



Barnett Newman, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, 1969/70
Acryl auf Leinwand, 274,3 x 604,5 cm
Nationalgalerie Berlin, SMPK

Michael Makropoulos

DAS VISUELLE ENDE DES SIGNIFIKANTEN

I.

Zwei Quadrate, rot und gelb, dazwischen ein senkrechter Balken, blau; die Farbe auf der Leinwand rein, ihr Auftrag glatt, ohne Pinselstriche, Nuancen oder andere Spuren des Gemalten; nur die Primärfarben, keine Nichtfarben, keine schwarzen, weißen oder grauen Konturen, keine Strukturen und auch keine Trennlinien: Vielleicht markiert das riesige Bild tatsächlich das Ende der traditionellen Malerei in ihrer symbolischen, auf externe Bedeutungen verweisenden Funktion, wie sakral, repräsentativ oder autonom diese Funktion auch immer sein mag. Auf jeden Fall aber setzt Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* den Endpunkt in der Entwicklung der abstrakten Malerei. Damit setzt das Bild auch einen Punkt hinter die Entwicklung jener heterogenen Strömung in der nordamerikanischen Malerei, die nach dem Zweiten Weltkrieg die Frage der Abstraktion radikalisiert hat und durch die Kunstkritik der frühen 50er Jahre zum Abstrakten Expressionismus homogenisiert worden ist, obwohl sie weder ein kohärenter Stil noch eine organisierte Bewegung, sondern eher ein vielfältig realisiertes Manifest der Relevanz des Ästhetischen im Medium der Farbe war. Und in mindestens einer Hinsicht eine Praxis der Emanzipation.

Indem der Abstrakte Expressionismus die Farbe von ihrer instrumentellen Rolle befreite, an die sie die traditionelle Ausrichtung der Malerei auf außerästhetische Bedeutungen gebunden hatte, radikalisierte er die moderne Abkehr von der Gegenständlichkeit zur Abkehr von der Repräsentation überhaupt. Gleichzeitig revolutionierte er die klassisch-modernen Konzepte der abstrakten Malerei, weil er die Autonomie der Gestaltung auf folgenreiche Weise mit der Autonomie des Materials konfrontierte. Vielleicht war diese Befreiung des Materials aus seiner Bindung an überkommene Gestaltungsprinzipien, die mit tradierten Bedeutungserwartungen korrespondierten, am Ende einfach die ästhetische Dimension jener epochalen Entfesselung der Produktivkräfte aus ihrer Bindung an tradierte Produktionsverhältnisse, die das menschliche Weltverhältnis seit der frühen Moderne einer fundamentalen Transformation unterzogen hatte. Schließlich stand die Befreiung des Materials nicht nur für die schrankenlose Verfügbarkeit seiner ästhetischen Möglichkeiten, sondern signalisierte zugleich deren selbsteigene Qualität. Vielleicht überschritt die Malerei mit dem Abstrakten Expressionismus auf diese Weise auch die entscheidende, wenn nicht die eigentliche Modernitätsschwelle in der Geschichte der bildenden Kunst, hinter der ein Wandel stand, der ohne Zweifel einen Paradigmenwechsel im Wirklichkeitsverständnis der menschlichen Wahrnehmung bedeutete. Aber auf der anderen Seite verlieh diese Befreiung dem Material – der Farbe – auch eine eigene ontologische Dimension, die über seine instrumentelle

Qualität als manipulierbarer Rohstoff hinauswies. Das gab der Farbe zwar keine eigene Bedeutung im strikten Sinne, aber es verlieh ihr dennoch eine besondere Eigenqualität, die gerade nicht auf eine transzendente symbolische Ordnung, sondern auf einen immanenten Modus der Erfahrung verwies.

II.

Newmans Malerei, hat Max Imdahl erklärt, sei „amerikanisch“, weil ihr hervorstechendes Charakteristikum „das große, unüberschaubare Bildformat („big canvas“) als eine Verneinung des europäischen Tafelbildes und der im Tafelbild verwirklichten Komposition“ sei. Dieser „Unüberschaubarkeit des Bildes entspricht dessen antikompositionelle Binnenstruktur“ und „die mit ihm vollzogene Abwendung vom Tafelbild und dessen Komposition“. Bemerkenswert an dieser Abwendung vom „europäischen Tafelbild“ ist allerdings, daß der Begriff hier auch die abstrakte Malerei der Klassischen Moderne einschließt, für die bei Newman vor allem die – aus seiner Sicht – dogmatischen Arbeiten von Piet Mondrian stehen. „Für Newman steht Mondrian auf der Seite der traditionellen Malerei, der ‚etablierten Rhetorik der Schönheit‘, das heißt unter der Voraussetzung der Idee des komponierten Tafelbildes“, das „ein in sich selbst abgeschlossenes, insgesamt zu überschauendes und insofern notwendig distanzgebietendes System“ sei, weil es ein „System der Ordnung“ von „unveränderlichen, harmoniestiftenden Beziehungen“ repräsentiert. „Genau diese Repräsentationsfunktion des Bildes“, betont Imdahl, „hat Newman kritisiert“.¹

Die Abwendung von seiner Repräsentationsfunktion durch die Unüberschaubarkeit und Kompositionslosigkeit des Bildes ist zunächst einmal die Überbietung der primären Abstraktion im Kubismus, im Suprematismus und im Neoplastizismus. Denn die primäre Abstraktion stand als Antwort auf die zunehmende Unübersichtlichkeit und Unanschaulichkeit moderner Wirklichkeiten noch weitgehend im Horizont eines selbstverständlichen Wirklichkeitsbezugs der Kunst. Der komplexen Artifizialität dieser Wirklichkeiten entsprach – analog zum Weltbild der modernen Naturwissenschaften – die irreduzible Standpunktabhängigkeit des Sehens und die damit verbundene Einsicht, daß jede Totalität in einzelne, gegeneinander nicht privilegierbare Perspektiven zerfiel. Das führte zumal die Kubisten dazu, die dinglichen Gegenstände zu zerlegen und ihre verschiedenen Innen- und Außenansichten frei ineinander zu verschränken, so daß Inneres und Äußeres der Objekte gleichzeitig aus verschiedenen Gesichtswinkeln gesehen werden konnten. Der Kubismus brach auf diese Weise nicht nur mit der Zentralperspektive und der illusionistischen Beleuchtung der Objekte, die die Wahrnehmung seit der Renaissance auf die räumliche und materiale Integrität des Gegenstandes gegründet hat-

¹ Max Imdahl: „Barnett Newman, Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III“, in: ders., *Zur Kunst der Moderne*, Gesammelte Schriften, Bd. 1, Frankfurt/Main 1996 (1971), S. 244-273, hier S. 267 bzw. 249f.

te, die ein materialistisches Objektverhältnis realisierte, das dem klassischen wissenschaftlichen Weltverhältnis entsprach; der Kubismus zielte auch auf die prinzipielle Überwindung der Perspektivität überhaupt, um so das Wesen der Gegenstände zu erschließen, das gleichsam als analytische Form aus ihrer freigelegten Struktur erschlossen werden sollte.

Die simultane Darstellung mehrerer Ansichten desselben Gegenstandes von allen Seiten, hat Arnold Gehlen erklärt, war der Versuch, „die standpunktsbezogene Erscheinungsmalerei aufzugeben“ und dadurch „den Gegenstand ‚selbst‘, seinen vollen ‚Begriff‘ in die Darstellung zu zwingen; so daß nichts hinderte, mittels mehrerer Ansichten desselben Gegenstandes eine ‚analytische Beschreibung‘ von ihm zu geben“.² Aber die potentielle Gesamtheit der Perspektiven war unendlich, sofern immer neue Einzelperspektiven interpolierbar waren. Entscheidend war deshalb die Transformation dieses „fragmentarischen Ansichtsbilds in ein ganzheitliches Vorstellungsbild“, wie Werner Haftmann den entscheidenden Sachverhalt mit Blick auf das Konstruktive gefaßt hat, das bereits im ‚analytischen Kubismus‘ steckt. Dazu bedurfte es freilich eines weiteren, synthetisierenden Moments, das allerdings kein Widerruf des analytischen war, sondern dessen „logische“ Ergänzung. Es war einfach konsequent, die „analytische Interpretation des Gegenstandes zu verlassen und im synthetischen Umgang mit der Form selbst Gegenstände herzustellen, die sich entweder als Unvergleichbares der Natur gegenüberstellten oder den natürlichen Gegenstandsformen eine Eindringlichkeit und Wirklichkeit gaben, mit der sie bisher noch nicht gesehen wurden“.³

Die kubistische Lösung des modernen Wirklichkeitsproblems lag zwar in der Reduktion aufs Elementare, aber sie befreite sich nicht wirklich von der gegenständlichen Vorgabe. Vielmehr zielte sie durch die analytische Summe ihrer perspektivischen Ansichten hindurch gleichsam auf den synthetischen Quotienten der konstituierenden Prinzipien dieser Vorgabe. Nicht das spezifische Objekt in seinen verschiedenen perspektivischen An- und Durchsichten war jetzt der Gegenstand, sondern sein allgemeines und gerade deshalb abstraktes Bauprinzip. Und in diesem Sinne war die primäre Abstraktion der Klassischen Moderne noch eine ausgesprochen konkrete Kunst, nämlich das Medium für die Sinnlichkeit einer Abstraktion, die die Gegenständlichkeit zumindest als virtuelle noch mit sich führte. Daß diese virtuelle Gegenständlichkeit nicht nur transzendente Ordnungssysteme repräsentierbar machen sollte, sondern auch ganz neue Möglichkeiten der visuellen Kommunikation eröffnete, die die warenästhetischen Reklamewelten und die piktographischen Symbolwelten bestimmen, ist allerdings nicht die geringste Leistung der primären Abstraktion. Der lebensweltliche Effekt der abstrakten Malerei, so könnte man sagen, ist schließlich ihre unverzichtbare Bedeutung für die generalisierte Ästhetisierung moderner Weltverhältnisse.

² Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt/Main, Bonn ²1965 (1960), S. 91.

³ Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*. München ⁷1987 (1954), S. 125 bzw. 147.

Diese Ausrichtung der klassischen abstrakten Malerei auf die Objektwelt bildet den Angelpunkt für die absolute Gegenstandslosigkeit des Abstrakten Expressionismus, wie Timothy J. Clark mit Blick auf Jackson Pollock erklärt hat. „Man arbeitete in den Jahren 1947-1950 daran, die grundlegendsten Elemente des Malens – Linie, Farbe, Handwerk – von ihren normalen Assoziationen mit der uns bekannten Welt zu befreien, oder zumindest von der Welt, die aus Objekten, Körpern und ihren Zwischenräumen besteht.“⁴ Abstraktion ermöglichte hier deshalb nicht nur die Emanzipation des Sehens von der gegenständlichen Welt, sondern auch die Emanzipation der Abstraktion von jeder symbolischen Wirklichkeit. Worauf der Abstrakte Expressionismus damit zielte, war gleichsam eine Abstraktion zweiter Ordnung. In dieser Emanzipation der Malerei vom repräsentativen Wirklichkeitsbezug realisiert sich deshalb die besondere Selbstreferentialität der absoluten Gegenstandslosigkeit. Selbstreferentiell waren schließlich schon die elementaristischen Quadrate von Kasimir Malewitsch oder – noch früher und durchaus gegenständlich – der flirrende Pointillismus der Landschaften von Georges Seurat oder Camille Pissarro. Selbstreferentiell war eben schon der Suprematismus und der Impressionismus. Aber unter der Voraussetzung einer Abstraktion zweiter Ordnung signalisierte die Selbstreferentialität ein weiteres, nämlich jene Performativität, die nicht nur für Pollocks, sondern auch für Newmans Ausprägung des Abstrakten Expressionismus charakteristisch ist, weil sie bei jenem das Produktions- und Formprinzip und bei diesem das Rezeptionsprinzip des Bildes bestimmt, indem sie eine besondere sinnliche Erfahrung ermöglicht. Es ist die sinnliche Präsenz der Asignifikanz.

III.

Zur Unüberschaubarkeit und Kompositionslosigkeit des Bildes in der Malerei des Abstrakten Expressionismus kommt also ein Drittes hinzu, nämlich die performative Asignifikanz des ästhetischen Aktes und der ästhetischen Erfahrung. Pollocks „drip paintings“, erklärt Clark, „sollten eine bestimmte Erfahrungsordnung mitteilen“, deren Voraussetzung „gerade das Zerfallen jeder einzelnen, eindeutigen Zugehörigkeit zu einem Raum, einem Teil der Welt, einer Art von Natur“ bildete. Dabei ging es konsequenterweise nicht um „Dissonanz“, sondern um die Emanzipation der Erfahrung von ihrer Bindung an Eindeutigkeiten überhaupt. Es war der Versuch, „den Formen von Dissonanz ebenso wie den Formen von Totalität die Herrschaft *nicht* zu ermöglichen.“⁵ Das trifft auch für Newmans Gemälde zu. Die Asignifikanz manifestiert sich hier in der Erfahrung einer absoluten Präsenz, einer vollkommenen Gegenwärtigkeit, die jede Möglichkeit des Erhabenen negiert und gerade darin ihre eigene Aura entfaltet. Man mag darin die amerikanische Varian-

⁴ Timothy J. Clark: *Jackson Pollock. Abstraktion und Figuration*. Hamburg 1994 (1990), S. 34.

⁵ Clark, *Jackson Pollock*, S. 43f bzw. 48.

te dessen sehen, was dann ein Vierteljahrhundert später im europäischen Kontext philosophisch als Bruch mit der Herrschaft des Signifikanten zum Einsatz gegen die totalitären Tendenzen der klassisch-modernen, wenn nicht der ganzen abendländischen Bedeutungswelten wurde und noch in dieser Verspätung von der Fixierung an die europäische Tradition geprägt ist. Die Positivierung des Performativen im Abstrakten Expressionismus und die Positivierung des Unüberschaubaren und Antikompositionellen läßt sich jedenfalls als Emanzipation der Malerei von ihrer Bindung an die Idee einer ästhetischen Souveränität verstehen, die gerade für die abstrakte Malerei der klassisch-modernen Avantgarden charakteristisch ist, die das konkrete Modell einer idealen und deshalb so definitiven wie universalen metaphysischen Ordnung sein sollte, wie Mondrian programmatisch erklärt hat.⁶

Damit stand die klassische Abstraktion noch weitgehend in der Tradition der europäischen Melancholie, wie Walter Benjamin nahegelegt hat, weil sie auch in der Selbstreferenz noch instrumentell blieb, solange sie gleichsam kompensatorisch eine Antwort auf den Verlust der kosmologisch, theologisch oder rationalistisch garantierten, allemal aber sinnförmig orientierten Ordnung der Wirklichkeit sein wollte. Unüberschaubarkeit, Kompositionswidrigkeit und Performativität als tragende Momente der rückhaltlosen Positivierung der Asignifikanz führen dagegen auf ein Weltverhältnis, das nicht im Horizont der europäischen Melancholie steht. Es geht in diesem Weltverhältnis nicht um die Kompensation einer – verlorenen – Einheit der Wirklichkeit im Ästhetischen, es geht auch nicht um die Option auf eine Souveränität der Kunst aus dem Geist der barocken Allegorie die noch in den konstruktivistischen Abstraktionen bestimmend bleibt. Der historische wie systematische Bruch des Abstrakten Expressionismus mit der Klassischen Moderne, die eine zutiefst europäische Moderne war, ist vielmehr der Bruch mit einem Weltverhältnis, das selbst dort noch auf ein garantierendes oder wenigstens stabilisierendes situationstranszendentes Ordnungsprinzip fixiert blieb, wo es bestenfalls noch dessen Trümmer feststellen konnte, wie Benjamin das barocke Weltverhältnis beschrieben hat: „Jeder Wert war den menschlichen Handlungen genommen. Etwas Neues entstand: eine leere Welt“. Denn „die tiefer Schürfenden sahen sich in das Dasein als in ein Trümmerfeld halber, unechter Handlungen hineingestellt.“⁷

Die Abkehr von diesem Weltverhältnis trennt die amerikanische abstrakte Malerei von der europäischen. Und am Ende ist vielleicht genau das – mehr als alle ‚Ökonomisierung‘ des Ästhetischen – die zureichende Bedingung für die Herausbildung jener säkularen Massenkultur, die gerade durch die Befreiung der ästhetischen Gestaltungsmittel aus ihren tradierten Bindungen an fixierte und vor allem transzendente oder zumindest transzendente Bedeutungen zur genuinen Kultur einer globalisierten Moderne werden konnte. Ihr soziologisches Charakteristikum

⁶ Vgl. Piet Mondrian: „Plastic Art and Pure Plastic Art“, in: Walter Hess (Hg.), *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek 1956 (1937), S. 100-105, bes. S. 102f.

⁷ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Gesammelte Schriften. Bd. I.1. Frankfurt/Main 1974 (1925), S. 203-430, S. 317f.

ist die generalisierte Mobilität, ihr philosophisches Charakteristikum aber ist das Hier und Jetzt einer absoluten Gegenwärtigkeit. Sie ist wahrscheinlich der Preis einer Positivierung der Asignifikanz, deren ästhetisches Modell die Abstraktion zweiter Ordnung, deren Weltverhältnis die absolute Immanenz und deren kulturphilosophische Signatur ein Erfahrungsraum ohne Erwartungshorizont ist.

(In: Nikolai Mähl (Hg.), *Was Bilder zu denken geben. Kulturphilosophische Essays* (Zu Ehren von Ralf Konersmann), *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Sonderheft 22 (2021), S. 37-42)