieren mich diesbezüglich vor allem die jeweils aufgeklebten Zeitungen. In Gitarre (Abb. 4) schnitt Picasso die Titelseite eines Anzeigenblattes aus Barcelona, El Diluvio, entzwei und klebte die beiden Teile versetzt zueinander auf. Dem Auseinanderziehen der zusammengehörigen Teile entspringt ein klaffender Zwischenraum, der sozusagen aus dem Nichts heraus entsteht. Diesem ungreifbaren Zwischenraum verlieh Picasso überdies Tiefe, indem er zwischen die beiden Zeitungsteile zwei stark kontrastierende Stücke bedruckten Tapetenpapiers klebte, die einmal über, einmal unter das linke Zeitungsstück geschoben wurden. Beide Räume, sowohl das seitliche Aufklaffen als auch die Vertiefung, sind nicht-illusionistisch, d.h. sie lassen sich nicht als zweidimensionale Darstellung einer außerbildlich vorstellbaren räumlichen Situation begreifen. Beim Übereinanderkleben der Papierausschnitte kehrte Picasso an einer Stelle des Bildes das Verhältnis von buchstäblichem und illusioniertem Raum sogar um. Dem gekurvten Ausschnitt des ornamentierten Tapetenpapiers, das die linke Seite der Gitarre vertreten dürfte, fügte er einen Schatten hinzu. Dieser gezeichnete Schatten bezieht sich jedoch nicht auf das Dargestellte: Es handelt sich gerade nicht um den Schattenwurf der dargestellten Gitarre. Vielmehr bezieht er sich auf den buchstäblichen, aber infinitesimalen Raum zwischen den übereinander geklebten Papierstücken, den er auf diese Weise illusionistisch vertieft, so als stünde das obere der beiden Papiere ein wenig von der Bildfläche ab und würfe das Bild einen Schatten auf sich selbst.<sup>18</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Im Spätwerk, zu dem diese Landschaftsserie gehört, wandelt sich Degas' Darstellungsprozess immer stärker zu einer Automimesis des Bildes qua Abklatsch, Pause oder Spiegelung. Siehe dazu: Lüthy, Michael: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten in Edgar Degas' Werkprozess. In: Hoppe-Sailer, Richard / Volkenandt, Claus / Winter, Gundolf (Hg.): Logik der Bilder: Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis. Festschrift für Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag. Berlin 2005 (im Druck).

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Siehe dazu die brillante Analyse einer anderen Collage Picassos in: Shiff, Richard: Picasso's Touch: Collage, Papier collé, Ace of Clubs. In: *Yale University Art Gallery Bulletin* (1990), 39-47, bes. 43 sowie 47, Anm. 9, wo Shiff die Brücke zu Peirces Zeichenklassifikation schlägt: "In Peirces semiotischer Terminologie wäre ein tatsächlicher Schatten ein indexikalisches Zeichen, ein illusionierter Schatten ein iko-





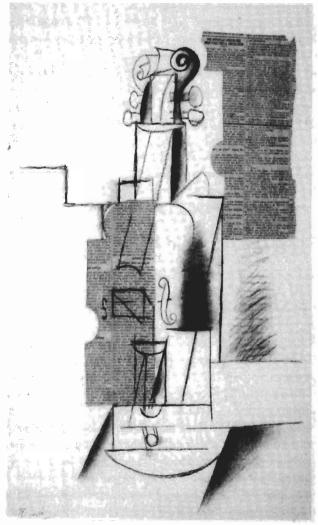


Abb. 5 PICASSO: Violon

Eine andere Variante, realen und fiktiven Raum gegeneinander auszuspielen, realisierte Picasso in einer Arbeit, die den Titel Violine trägt. 19 (Abb. 5) Hier schnitt Picasso die Zeitungsseite nicht nur entzwei, um sie anschließend versetzt aufzukleben, sondern drehte überdies deren eine Hälfte um, mit dem Ergebnis, dass wir nun einmal die Vorder- und einmal die Rückseite desselben Zeitungsblattes sehen. Diese Umwendung einer Hälfte zaubert aus der ehedem homogenen Fläche der Zeitungsseite einen dimensionslosen Raum. Darüber hinaus erzeugt sie visuelle Ambiguitäten, die in unserem Zusammenhang signifikant sind. Der linke Zeitungsausschnitt ist als Figur bestimmt: als Violinenkörper mit seiner charakteristischen seitlichen Einbuchtung. Der rechte Zeitungsausschnitt hingegen erscheint als Grund, vor dem sich die andere Hälfte der Violine, die erneut an der seitlichen Einbuchtung kenntlich wird, abzeichnet. Somit wechselt im Übergang von der linken zur rechten Zeitungshälfte deren jeweiliger Referent. Meint deren bräunlicher Ton auf der linken Seite, Holz', so auf der rechten Seite, Verschattung'. Die Deutung der rechten Zeitungshälfte als Schattenzone entspricht dabei dem von Picasso suggerierten Lichteinfall. Denn dieser erfolgt, wie mehrere gezeichnete Schatten es anzeigen, eindeutig von links. Während nun aber das Figur-Grund-Verhältnis auf der linken Seite der tatsächlichen Schichtung der Collage entspricht, indem die Zeitung, die den Violinenkörper bedeutet, auf den weißen Blattgrund geklebt wurde, kehrt sich rechts das Verhältnis um. Der vor dunklem Hintergrund sich abzeichnende helle Violinenkörper ist nichts anderes als der Bildgrund selbst. Picassos simple, mit Schere und Leimtopf konkret vollzogene Umwendung eines Zeitungsstückes hat folglich weit reichende Konsequenzen. Zum einen schafft sie einen gänzlich immateriellen, nach den Gesetzen der klassischen Geometrie nicht zu beschreibenden Raum. Zum anderen erschüttert sie die Grunddifferenz bildlicher Darstellung, ja sogar der Wahrnehmung selbst: die Differenz von Figur und Grund. Da es sich bei diesen Collagen um Papier-auf-Papier-Arbeiten handelt, d.h. um Arbeiten, bei denen sowohl der Bildgrund als auch die Darstellung aus demselben Material bestehen, liegt es nahe, in Picassos Umgang mit dem Zeitungspapier eine Reflexion auf den Status der Bildfläche zu sehen, die durch die aufgeklebten Schnipsel ebensosehr materialisiert wie zugleich immaterialisiert wird.

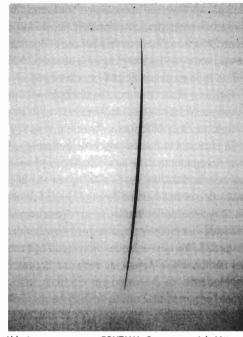


Abb. 6

FONTANA: Concetto spaziale / Attesa

# IV. Der Raum im Inneren des Bildes 2: Fontana

In der Collage wurde zu recht einer der Gründungsakte der Kunst des 20. Jahrhunderts erkannt. Man begriff sie als die bis dahin deutlichste Affirmation jener Einsicht von Maurice Denis, dass das Bild zunächst eine materielle Fläche sei, bevor es eine Darstellung von etwas sein könne. Betont wurde somit hauptsächlich der materielle, die Bildfläche verdinglichende Aspekt: das Moment des Draufklebens, der Schichtung und der Assemblage heterogener Materialien. Seltener gesehen wurde das Moment der Brechung und des Schnittes, welches das Bild der Verdinglichung entzieht, indem es einen schillernden Raum erzeugt, in dem stets etwas fehlt, nicht an seinem Platz ist oder unsichtbar bleibt. An diese Dimension des kubistischen Verfahrens knüpfte ein Künstler an, der in einer Diskussion der modernistischen Dialektik zwischen Materialität und Immaterialität nicht fehlen darf, hier allerdings aus argumentationsökonomischen Gründen

nisches Zeichen, und die Repräsentation der Illusionsbildung selbst wäre ein symbolisches Zeichen.
[...] Picassos Collagen scheinen dem Betrachter alle drei Typen vorzuführen."

 <sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Zu dieser Collage, siehe: Krauss, Rosalind E.: The Motivation of the Sign. In: Rubin, William / Varnedoe, Kirk / Zelevansky, Lynn: *Picasso and Braque. A Symposium*. New York 1992, 261-286, hier: 261f.
 Diesem Aufsatz verdanke ich den Hinweis auf diese Collage; sein streng semiotischer Ansatz bestimmt Sinn und Bedeutung von Picassos Collageverfahren allerdings ganz anders als es im vorliegenden Text geschieht.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Als beispielhaft können Clement Greenbergs entsprechende Deutungen gelten. Siehe: Greenberg, Clement: Review of the Exhibition Collage. In: O'Brian: Collected Essays. Bd. 3, 259-263; Ders.: The Pasted Paper Revolution. In: O'Brian (Hg.): Collected Essays. Bd. 4, 61-66.

bloß genannt werden kann: Marcel Duchamp, der über den Kubismus zu seinen Versuchen einer "vierdimensionalen" Kunst fand. Stattdessen möchte ich erneut einen Zeitsprung machen und auf zwei ungefähr gleichzeitig, aber völlig unabhängig voneinander arbeitende Künstler der 1950er und 1960er Jahre eingehen: auf Lucio Fontana und Robert Rauschenberg.

Fontanas Bilder kommen hier ins Spiel als Radikalisierungen einer Kunst des Schnittes: Während Picassos Schneiden allein den aufgeklebten Zeitungen galt, trifft es nun den Bildträger selbst. (Abb. 6 und 7) Die geschlitzten Bilder, die ab 1958 als Fontanas umfangreichste Werkserie entstanden, haben meistens nur zwei Komponenten: die monochrome Fläche des Bildträgers sowie einen oder mehrere Schlitze. Vor der Schlitzung war die Bildfläche ein leerer, unmarkierter Raum, dessen Reinheit die Dreistigkeit des Schnittes noch verstärkt. Dieser bringt die Doppelnatur der Bildfläche zum Vorschein, zugleich materieller Träger und immaterieller Erscheinungsort eines Abwesenden zu sein. Er erreicht dies allerdings dadurch, dass er beides im selben Zuge zerstört: sowohl den Illusionismus der traditionellen Malerei als auch den flachen Bildträger als das Kennzeichen der Moderne.

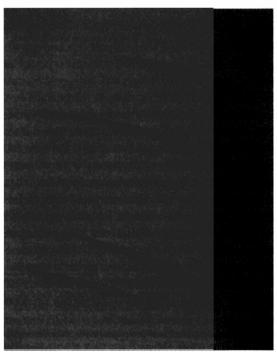


Abb. 7

FONTANA: Concetto spaziale / Attese

Fontanas Schlitzen ist dem Ziehen einer Linie vergleichbar, wie die Gegenüberstellung von Fontanas Schlitzaktion und Picassos initialer Liniensetzung auf leerer Leinwand verdeutlichen kann. (Abb. 8 und 9) Raum eröffnend sind beide. Bereits die erste Linie, die auf einer Leinwand gezogen wird, zerstört deren Oberfläche und erzeugt die Illusion der dritten Dimension. Denn sie erzeugt Unterscheidungen, beispielsweise zwischen diesseits und jenseits, innen und außen, drunter und drüber. Im Unterschied zu Picasso trägt Fontana jedoch keinerlei Material auf. Vor allem aber bringt sein "Zeichnen", indem es die Bildfläche durchdringt, genau jene Unterscheidungen zum Einsturz. Innen und außen, vorne und hinten, realer Raum und imaginärer Raum fallen hier in eins.

Oft wurde gesagt, es handle sich bei diesen Bildern um Darstellungen des Unendlichen. Doch streng genommen zeigen Fontanas Bilder nichts – auch nicht die Unendlichkeit, die sich der Darstellung ohnehin entzieht. Der Schlitz hat seine Pointe vielmehr gerade darin, die Darstellungsleistung des Bildes zu liquidieren. Es gibt kein 'Dahinter', das im Bild dargestellt wäre, kein 'Darunter', das sich in der Oberfläche abzeichnete. Sowohl auf wie hinter dem Bild ist buchstäblich nichts. Fontanas Kunstpraxis schlitzt nicht nur die Leinwand, sondern sprengt zugleich die Repräsentation. "Wenn ich ein Bild mit einem Schnitt mache", sagte er, "will ich kein Bild machen: ich öffne einen Raum, eine neue Dimension [...]"21 Während die Räumlichkeit eines repräsentierenden Bildes darin besteht, einen virtuellen Raum entstehen zu lassen, der sich jenseits der Bildfläche eröffnet, überführt Fontana die Darstellung von Räumlichkeit in deren performatives Erzeugen.<sup>22</sup> Doch obschon Fontana mit den Schnittbildern von der repräsentierenden Gegenständlichkeit des Frühwerks zu einer performativen Kunstform übergeht, zieht er jene Konsequenz nicht, die vielen Künstlern dieser Zeit geboten scheint, nämlich ganz aus dem Bild auszusteigen und im tatsächlichen Raum installativ oder im Rahmen von Happenings oder Performances tätig zu werden. Fontanas Schnitt bleibt bildimmanent und erzeugt ein Klaffen als Bild. Seine Bildschöpfung als Bildzerstörung bringt ein paradoxes Bild hervor, das etwas zu sehen gibt und doch nichts zeigt. Dessen Pointe besteht darin, Sein und Schein gleichermaßen zu sein. Es handelt sich nicht einfach um 'Raum', sondern um ein Raumkonzept.<sup>23</sup> Die "Unendlichkeit" wird im Schnitt konkret erschaffen und

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Lucio Fontana. In: Eco, Umberto (Hg.): Debatte, L'Arte oggi'. In: Artecasa 11(1965). Zit. nach: de Sanna, Jole: Lucio Fontana – Materie, Raum, Konzept. Klagenfurt 1995, 11.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Nach einer Formulierung Alberto Olivieros ersetzt Fontana "represented" spatiality" durch "acted" spatiality". (Alberto Oliviero: The Influence of Science on the Work of Fontana. In: Crispolti, Enrico / Siligato, Rosella (Hg.): Lucio Fontana. Mailand 1998, 27.)

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Dies bringt Fontana durch die Betitelung der Tagli zum Ausdruck, die durchgängig Concetto spaziale/Attesa (Raumkonzept/Erwartung) genannt werden. Wenn es sich um Bilder mit mehreren Schnitten handelt, lautet der Titel: Concetto spaziale/Attese – Raumkonzept/Erwartungen.

zugleich als Effekt inszeniert – insbesondere dadurch, dass Fontana hinter die Leinwand eine mattschwarze Gaze spannt, die das Licht schluckt und verhindert, dass die Wand sichtbar wird. Denn dadurch offenbarte sich, dass die Tiefe dieser Unendlichkeit lediglich wenige Millimeter beträgt. Die im Schnitt eröffnete Enttäuschung, dass "nichts dahinter" ist, schirmt Fontana mit einem schwarzen Tuch ab, das erneut ein unsichtbares "Dahinter" erzeugt. Die Effektivität des Schnitts besteht demzufolge nicht etwa darin, den Schein zu durchbrechen und zum Sein vorzudringen, sondern beides sich gegenseitig negieren zu lassen. Der Schnitt liquidiert den Scheincharakter des Bildes und erneuert ihn im selben Zuge. Die Unendlichkeit ist weder "da" noch dargestellt. Sie entspringt der sowohl realen als auch semantischen, Lücke" des Schnitts, d.h. sie entsteht qua Ambivalenz, Unbestimmbarkeit und Unsichtbarkeit: als blinder Fleck, der buchstäblich inmitten der Bildoberfläche sitzt, gerahmt von den sich jeweils leicht wölbenden Schnittkanten der zerteilten Leinwand.

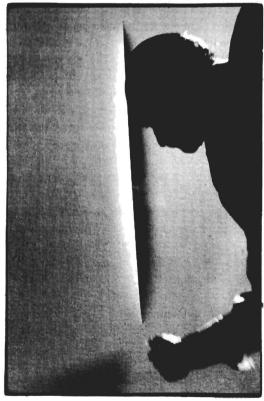


Abb. 8

Lucio Fontana schlitzt eine Leinwand

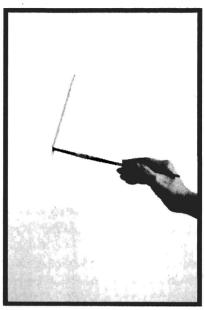


Abb. 9 Pablo Picasso beginnt ein Porträt

# V. Der Schritt vor die Leinwand - und wieder in diese zurück: Rauschenberg

Als der Modernismus dem Bild die Tiefe austrieb und es mit seiner Oberfläche gleichsetzte, konnte man wie Fontana diese Oberfläche angreifen, um im Innern derselben die verlorene Tiefe wiederzugewinnen. Man konnte aber auch in der gegenteiligen Weise vorgehen und die Dinglichkeit der Oberfläche akzeptieren, um dadurch eine feste Grundlage zu gewinnen, auf der verschiedene künstlerische Aktivitäten vollzogen werden konnten. Entdeckt wurde dabei nicht der Raum in der Leinwand, sondern vielmehr derjenige davor. Prominente Beispiele hierfür sind Robert Rauschenbergs *Combine-Paintings*, die in den 1950er und frühen 1960er Jahren entstanden. (Abb. 10 bis 12) Mit diesen Werken, die so heißen, weil sie Malerei und Plastik verbinden, knüpfte Rauschenberg an die Collage-Techniken der Avantgarde an, um sie mit dem Action Painting zu verbinden, das in den USA zu dieser Zeit den Zenit der Aufmerksamkeit erreichte.<sup>24</sup> Obschon bereits die Collage den realen Raum vor der Leinwand zu nutzen begann,

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Zur Relation zwischen Rauschenberg und der Collage, speziell derjenigen Schwitters, siehe: Kerber, Bernhard: Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen. Stuttgart 1971, 104; Stemmrich, Gregor: Robert Rauschenbergs, Bed' und die europäischen Vorläufer des "combine painting". In:

behielt deren Bildfläche, wie am Beispiel Picassos zu sehen war, insofern eine gewisse Idealität, als sie noch immer den Durchblick auf eine Welt, etwa derienigen eines Kaffeehauses, bot. Diese Idealität der Bildfläche wurde von Rauschenbergs Combine-Paintings negiert. Bereits in den 1960er Jahren unterzog Leo Steinberg diese Werke einer berühmt gewordenen Analyse, deren Pointe darin bestand, Rauschenbergs Auffassung der Bildfläche jener transzendenten ,reinen Optikalität' entgegenzusetzen, die Greenberg für das modernistische Bild reklamiert hatte. Steinberg, der seinem Aufsatz den programmatischen Titel Other Criteria gab, beschrieb die Combines folgendermaßen. Man hänge diese Werke, so lässt sich das Argument zusammenfassen, zwar an die Wand, als seien es herkömmliche Bilder. Doch sie simulierten keinen Durchblick mehr, indem ihr Oben und Unten nicht länger dem Sehfeld einer aufrecht stehenden Person entsprächen. Das Bild sei vielmehr eine Art Arbeitsfläche, auf der Dinge verteilt, bearbeitet und befestigt würden, um erst zum Schluss von der horizontalen in die vertikale Position gedreht zu werden. Das Bild, das zum Speicher dieser Arbeitsprozesse werde, spiele auf harte Oberflächen wie Tische, Fußböden oder Pinnwände an - auf all jene Flächen also, auf welchen man Objekte verteile oder Informationen anbringe, sei es in geordneter oder ungeordneter Form. Die Bilder erzwängen, so Steinbergs Fazit, eine radikal neue Orientierung: Das Bildfeld sei nicht mehr das Analogon visueller Welterfahrung, sondern operationaler Prozesse.<sup>25</sup>

Wie sich aus Steinbergs Beschreibung ergibt, gewinnt die Werkgruppen-Bezeichnung Combine-Paintings damit eine zweite Bedeutung. Das Malen definiert sich neu als das Kombinieren von Dingen. Folgerichtig bezeichnet Rauschenberg den Vorrat an Dingen, die er zur Verwendung in den Combines

Fleckner, Uwe / Schieder, Martin / Zimmermann, Michael F. (Hg.): Jenseits der Grenzen. Französische Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Festschrift für Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag. Bd. 3: Dialog der Avantgarden. Köln 2000, 201-214.

bereithält, als seine "Palette".26 Dieses kombinatorische Spiel tritt an die Stelle dessen, was in der herkömmlichen Malerei Komposition war. Während sich die Komposition eines herkömmlichen Bildes auf die ideale, vertikal ausgerichtete Fläche bezog, um sie nach idealen Proportionsregeln, beispielsweise denjenigen des Goldenen Schnittes, zu organisieren, bezieht sich Rauschenbergs Kombinatorik auf eine materielle Grundfläche, die auf dem Atelierboden oder auf einem Tisch liegt. Da sie von allen Seiten her bearbeitet wird, unterliegt sie keiner Hierarchie von Oben und Unten, Links und Rechts. Bei der Fertigung seiner Werke folgt Rauschenberg zudem keinem festgelegten Plan. Er verwendet keine Vorzeichnungen und besitzt meist nur eine vage Vorstellung von der zukünftigen Bildgestalt. Die Werke sind das Ergebnis eines Hin und Her zwischen dem Künstler, dem Arsenal der Materialien und dem allmählich sich konturierenden Bildzusammenhang. Mit anderen Worten: Rauschenberg praktiziert das Machen als Finden.<sup>27</sup> Damit steht seine Kunstpraxis in jeglicher Hinsicht – in der Auffassung der Bildfläche, der eingesetzten Materialien sowie des Arbeitsprozesses - in diametralem Gegensatz zu derjenigen eines akademischen Malers wie Paul Delaroche, der die Ausführung eines Bildes als Zusammenfügung einzelner in sich abgeschlossener, vorab konzipierter Partien verstand.<sup>28</sup> Diese unterschiedlichen Produktionsauffassungen haben entsprechende Folgen für die Rezeption. Rauschenbergs Combine Paintings können als Musterbeispiele dafür gelten, was Umberto Eco in den frühen 1960er Jahren als "offenes Kunstwerk" bestimmte. Im, Lesen' von Delaroches Jane Grey (Abb. 1) hinwiederum spiegelt sich dessen additive Fertigung. Das Gemälde richtet sich an einen Wahrnehmungsprozess, in dem Detail um Detail, Figur um Figur nacheinander abgerufen' werden, bis Ablauf und Sinn der Handlung erfasst sind.

Wenn Rauschenberg Dinge in seine Bilder aufnimmt, werden sie aus dem realen Raum in den Bildraum überführt, ohne ihre dritte Dimension oder ihre Materialität zu verlieren. Nach einer Formulierung von Rosalind Krauss werden sie nicht transformiert, sondern lediglich transponiert.<sup>29</sup> Dieses Vorgehen führt dazu, dass die Dinge in einer eigentümlichen Zwischenposition verharren. Insofern sie dem Bild äußerlich bleiben, bleiben sie Dinge. Insofern sie zu Elementen des

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Steinberg, Leo: Other Criteria. In: Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art. New York 1972, 55-91, 84f. Der Aufsatz basiert auf einem Vortrag im Museum of Modern Art, New York, im März 1968. – Steinberg prägte für diese neue Bildform den Begriff "flatbed picture plane", was nicht leicht zu übersetzen ist. "Flatbed" oder "Flachbett" ist ein Begriff aus dem Druck- und Grafikbereich. Bei einem Flachbett-Plotter beispielsweise wird ein auf festem Untergrund – ebenjenem "Flachbett" – aufliegendes Papier bedruckt, bei einem Flachbett-Scanner wird die Vorlage nicht eingezogen, sondern aufgelegt. Das "Flachbett" ist folglich der Auflage- bzw. Aufnahmeort von Vorlagen oder zu bedruckenden Flächen. – Dass das Bild für Rauschenberg kein Albert'sches, Fenster' mehr ist, durch das hindurch wir eine imagniare Szenerie erblicken, verdeutlicht Rauschenberg selbst durch einen anderen Vergleich, der die Schließung dieses, Fensters' ausdrücklich werden lässt: Er vergleicht seine Bilder mit heruntergelassenen Rollläden. Sein Lehrer Josef Albers habe ihm einst gesagt, so erzählte er Mary Lynn Kotz, dass man Bilder nicht mache wie man einen Rollladen herunterlasse. Von allen Dingen, die Albers je gesagt habe, sei dies das Überzeugendste gewesen. Denn es habe ihn die Richtung einschlagen lassen, die derjenigen Albers' genau engegengesetzt gewesen sei. Vgl. Kotz, Mary Lynn: Robert Rauschenberg Builds a Painting. In: Artnews 89 (1990) Nr. 8, 123-128, hier: 126.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Zit. nach: Solomon, Alan R.: Introduction. In: *Robert Rauschenberg* (Ausstellungskatalog The Jewish Museum, New York). New York 1963, unpag. (7).

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Vgl. die Beschreibungen in: Solomon: *Introduction*, unpag. (9), sowie Kotz: *Rauschenberg Builds a Painting*, 123-128.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Vgl. Baudelaires Schilderung seines Besuchs in Delaroches Atelier: Baudelaire, Charles: Salon de 1859. In: Crépet, Jacques / Pichois, Claude (Hq.): Œuvres complètes. Bd. 1. Paris 1923, 255-365, 282f.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Krauss, Rosalind E.: Rauschenberg and the Materialized Image. In: Artforum 13 (1974) Nr. 4. Wiederabgedruckt in: Joseph, Branden W. (Hg.): Robert Rauschenberg. Cambridge/MA 2002 (October Files 4), 39-55, hier: 50.



Abb.10

RAUSCHENBERG: Winter Pool

Bildes werden, werden sie selbst zu 'Bildern', d.h. zu Abstraktionen ihrer selbst. Auf diese Weise schließen sich Rauschenbergs Arbeiten nur augenblickshaft zu einer kohärenten Bildgestalt zusammen. Die Einheit des Bildes kann nicht festgehalten werden, ist vielleicht wiederzugewinnen, um im nächsten Augenblick erneut in die Heterogenität der einzelnen Teile zu zerfallen. Die Bildelemente sind, so Brian O'Doherty, wie die Wörter einer Sprache, der die Syntax fehlt.³0

Winter Pool (Abb. 10) ist hierfür ein gutes Beispiel. Eine Holzleiter klemmt zwischen zwei Bildstücken, die sie zugleich voneinander trennt und miteinander verbindet. Dabei handelt es sich jedoch nicht um das Zerschneiden einer homogenen Oberfläche wie bei Fontana, sondern um die Zusammenfügung dreier distinkter Teile. Der Dingcharakter der Leiter akzentuiert dabei die Dinglichkeit der beiden flankierenden Paneele. Gemäß Rauschenbergs Wunsch berührt deren unteres Ende den Boden des Raumes, in dem das Werk sich befindet.<sup>31</sup> Damit erscheint sie wie der buchstäblich vollzogene Ausstieg aus dem Bild in seiner traditionellen Auffassung als nur scheinhaft existierende Welt. Allerdings kann man den Prozess auch umgekehrt lesen. Durch die Integration der Leiter in das Bild wird auch diese zum Bild – oder genauer formuliert: Sie wird zur Darstellung einer Leiter, das heißt zur Darstellung ihrer selbst. Auf diese Weise symbolisiert sie ebenso sehr den Ausstieg aus dem Bild wie den Einstieg in den virtuellen Darstellungsraum der Kunst. Indem die Combines Realität und dargestellte Realität ineinander umspringen lassen, balancieren sie auf dem Grat zwischen der Verdinglichung des Bildes einerseits und der Entmaterialisierung der Dinge andererseits.<sup>32</sup> Dass es Rauschenberg um eben diese Zwischenposition des Bildes wie zugleich der Dinge ging, dürfte erklären, warum er am künstlerischen Medium des Bildes festhielt, statt seine Assemblagen als Installationen im realen Raum auszubreiten. Dieses Festhalten an der Bilddialektik von Sein und Schein verbindet ihn, so verschieden die Werke ansonsten sind, mit Lucio Fontana.<sup>33</sup>

Auf Rauschenbergs "Palette" sind auch die Farben vorgefundene Dinge. Sie sind nicht jenes quasi immaterielle Medium der klassischen Malerei, das aufgrund seiner Eigenart, sich selbst auszulöschen, zur Darstellung aller Stofflichkeiten, seien es Haut, ein Stein oder der Himmel, eingesetzt werden konnte. Vielmehr führen sie im Sinne dessen, was Nelson Goodman "Exemplifikation" nannte, diejenigen Eigenschaften vor, die sie selbst besitzen, beispielsweise ihre Dickflüssigkeit oder den Schimmer ihrer Oberfläche.³4 "Ich habe natürlich die Tatsache genutzt", so Rauschenberg im Gespräch mit Dorothee Seckler, "dass Farbe herunterläuft. Dies ist lediglich ein freundschaftliches Verhältnis zu den Materialien – man mag sie für das, was sie sind, eher als für das, was man aus

1989, 104.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> O'Doherty, Brian: Robert Rauschenberg: The Sixties. In: Ders.: American Masters: The Voice and the Myth. New York 1974, 188-225, hier: 194.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Jäger, Joachim: Das zivilisierte Bild. Robert Rauschenberg und seine Combine-Paintings der Jahre 1960-1962. Klagenfurt 1999, 91.

<sup>32</sup> Jäger: Das zivilisierte Bild, 87.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Zu Rauschenbergs "Glaube an die Integrität der Bildfläche", siehe: O'Doherty: *Rauschenberg*, 204f.

 <sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt/M. 1973, 62f.
 Siehe dazu: Huber, Hans Dieter: System und Wirkung. Rauschenberg – Twombly – Baruchello. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz. München

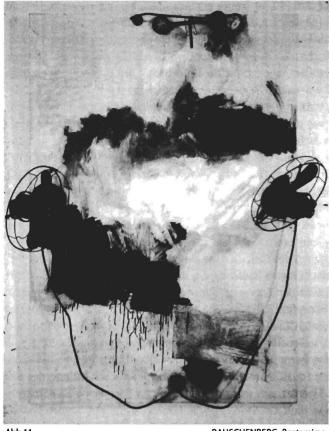


Abb.11

RAUSCHENBERG: Pantomime

ihnen machen kann."35 Auf diese Weise gelingt Rauschenberg ein spielerischer Dialog zwischen den aufmontierten Dingen und der Malerei. So suggeriert die Farbfaktur in *Pantomime* (Abb. 11), sie sei nicht nur durch den Maler, sondern auch durch das Gebläse der beiden Ventilatoren erzeugt worden. Diese doppelte Oberflächlichkeit, die das Malen zum Anstreichen einer Fläche macht und zugleich den Malprozess depersonalisiert, verneint die existenzielle Tiefe, die das Kennzeichen des Action Painting war. Er habe, so sagte Rauschenberg später,

die Ventilatoren nur deswegen auf das Bild geschraubt, "um die Farben kühl zu halten" – eine Äußerung, die nicht nur die physische Seite der Farbe betont, sondern zugleich die heiße' Malerei des Action Painting ironisiert.<sup>36</sup>

Die gegenläufigen, sich jedoch gegenseitig bedingenden Bewegungen der Materialisierung des Bildes und der Immaterialisierung der Dinge brachte Rauschenberg auf den Punkt, als er die Entstehungsgeschichte seines wohl berühmtesten Combine-Painting, Bed aus dem Jahre 1955, erzählte. (Abb. 12) Bed sollte, so Rauschenberg, eigentlich gar kein Bett werden. Er habe zunächst nur versucht, die Steppdecke als vorgefertigten abstrakten Bildgrund zu verwenden. Doch das Steppdeckenmuster sei einfach nicht abstrakt geworden. Wieviel Farbe er auch aufgetragen habe, es sei nichts anderes daraus geworden als eben eine Steppdecke. Der einzige Weg, so Rauschenberg weiter, sie abstrakt werden zu lassen, sei gewesen, sie zur Abstraktion ihrer selbst werden zu lassen. Das habe jedoch erst dann funktioniert, als er ein Kopfkissen darauf anbrachte. Denn dadurch sei sie zur Abstraktion eines Bettes geworden.<sup>37</sup>

Bed ist insofern ein Einzelfall unter den Combines, als es das Bild mit dem Gegenstand – dem Bett – in Umriss und Ausdehnung zusammenfallen lässt. Das Bett befindet sich nicht auf einer Bildfläche, die noch anderes enthält, sondern ist das Bild. Der mannigfaltigen Metaphorik des Bildes – als Spiegel, Fenster, Schleier usw. – fügt Rauschenberg eine draufgängerische Variante hinzu: das Bild als Bett. Signifikanterweise ist das entscheidende Kopfkissen, das nach Rauschenberg das Bild erst, funktionieren' lässt, auch nicht nach jener Logik der "zufälligen Ordnung"38 auf die Bildfläche gesetzt, die Rauschenberg für seine Werke eigentlich beansprucht, sondern genau dort, wo das Kissen bei einem Bett hingehört.

Der spezifische Raum, den diese Arbeit eröffnet, besteht nun aber nicht nur im kognitiven Raum, den die Ambiguität zwischen den Auffassungen als Bett und als Darstellung eines Bettes erzeugt, also nicht nur im kognitiven Raum zwischen Realität und Illusion. Sie eröffnet zugleich einen buchstäblichen Raum. Dessen Eigenart führt uns zu Greenberg zurück, und zwar zu seiner Beschreibung, wie der Modernismus die Kulisse und den Vorhang der imaginären Bildbühne zu einer einzigen Fläche zusammengezogen habe, was die Aufhebung jener räumlichen Rechte bedeutet habe, welche die Maler dem Betrachter eingeräumt

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Seckler, Dorothee Gees: The Artist speaks: Robert Rauschenberg. In: Art in America 54 (1966) Nr. 3, 72-85, hier 81. Der Dingcharakter der Farbe manifestiert sich auch in jenem Gestell mit mehr als 80 aufgereihten und durchnummerierten Farbtöpfen, das Mary Lynn Kotz bei ihrem Atelierbesuch sah. (Kotz: Rauschenberg Builds a Painting, 123.)

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Zit. nach: Jäger: Das zivilisierte Bild, 212.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Rauschenberg, Robert / Rose, Barbara: An Interview with Robert Rauschenberg by Barbara Rose. New York 1987, 62f.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Rauschenberg publizierte ein fünfseitiges Manifest mit dem Titel Random Order in der ersten Ausgabe des Magazins Location im Frühjahr 1963. Siehe dazu: Krauss, Rosalind E.: Perpetual Inventory. In: Hopps, Walter / Davidson, Susan (Hq.): Robert Rauschenberg. A Retrospective (Ausstellungskatalog. Solomon R. Guggenheim Museum, New York) New York 1997, 206-223, hier: 209ff.

Vom Raum in der Fläche Michael Lüthy



hätten, als sie noch Illusionen desjenigen Raumes schufen, in dem auch unsere Körper sich bewegten. Rauschenberg spaltet diese eine und einzige Fläche des modernistischen Bildes wieder auf, indem er die Decke seines 'Bettes' zurückschlägt, wodurch als zweite, dahinter liegende Ebene das Laken zum Vorschein kommt. Der Zwischenraum dieser verdoppelten Bildfläche gibt dem Betrachter die verlorenen "räumlichen Rechte" auf überraschende Weise wieder, indem er hier gewissermaßen unter die Decke ins Innere des Bildes schlüpfen kann. Auf-

fällig ist nun aber, dass sich Rauschenbergs malerische Bearbeitung auf die obere Bildhälfte beschränkt, wo sie den Effekt erzielt, die Naht- und Bruchstellen der Bildfläche durch eine Art Übertünchen optisch zu verschleifen. Der visuelle Raum der Malerei tritt zum faktischen Raum zwischen Kissen, Laken und Decke in unmittelbare Konkurrenz. Diese Rivalität von Ding-Raum und Bild-Raum wird noch dadurch verschärft, dass sich ersterer auf die horizontale Position des Bettes bezieht, während die zahlreichen Rinnspuren der Farbe verdeutlichen, dass die Malerei auf das bereits in die Vertikale gekippte Bett aufgetragen wurde. Doch auch die Malerei eröffnet nicht jenen Greenbergschen Raum apollinischer Optikalität, sondern evoziert mit ihren Schlieren und Flecken, die wie eine Besudelung wirken, den dionysischen Raum des Schlafs und der Sexualität. Rauschenberg desublimiert nicht nur das Handwerk des Malers, sondern auch das Betrachten eines Bildes, das hier so wirkt, als könnte man sich dabei beschmutzen.<sup>39</sup>

Die Bildfaktur von Rauschenbergs Bed umfasst in exemplarischer Weise jene unterschiedlichen Ebenen, die einleitend bestimmt wurden. Sie ist ebenso ein spezifischer Oberflächenzustand wie die Spur eines Machens, sie wird genauso durch die Stofflichkeit der Ausgangsmaterialien geprägt wie durch die Bearbeitung dieser Materialien zum Artefakt. Indem Rauschenberg die Bildfläche buchstäblich aufreißt, treten zudem - wie schon in den anderen diskutierten Beispielen – Faktur und Fraktur zusammen. Schließlich besitzt auch Bed jene den Avantgarden eingeschriebene Spannung zwischen Produktivität und Destruktion, indem es nicht nur das Konzept des Abstrakten Expressionismus sprengt, sondern im selben Zuge jene Auffassung des Modernismus, die im Abstrakten Expressionismus dessen Erfüllung zu erkennen glaubte.

Darüber hinaus zeigt sich an Bed, dass die Bildfaktur auch eine subjektive mnemonische Dimension besitzen kann. Denn sowohl die Materialität der Arbeit als auch die Möglichkeit des Darunterschlüpfens gehen auf Erinnerungen aus Rauschenbergs Kindheit zurück. So unterbricht Rauschenberg die referierte Erzählung der Entstehungsgeschichte von Bed durch folgende Reminiszenz:

Ich war häufig Steppdecken ausgesetzt. Ich lernte, unter den Arbeitstisch meiner Mutter zu kriechen, wenn sie ihr Nähkränzchen hatte. Die Frauen in Port Arthur hatten nichts anderes zu tun als Konserven oder Steppdecken zu machen. Selbst wenn sie für andere Dinge Talent hatten, das war ihre Arbeit. Ich liebte es, unter die Steppdecken zu kriechen. Sie waren wie große, wunderbare Zelte. Meistens war ich das einzige Kind, und ich musste mich selbst beschäftigen, so gut es eben ging. Vielleicht ist das der Grund, warum ich eine so tief verwurzelte Vorstellung davon habe, was eine Steppdecke ist.40

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Siehe dazu, sowie allgemein zur Repräsentation des Körpers und seiner verschiedenen organischen Funktionen in Rauschenbergs Werk: Molesworth, Helen: Before Bed. In: October 63 (1993). Wiederabgedruckt in: Joseph: Rauschenberg, 75-91.

<sup>40</sup> Rauschenberg/Rose: An Interview, 62f.

### Literatur

Armstrong, Carol: Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas. Chicago / London 1991.

Baudelaire, Charles: Salon de 1859. In: Crépet, Jacques / Pichois, Claude (Hg.): Œuvres complètes. Bd. 1. Paris 1923, 255-365.

Borges, Jorge Luis: Das Aleph. In: Ders.: Das Aleph. Erzählungen 1944-1952. Übersetzt von Karl August Horst und Gisbert Haefs. Frankfurt/M. 2001, 131-148.

Bois, Yve-Alain: Malévich, le carré, le degré zéro. In: Macula 1 (1976), 28-49.

Buchloh, Benjamin H. D.: From Faktura to Factography. In: October 30 (1984), 82-119.

Denis, Maurice: Définition du néo-traditionnisme. In: Art et critique. 23. August 1890. Wiederabgedruckt in: Ders.: Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. Paris 1912.

Eco, Umberto (Hg.): Debatte ,L'Arte oggi'. In: de Sanna, Jole: Lucio Fontana – Materie, Raum, Konzept. Klagenfurt 1995.

Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt/M. 1973.

Greenberg, Clement: Review of the Exhibition Collage. In: O'Brian, John (Hg.): The Collected Essays and Criticism. Bd. 3. Chicago / London 1993, 259-263.

Greenberg, Clement: The Pasted Paper Revolution. In: O'Brian, John (Hg.): The Collected Essays and Criticism. Bd. 4. 61-66.

Greenberg, Clement: The Case for Abstract Art. In: O'Brian, John (Hg.): The Collected Essays and Criticism. Bd. 4. Chicago / London 1993, 75-85.

Greenberg, Clement: Modernist Painting. In: O'Brian, John (Hg.): The Collected Essays and Criticism. Bd. 4. Chicago / London 1993. 85-93.

Greenberg, Clement: After Abstract Expressionism. In: O'Brian, John (Hg.): The Collected Essays and Criticism. Bd. 4. Chicago / London 1993, 121-134.

Greenberg, Clement: On the Role of Nature in Modernist Painting. In: Krauss, Rosalind E.: *The Optical Unconscious*. Cambridge/MA 1993.

Greenberg, Clement: Abstract, Representational, and So Forth. In: Morgan, Robert C. (Hg.): Late Writings. Minneapolis 2003.

Halévy, Daniel: Degas parle. Hrsg. von Jean-Pierre Halévy. Paris 1960, Neudruck 1995.

Hansen-Löve, Aage A.: Faktur, Gemachtheit. In: Flaker, Aleksandar (Hg.): Glossarium der russischen Avantaarde. Graz / Wien 1989. 212-219.

Huber, Hans Dieter: System und Wirkung. Rauschenberg – Twombly – Baruchello. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz. München 1989.

Jäger, Joachim: Das zivilisierte Bild. Robert Rauschenberg und seine Combine-Paintings der Jahre 1960-1962. Klagenfurt 1999.

Janis, Eugenia Parry: Degas Monotypes. Essay, Catalogue and Checklist (Ausstellungskat. Harvard, Fogg Art Museum). Cambridge/MA 1968, XXIV-XXVII.

Kandinsky, Wassily: Das Geistige in der Kunst. Bern 1963.

Kerber, Bernhard: Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen. Stuttgart 1971.

Kotz, Mary Lynn: Robert Rauschenberg Builds a Painting. In: Artnews 89 (1990) Nr. 8, 123-128.

Krauss, Rosalind E.: The Motivation of the Sign. In: Rubin, William / Varnedoe, Kirk / Zelevansky, Lynn: *Picasso and Braque. A Symposium*. New York 1992, 261-286.

Krauss, Rosalind E.: Perpetual Inventory. In: Hopps, Walter / Davidson, Susan (Hg.): Robert Rauschenberg. A Retrospective. (Ausstellungskatalog. Solomon R. Guggenheim Museum, New York). New York 1997. 206-223

Krausš, Rosalind E.: Rauschenberg and the Materialized Image. In: Artforum 13 (1974), Nr. 4, wiederabgedruckt in: Joseph, Branden W. (Hg.): Robert Rauschenberg. Cambridge/MA 2002 (October Files, 4), 39-55. Lay, Howard G.: Degas bei Durand-Ruel 1892: Die Landschaftsmonotypien. In: Schmid, Wilhelm (Hg.): Wege zu Edgar Degas. München 1988, 324-340.

Leumann, Manu: Lateinische Laut- und Formenlehre. München 1977.

Lüthy, Michael: Bild und Blick in Manets Malerei. Berlin 2003.

Lüthy, Michael: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten in Edgar Degas' Werkprozess. In: Hoppe-Sailer, Richard / Volkenandt, Claus / Winter, Gundolf (Hg.): Logik der Bilder: Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis. Festschrift für Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag. Berlin 2005 (im Druck).

Molesworth, Helen: Before Bed. In: October 63 (1993). Wiederabgedruckt in: Joseph, Branden W. (Hg.): Robert Rauschenberg. Cambridge/MA 2002 (October Files, 4), 75-91.

O'Doherty, Brian: Robert Rauschenberg: The Sixties. In: Ders.: American Masters: The Voice and the Myth. New York 1974, 188-225.

Oliviero, Alberto: The Influence of Science on the Work of Fontana. In: Crispolti, Enrico / Siligato, Rosella (Hg.): Lucio Fontana. Mailand 1998.

Rauschenberg, Robert / Rose, Barbara: An Interview with Robert Rauschenberg by Barbara Rose. New York 1987.

Rowell, Margit: Vladimir Tatlin: Form/Faktura. In: October 7 (1978), 83-108.

Seckler, Dorothee Gees: The Artist speaks: Robert Rauschenberg. In: Art in America 54 (1966) Nr.3, 72-85.

Shiff, Richard: Picasso's Touch: Collage, Papier collé, Ace of Clubs. In: *Yale University Art Gallery Bulletin*. 1990. 39-47.

Solomon, Alan R.: Introduction. In: *Robert Rauschenberg* (Ausstellungskatalog The Jewish Museum, New York). New York 1963, unpag.

Steinberg, Leo: Other Criteria. In: Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art. New York 1972. 55-91.

Stella, Frank: Working Space. The Charles Eliot Norton Lectures at Harvard University. In: Verspohl, Franz-Joachim u.a. (Hg.): The Writings of Frank Stella / Die Schriften von Frank Stella. Übersetzt von Bernhard Jendricke in Zusammenarbeit mit Kollektiv Druck-Reif. Jena / Köln 2001, 11-145.

Stemmrich, Gregor: Robert Rauschenbergs, Bed' und die europäischen Vorläufer des "combine painting". In: Fleckner, Uwe / Schieder, Martin / Zimmermann, Michael F. (Hg.): Jenseits der Grenzen. Französische Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Festschrift für Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag. Bd. 3: Dialog der Avantgarden. Köln 2000, 201-214.

Summers, David: Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism. London / New York 2003.

Ziff, Norman D.: Paul Delaroche. A Study in Nineteenth Century French History Painting. New York / London 1977.

## **Abbildungen**

Abb. 1: Paul Delaroche: L'exécution de Lady Jane Grey, 1833, 246 x 297 cm, Öl auf Leinwand, London, National Gallery.

Abb. 2: Edgar Degas, Paysage de Bourgogne, 1892, 30 x 40 cm, Monotypie in Ölfarben auf Papier, Paris, Musée d'Orsay, Cabinet des dessins.

Abb. 3: Edgar Degas, *Paysage*, 1892, 29,2 x 39,4 cm, Monotypie in Ölfarben auf Papier, Montréal, Sammlung Phyllis Lambert.

Abb. 4: Pablo Picasso, *Guitare*, 1913, 66,4 x 49,6 cm, Papier, Kohle, Tusche und Kreide auf Karton, New York. The Museum of Modern Art.

Abb. 5: Pablo Picasso, Violon, 1912, 62 x 47 cm, Papier und Kohle auf Papier, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

Abb. 6: Lucio Fontana, Concetto spaziale / Attesa, 1960, 130,5 x 97 cm, Acryl auf Leinwand, Eindhoven, Stedeliik van Abbemuseum.

Abb. 7: Lucio Fontana: Concetto spaziale / Attese, 1961, 81 x 100 cm, Acryl auf Leinwand, Rom, Privatsammlung. Abb. 8: Ugo Mulas: Lucio Fontana schlitzt eine Leinwand. Fotografie, 1962.

Abb. 9: David Douglas Duncan: Pablo Picasso beginnt ein Porträt. Fotografie, 1957.

Abb. 10: Robert Rauschenberg: Winter Pool, 1959, 228,6 x 151,1 x 10,2 cm, Öl, Papier, Stoff, Holz und Metall auf und zwischen Leinwand, Los Angeles, Privatsammlung.

Abb. 11: Robert Rauschenberg: *Pantomime*, 1961, 213,4 x 152,4 x 50,8 cm, Öl, Email, Papier, Stoff, Holz, Draht, Metallteile, Ventilatoren, Elektrokabel und Kinderwagen-Rad auf Leinwand, Turin, Privatsammlung.

Abb. 12: Robert Rauschenberg: *Bed*, 1955, 192,4 x 80 x 20,3 cm, Öl und Bleistift auf Kissen, Quilt und Bettlaken auf Holz, New York, The Museum of Modern Art.