

LiteraturForschung Bd. 17
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.)

Kinästhetik und Kommunikation

Ränder und Interferenzen des Ausdrucks

Mit Beiträgen von

Zeynep Çelik Alexander, Daniel Avorgbedor, Ellen Fricke,
Gunter Gebauer, Axel Hübler, J. Scott Jordan, Einav Katan,
Tobias Robert Klein, Jens Loenhoff, Reinhart Meyer-Kalkus,
Norbert Meuter, Erik Porath, Armin Schäfer
und Margarete Vöhringer

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2013,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Archiv. W. Burckhardt

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-190-4

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-190-42

Blockierter Ausdruck: Philip Guston

ARMIN SCHÄFER

1.

Philip Guston (1913–1980) beginnt seine Karriere als figurativer Zeichner und Maler in Los Angeles.¹ In den 1930er Jahren lernt er den Muralismus kennen und arbeitet als Gehilfe von David Alfaro Siqueiros bei der Ausführung von Wandmalereien in Mexiko. In den 1940er Jahren entstehen die ersten abstrakten Gemälde. Keinem Anliegen verpflichtet, das außerhalb des Malens angesiedelt ist, sind die Bilder allein in der Malerei gegeben. Die Bedingungen, denen sich diese Malerei unterwirft, sind in sie selbst hineingenommen und zu etwas Innerbildlichem geworden. Die Wahl von Malmaterial, Pinsel, Format, die Art und Weise, wie die Leinwand gespannt ist, die Grundierung und das Bindemittel sind schon malerische Entscheidungen: Sie spannen die Triebfeder der Malerei und entwinden sie zugleich dem Determinismus, den die materiellen und technischen Bedingungen ausüben. Guston setzt weder eine anderswo formulierte Bildidee um, noch steht diese in einer nachholenden oder illustrierenden Beziehung zum Begriff. Er gebraucht keinen vorgängigen Code von Farben und Formen: Statt distinkter Farbformen gibt es übergängige Zonen und Blöcke mit einer Tendenz zur losen Gruppierung. Die Farben sind aus der Arretierung in Formen gelöst und bilden Zonen, die durch eine Beziehung der Kontiguität verbunden sind; ihr Übergang und Zusammenspiel ist der Malweise selbst, nicht aber einer übergreifenden Komposition von Farbformen überantwortet. Farbe kommt überhaupt nur im Plural vor, auch wenn lediglich ein einziges Pigment verwendet wird. Die Unbestimmtheit des Pigments wird dann nicht in *einen* Farbton überführt, sondern die Farbe durchläuft eine Modulation und geht von Zone zu Zone von einem Zustand in einen anderen über, und zwar vermöge einer Binnenarbeit mit dem Material selbst. Keine Stelle ist einzeln und unabhängig von anderen,

¹ Vgl. Martin Henschel: »Von der Abstraktion zur Figuration: Philip Gustons steiniger Weg«, in: Christoph Schreier (Hg.): *Philip Guston. Gemälde 1947-1979*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 1999, S. 47–59.

jede Stelle hat ihre Vorgänger und Nachfolger, jeder Pinselstrich ist eine Entscheidung und eine Vorentscheidung für weitere, davon abhängige Entscheidungen, und in allem, was gemalt ist, gibt es eine Überzahl von Nachbarschaften. Das versetzt die Farbe in einen eigentümlichen Zustand: Sie ist nicht allein ihrer Funktion entbunden, etwas zu färben, etwas zu bedeuten oder auf etwas zu verweisen, sondern die Farben steigen in die Ebene der Komposition auf. An die Stelle einer doppelten Gliederung von Farben und Formen, die Farben mit Formen kombiniert, um dann diese Farbformen anzuordnen, tritt eine Malweise, die nicht mehr zwischen Farben und Formen unterscheidet: Die Farben sind durchformt vom Strich und entstehen im Wechselspiel von Malmittel, Auftrag und Bildträger.

Gustons Pinselstriche sind weder Ausdruck, wie im abstrakten Expressionismus, noch ein inneres Objekt, wie die Linie im Surrealismus.² Auch wenn der Strich die Aufzeichnung des Unbewussten erlaubt, behindert der Surrealismus die Ausdrucksfunktion des Strichs, weil er dem Gegenständlichen verhaftet bleibt.³ Gustons Freund Jackson Pollock ist es gelungen, die Ausdrucksmöglichkeiten des Strichs nicht zuletzt dadurch zu steigern, dass er die Farbe trägheitsfrei auf die horizontale Leinwand aufträgt: So werden Linien und Flecken von ihrer Aufgabe befreit, Konturen zu beschreiben und Formen zu begrenzen, und erzeugen ein rein optisches Feld: »Pollock's field is optical because it addresses itself to eyesight alone.«⁴ Guston hingegen versucht mit seinen Strichen den Ausdruck zu blockieren. Die Erfahrung des Muralismus bildet hierfür eine wichtige Voraussetzung, weil sie die Frage aufwirft, wie der Auftrag der Farbe zu kontrollieren sei. Die Arbeiten, die Guston in den 1930er Jahren zusammen mit Reuben Kadisch unter der Leitung von David Alfaro Siqueiros ausführt, werfen das Problem einer Vermittlung von Auge und Hand auf.⁵ Wandmalereien sollen aus

² Vgl. André Breton: »Genesis und künstlerische Perspektiven des Surrealismus« (1941), in: ders.: *Der Surrealismus und die Malerei*, übers. v. Manon Maren-Griesebach, Berlin (Propyläen) 1967, S. 71 f.: »Die wesentliche Entdeckung«, so resümiert André Breton die Funktion der Linie im Surrealismus, »ist in der Tat die, daß die Schreibfeder beim Schreiben oder der Bleistift beim Zeichnen ohne jede Absicht dahinläuft, und so eine äußerst kostbare Substanz spinn, die vielleicht nicht in allem als eine Art Ersatzausdruck angesehen werden kann, die aber zumindest mit dem beladen ist, was der Dichter oder der Maler an Emotionalem in sich birgt.«

³ Rosalind E. Krauss: *The Optical Unconsciousness*, Cambridge, MA/London (MIT Press) ²1994, S. 266.

⁴ Michael Fried: »Jackson Pollock«, in: Ellen G. Landau (Hg.): *Reading Abstract Expressionism*, New Haven/London (Yale University Press) 2005, S. 256–263, hier S. 259.

⁵ Siqueiros gründete 1936 in New York ein »Experimental Workshop. A Laboratory of Modern Techniques in Art«, in dem u. a. Reuben Kadisch und Jackson Pollock arbeiteten. Vgl. Jürgen Harten: »Als Künstler noch Helden waren«, in: ders. (Hg.): *Siqueiros/Pollock*.

einer größeren Entfernung betrachtet werden, so dass die Art und Weise des Farbauftrags nachrangig ist. Und die schiere Größe des Malgrunds in der Wandmalerei erlaubt in der Regel keinen Überblick beim Arbeiten. Der fernsichtige Blick, der die entstehende Arbeit kontrolliert, und die Tätigkeit des manuellen Farbauftrags können sich nicht mehr ohne Weiteres zu einem Regelkreis schließen. Der Farbauftrag selbst kann mit Pinsel, Roller oder Sprühgerät erfolgen und nicht zuletzt auch arbeitsteilig ausgeführt werden. So berichtet Willem de Kooning, der im Muralisten-Programm der *Works Progress Administration* tätig war, über eine Wandmalerei, die unter der Leitung von Fernand Léger ausgeführt werden sollte, in einem Interview Folgendes: »He made a little sketch and quared it off; after all, it was a mural.« Sometimes, Léger also used pigment right out of the tube without any mixing of colors on a palette. ›He would make a figure yellow, outline it in black,‹ said de Kooning. ›He would shade flat, just like a child.«⁶ Léger begriff, wie auch de Kooning, die Art und Weise des Farbauftrags als Ausdruck einer Individualität, die ihn aber nicht interessierte: »C'est de cette Renaissance que date l'individualisme en peinture, et je ne crois pas qu'il soit utile de regarder de ce côté, si nous désirons réaliser et rénover un art mural collectif populaire actuel.«⁷ Wenn die Wandmalerei den Regelkreis von Auge und Hand auf zwei ausführende Instanzen aufteilt, die voneinander unabhängig sein können, kann eine taktile Funktion der Hand freigesetzt werden. Dieser taktile Referent, der im Muralismus funktionslos geworden ist, wird im abstrakten Expressionismus verschiedene Funktionen übernehmen: Er wird Mittel des Ausdrucks, Zeichen einer Handlung, Spur der Individualität oder Codierung der Persönlichkeit. Während Pollock eine Ausdrucksfunktion freisetzt, indem er die Farbe nicht mehr mit dem Pinsel aufträgt und die Aktion des Farbauftrags nur mehr überblickend kontrolliert, wird Guston die Ausdrucksfunktion der Malerei blockieren, indem er aus der Tätigkeit des Strichemachens heraus den Farbauftrag steuert.

Pollock/Siqueiros, Band 1: *Katalog* (Kunsthalle Düsseldorf), Köln (DuMont) 1995, S. 13–27, hier S. 16. Octavio Paz hat in mehreren Essays auf den Einfluss des mexikanischen Muralismo auf den abstrakten Expressionismus hingewiesen. Vgl. Octavio Paz: *Essays on Mexican Art*, New York/San Diego/London (Harcourt Brace) 1993; vgl. auch Laurence P. Hurlburt: *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque (University of New Mexico Press) 1989. Zum Verhältnis von Auge und Hand bei Konrad Fiedler vgl. auch den Beitrag von Erik Porath in diesem Band.

⁶ Mark Stevens/Annalyn Swan: *De Kooning. An American Master*, New York (Knopf) 2004, S. 128. Irving Sandler führte das Interview mit de Kooning, dem die Zitate entstammen.

⁷ Fernand Léger: »Le nouveau réalisme continue« (1936), in: ders.: *Fonctions de la peinture*, hrsg. v. Sylvie Forestier, Paris (Gallimard) 2004, S. 195–203, hier S. 198.

Guston hat keinen der Hauptwege der Abstraktion eingeschlagen. Das ist zum einen ein Weg, der zur konkreten Malerei führt.⁸ Im Laufe dieser Entwicklung wurde die Malerei immer mehr ihrer materialen und medialen Bedingungen gewahrt: Während sie zunächst noch die Beschaffenheit und Form des Bildträgers, die Eigenschaften der Pigmente sowie die rhetorischen und illusionistischen Mittel, die sie einsetzte, vergessen machen wollte, hat sie später diese Bedingungen als ihre spezifischen Voraussetzungen begriffen und die Malerei zu einer Kunstform gemacht, die zeigt, was ein Gemälde sei: eine Anordnung und Verteilung von Farbe(n) auf einer Oberfläche. »Man möchte von der abstrakten Malerei sagen«, kommentiert Gilles Deleuze, »was Péguy von der kantischen Moral sagte: Sie habe saubere Hände, aber keine Hände. Denn die abstrakten Formen gehören zu einem neuen, rein optischen Raum, der sich nicht einmal mehr manuelle oder taktile Elemente unterordnen muß.«⁹ Und das ist zum anderen der Weg der Abstraktion, der in den abstrakten Expressionismus und in das Informel mündet: Im Laufe dieser Entwicklung wurde die Farbe von der Figuration abgelöst und die Linie von ihrer Aufgabe befreit, Konturen zu ziehen und Formen zu begrenzen: »Die optische Geometrie«, schreibt Deleuze, »zerfällt zugunsten einer manuellen, ausschließlich manuellen Linie. Das Auge folgt nur mit Mühe. Denn die unvergleichliche Entdeckung dieser Malerei besteht in einer Linie (und in einem Farbfleck), die keine Kontur ergibt, nicht begrenzt, weder innen noch außen, weder konkav noch konvex ist: die Linie bei Pollock, der Fleck bei Morris Louis.«¹⁰

Guston folgt keinem dieser Wege. Michael Auping spricht davon, dass die Pinselstriche seiner abstrakten Gemälde so weit zusammenhängen, um eine »kritische Masse« zu bilden, die zwischen »Nicht-Form und Form« schwebt.¹¹ Die Masse schließt sich nicht zur prägnanten Gestalt, sondern sie bildet unbestimmte Flecken und Zonen von modulierter Farbigkeit, welche die Codes von Formen, Farben und Räumlichkeit fliehen, weswegen sie der Wahrnehmung auch keine besonderen Anhaltspunkte bieten. Das Gemälde selbst ist in Einzelstriche differenziert, wie auch die Zonen selbst keine umrissenen Summen von Strichen sind.

⁸ Vgl. Clement Greenberg: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, übers. v. Christoph Hollender, Amsterdam/Dresden (Verlag der Kunst) 1997; John Rajchman: »Abstraktion. Was ist abstrakt?«, in: Friedrich Meschede (Hg.): *Etwas von etwas. Abstrakte Kunst*, Köln (König) 2005 (*Jahresring*, 52), S. 91–107.

⁹ Gilles Deleuze: *Francis Bacon – Logik der Sensation*, übers. v. Joseph Vogl, München (Fink) 1995, S. 64.

¹⁰ Ebd., S. 65.

¹¹ Michael Auping: »Eine Störung im Gesamtbild. A Disturbance in The Field«, in: Schreier (Hg.): *Philip Guston* (Anm. 1), S. 28–45, hier S. 37.

Vielfach sind die Innenränder der Gemälde unbemalt oder weniger dicht bemalt belassen, und weder ist die Illusion erzeugt, dass das Gemalte über den Bildrand hinaus fortgesetzt werden könnte, noch ist die Form des Malgrunds mit dem Gemalten zur Kongruenz gebracht.

Die koloristische Vermittlung des Ganzen, die Gustons frühen abstrakten Gemälden das Epitheton »lyrisch« einträgt, wird um 1960 zurückgenommen zugunsten einer Aufsplitterung des Kolorits in schmutzige Farbinseln, die hart kontrastieren. Zugleich werden die Formate immer größer. Die Größe des Malgrunds legt nämlich nicht zuletzt fest, ob etwas mit einem Blick überschaubar ist oder nicht. Große Formate lenken den Betrachter in anderer Weise als kleinformatige Bilder, die mit einem Blick zu erfassen sind: Sie schlagen dem Betrachter vor, umherzugehen, weil mit jeder Position, die er einnimmt, in seiner Aufmerksamkeit etwas Neues in Erscheinung tritt und etwas anderes abgeschattet wird. Die Position, die der Maler bzw. der Betrachter vor der Leinwand einnimmt, bestimmt über die Wahrnehmung von Feld und Fokus. Guston tritt während des Mal-Akts nun nicht mehr von der Leinwand zurück und versagt sich einen fernsichtigen Blick: »The desire for direct expression finally became so strong that even the interval necessary to reach back to the palette became too long; so one day I put up a large canvas and placed the palette in front of me. Then I forced myself to paint the entire work without stepping back to look at it. I remember that I painted [...] (*White Painting I*) [...] in an hour.«¹² Guston behält trotz wachsender Größe des Felds einen nahen Fokus bei. Je größer die Leinwand ist, desto näher wird das Gemälde fokussiert.¹³ Und je näher das Gemälde fokussiert wird, desto langsamer werden die Pinselstriche ausgeführt, wie Leo Steinberg beobachtet: »We are accustomed to paintings whose elements move on the speed of more than human performance. But in Guston the brush is drawn hither and back like a sleeper's breath.«¹⁴

Während das sensomotorische Band, wie es der Unterricht im Zeichnen und Malen zu knüpfen sucht, auf einen Selbstlauf im Zusammenspiel von Bewegungsempfindungen, gesehener Vorlage und gesehener Bewegung zielt, trennen Gustons Striche den Regelkreis von Auge und Hand auf. Einerseits gibt es einen langsamen Strich, dem eine gewisse

¹² Philip Guston, zit. nach Robert Storr: *Philip Guston*, New York/London/Paris (Abbeville Press) 1986, S. 31.

¹³ Leo Steinberg: »Fritz Glarner and Philip Guston at the Modern« (1956), in: ders.: *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London/Oxford/New York (Oxford University Press) 1972, S. 277–285, hier S. 283.

¹⁴ Ebd., S. 284.

Geläufigkeit fehlt, als ob er das Resultat einer gestörten Transmission von Körperbewegungen sei oder die Applikation der Farbe nur unter größter Anstrengung habe verrichtet werden können. Vielfach sind dies relativ lange Pinselstriche, die eher ein Produkt des Arms als der Hand sind. In solchen langsam ausgeführten Strichen, vor allem bei großer Amplitude, beginnt die Bewegung mit sich selbst zu kommunizieren und erzeugt Rückkopplungen, die als zitternde, aufgebrochene Kontur sichtbar werden. Je nach Konsistenz des Malmaterials ist die Menge der Farbe, die der Pinsel in Abhängigkeit von seiner Beschaffenheit und Breite aufnehmen kann, festgelegt und dementsprechend vorgegeben ist, wie weit der Strich reichen kann: Der Pinsel wird mit Farbe geladen, angesetzt und dann so weit geführt, wie die Farbe reicht. Andererseits gibt es einen schnellen und geläufigen Strich, als ob er die trägheitsfreie Aufzeichnung einer Körperbewegung sei. Allerdings ist er kein ungeformter oder spontaner Ausdruck, sondern das Resultat einer langjährigen Disziplinierung, die im Körper ein sensomotorisches Band knüpft, das die Bewegungen beim Malen auf eine unbewusste und kontrollierte Weise ablaufen lässt: Es malt. »I think«, erklärt Guston, »in my studies and broodings about the art of the past my greatest ideal is Chinese painting, especially Sung painting dating from about the 10th or 11th century. Sung period training involves doing something thousands and thousands of times – bamboo shoots and birds – until someone else does it, not you, and the rhythm moves through you. I think that is what the Zen Buddhist calls *satori* and I have had it happen to me. It's a double activity, when you know and you don't know.«¹⁵

2.

1967 flieht Guston den Kunstbetrieb, der ihn mehr und mehr langweilt, zieht von Manhattan nach Woodstock und beginnt zu überdenken, was und wie er überhaupt noch malen könne. Die abstrakte Malerei hat ihre Selbstverständlichkeit eingebüßt: »What kind of man am I sitting at home, reading magazines, going into a frustrated fury about everything – and then going into my studio to adjust a red to a blue.«¹⁶ Der Schriftsteller Philip Roth, der nach der Veröffentlichung seines Romans

¹⁵ Philip Guston: »Public Lecture at the University of Minnesota, March 1978«, zit. nach Dore Ashton: *A Critical Study of Philip Guston*, Berkeley/Los Angeles/Oxford (University of California Press) 1990, S. 186.

¹⁶ Jerry Talmer: »Creation is for Beauty Parlors«, in: *New York Post*, 9. 4. 1977, zit. nach Henschel: »Abstraktion« (Anm. 1), S. 52.

Portnoys Complaint (1969) ebenfalls von New York nach Woodstock zieht, um seiner »Berühmtheit als Perverser zu entgehen«, berichtet, dass Guston voll »Zweifel« war: »Er glaubte, die Mittel erschöpft zu haben, die den abstrakten Maler in ihm freigesetzt hatten, und das Können, das ihn berühmt gemacht hatte, langweilte ihn und widerte ihn an.«¹⁷

Wie kann man einen Neuanfang machen? In der bildenden Kunst sind Papier, Leinwand, Malgrund niemals leer. Leere Malgründe, so groß sie auch sein mögen, sind immer schon mit Handlungen wie etwa dem Aufspannen und Grundieren der Leinwand angefüllt und nicht zuletzt von Imaginationen bevölkert.¹⁸ Deshalb müssen sie, wie Guston sagt, zunächst freigeräumt werden von den Klischees, die man im Kopf hat: »My strongest sensation at that time was a feeling of needing to start again with the simplest means to clear the decks.«¹⁹

Guston fertigt um 1968 eine Reihe von Arbeiten an, die er als Zeichnungen begriffen hat und die aus einem oder wenigen Strichen auf Papier bestehen und den Strich als Grundelement erforschen. »It is the bareness of the drawing that I like. The act of drawing is what locates, suggests, discovers. At times it seems enough to draw, without the distraction of color and mass. Yet, it is an old ambition to make drawing and painting one.«²⁰ Es geht nicht darum, den Strich von seiner Geschichtlichkeit zu befreien und zu zeichnen und malen, als ob ein biographischer oder historischer Neuanfang möglich wäre, sondern die Arbeiten zielen auf eine Versicherung der Mittel, mit denen man arbeiten kann. Man könnte, wenn es keine haltlose Vereinfachung wäre, behaupten, dass die Zeichnungen, die um 1968 entstanden, auf der Suche nach dem Nullpunkt sind.²¹ An diesem Nullpunkt ist noch nicht festgelegt, ob das Strichemachen zur Abstraktion oder zur Figuration führt, wie ein Hinweis auf die prähistorische Kunst verdeutlichen mag. Denn in den

¹⁷ Philip Roth: »Bilder von Philip Guston« (1989), in: ders.: *Shop Talk. Ein Schriftsteller, seine Kollegen und ihr Werk*, übers. v. Bernhard Robben, München/Wien (Hanser) 2004, S. 167–177, hier S. 169, 170. Zu den Angriffen auf Richard Nixon, die Roth und Guston ausheckten, vgl. Debra Bicker Balken: *Philip Guston's Poor Richard*, Chicago, IL (University of Chicago Press) 2001.

¹⁸ Vgl. John Cage: »On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work«, in: ders.: *Silence*, Hanover, NH (Wesleyan University Press) 1973, S. 98–108, hier S. 99; Deleuze: *Francis Bacon*, (Anm. 9), S. 55, 60; Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*, übers. v. Bernd Schwibs/Joseph Vogl, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1996, S. 212–218.

¹⁹ Philip Guston: »Commentary on the Manuscript of Dore Ashton's Monograph *Yes, but*«, in: Magdalena Dabrowski: *The Drawings of Philip Guston*, New York (The Museum of Modern Art) 1988, S. 29.

²⁰ Philip Guston, 1973, zit. nach Dabrowski: *Drawings of Philip Guston* (Anm. 19), S. 9.

²¹ Vgl. André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* (1964/65), übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) ²1984, S. 477; ders.: *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, Grenoble (Millon) 1992.

Anfängen der Malerei gibt es zunächst nur Markierungen, Punkte, Striche, die vermutlich aus einem frühen graphischen System herstammen, von dem sie sich losgelöst haben. André Leroi-Gourhan kann zeigen, dass für die Anfänge der bildenden Kunst eine Unterscheidung von Figuration und Abstraktion unangemessen ist, weil diese Kategorien die Spuren und Markierungen, die Punkte und Striche auf den Höhlenwänden nicht erfassen. Die stilistische Entwicklung beginnt »nicht mit einem primitiven Realismus«, »sondern mit einer Darstellung, die das Tier in abstrakter Einschränkung wiedergibt«²²: »Die primitive Kunst beginnt also im Abstrakten, ja sogar noch im Präfigurativen.«²³ Und erst dann beginnt sie, »einen Weg einzuschlagen, auf dem sie, ausgehend vom Abstrakten, Schritt für Schritt die Darstellungsweisen von Form und Bewegung herausarbeitet, um am Ende der Kurve zum Realismus zu finden und schließlich zu verlöschen.«²⁴ Die Abstraktion ist, mit anderen Worten, keine spätere historische Entwicklung, die von einer bereits bestehenden figurativen Kunst ausgeht, sondern sie findet sich von Anfang an neben figurativen Darstellungen. Ungeachtet der Einwände, die gegen diesen prätendierten Entwicklungsgang erhoben werden können, ist eine Zuordnung der parietalen Kunst zur Figuration oder Abstraktion fruchtlos. Deren Gegensatz, so lässt sich folgern, impliziert vielmehr eine Unterscheidung, die mit den Markierungen und Strichen, die beim Malen oder Zeichnen ausgeführt werden, zunächst nichts zu tun hat. Denn ein Strich ist in sich nicht abstrakt, und erst nachträglich ist diese Unterscheidung in das »Gekritzeln«²⁵ hineingewandert: Sie tritt in das Sehen ein, setzt sich dort fest, codiert den Blick, versorgt ihn mit Kategorien und wappnet ihn gegen Überraschungen.

Vor diesem Hintergrund ließen sich jene von Gustons Arbeiten, die er als Zeichnungen begriffen hat und die aus einem oder wenigen Strichen auf Papier bestehen, als Suche nach einem Nullpunkt begreifen: So wenig durch den Strich die Zeichnung und durch Strichfolgen, die den Grund restlos bedecken und sich zur Fläche schließen, die Malerei zu definieren wäre, so sehr bestimmen Zeichnung und Malerei, wie ein Strich gesehen wird. Das Strichemachen ist aber zunächst ergebnisoffen, auch wenn sich das Sehen nicht von einem Sehen-als, das Sehen des Strichs nicht von einem Sehen des Strichs als Linie und Farbe abgrenzen lässt.²⁶

²² André Leroi-Gourhan: *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*, Freiburg i. Br./Basel/Wien (Herder) 1971, S. 248.

²³ Leroi-Gourhan: *Hand und Wort* (Anm. 21), S. 457 f.

²⁴ Ebd., S. 243.

²⁵ Vgl. Leroi-Gourhan: *Prähistorische Kunst* (Anm. 22), S. 248.

²⁶ Vgl. Christoph Schreier/Michael Semff (Hg.): *Philip Guston. Arbeiten auf Papier*, Ostfildern (Hatje Cantz) 2007.

Guston führt den Strich auf eine Weise, die ihn einer Kategorisierung entwindet: So gibt es zum Beispiel in *Wave II* (1967) jeweils einen schwarzen Tuschestrich, der verwackelt und aufgebrochen ist, als ob etwas von jenem Moment festgehalten wäre, in dem noch nicht darüber entschieden ist, ob er Linie oder Fläche und Element einer Zeichnung oder der Malerei gewesen sein wird. So erzeugt in *Full Brush* (1966) der Pinsel, der ausgemalt ist, ohne abzusetzen, eine verdichtete Markierung, die weder Figur noch Zeichen, noch etwas ist, das als Linie oder als Fläche zu bezeichnen wäre. Die Markierung hat ihr Maß nicht in einer Formähnlichkeit, sondern birgt ein figurales Potential, das sich nicht durch eine Wiederholung von etwas Gesehenem in der Umrisslinie bestimmt. Jeder Strich verändert hierbei das gesamte Bild: Auch dann, wenn das Papier nicht mit Farbe bedeckt ist, stellt die unbearbeitete Fläche keinen neutralen Hintergrund dar. »I like a form against a background – I mean, simply, empty space«, erklärt Guston und fügt hinzu: »The form must emerge from this background. It's not just executed there.«²⁷ Guston arbeitet mit Strichen und Farbflecken, die weder figurativ noch abstrakt sind. Allerdings hat er keineswegs die naive Illusion gehegt, dass ein Neuanfang des Zeichnens und Malens möglich wäre: Sein Strich ist durch und durch historisch, wenn auch am Nullpunkt noch nicht festgelegt ist, wie das Potential eines Strichs verwirklicht werden wird.

3.

Guston folgt keiner allgemeingültigen Regel, wenn er gegenständlich malt. Die Malweise erarbeitet von Strich zu Strich das Sujet und trägt eine fortwährende Reflexion der Mittel in sich, mit denen es ausgeführt ist. Die Striche besitzen zwar ein figurales Potential, aber sie alleine erzeugen noch keine bildliche Repräsentation eines Gegenstands oder einer Figur. Jedenfalls ist die getrocknete Farbe von sich aus niemals ein Gegenstand oder eine Figur, sondern eine bloße Ansammlung von Markierungen, Strichen, Flecken. Erstens gibt es Bilder, in denen die Zeichnung über die abstrakte Malerei herrscht. Die Kontur wird im Nachhinein über einen Grund gelegt. Unter den sogenannten *Klansmen-Paintings* finden sich hierfür zahlreiche Beispiele. Die Kapuzen der Männer des Ku-Klux-Klans sind mit dickem Strich gezogen und auf eine abstrakte Malerei gesetzt, die dadurch zum Hintergrund der Figuren

²⁷ Philip Guston: »Interview«, 1966, zit. nach Harold Rosenberg: »Liberation from Detachment«, in: ders.: *The De-Definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, London (Secker & Warburg) 1972, S. 132–140, hier S. 135.

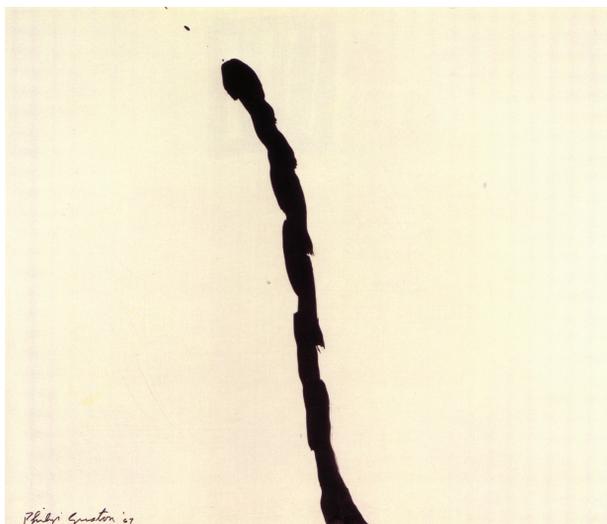


Abb. 1 Philip Guston: *Wave II*, 1967, Tusche auf Papier, 34,9 x 40,6 cm, Staatliche Graphische Sammlung, München, in: Christoph Schreier/Michael Semff (Hg.): *Philip Guston. Arbeiten auf Papier*, Ostfildern (Hatje Cantz) 2007, S. 81.



Abb. 2 Philip Guston: *Full Brush*, 1966, Tusche auf Papier, 45,7 x 58,4 cm, Estate of the Artist, courtesy David MacKee Gallery, New York, in: Christoph Schreier/Michael Semff (Hg.): *Philip Guston. Arbeiten auf Papier*, Ostfildern (Hatje Cantz) 2007, S. 77.

wird: Die Kontur schneidet in die Malerei hinein und eine Figur aus dem Grund heraus.

Zweitens gibt es ein Ineinander von Zeichnung und Malerei. Auch wenn die Figuration vermittelt einer Kontur erfolgt, wird die Zeichnung der Malerei nicht untergeordnet, sondern tritt als ein Verfahren eigenen Rechts auf. So erzeugt in *Painting Table* die Zeichnung des Tisches, dessen Form sich von der breiteren zur schmaleren Gestalt verjüngt, ein Gefälle, ohne dass die Vorgabe der Zeichnung durch die Malerei aufgegriffen würde: Weder gibt es eine allmählich abnehmende Farbdichte noch eine Strukturierung des Farbauftrags, die an der perspektivischen Gestaltung durch die Zeichnung Anteil hätten. Zeichnung und Gemälde sind gleichsam ineinander gelegt, wobei die Zeichnung nicht über die Malerei dominiert, wie auch die Malerei die Zeichnung nicht übertüncht.

Drittens kann die Malerei Funktionen einer Zeichnung übernehmen. So ist in *The Hand* der größte Teil der Leinwand mit einer abstrakten Malerei in schwarzer Farbe bedeckt; die Hand ist ebenso in schwarzer Farbe ausgeführt, wobei die deutlich sichtbaren Pinselspuren teilweise die Funktion von Objektlinien übernehmen. Die Figur geht hier nicht aus einem dramatisch abgesetzten Aspektwechsel, sondern aus einer Modulation der Farbe mittels des Strichs hervor: Es gibt keine klare Grenzziehung mittels einer Kontur, sondern eine Verbreiterung und Vervielfachung der Kontur, die eine Zone von Strichen umhüllt. Die Kontur, falls sie als eigenständige Linie gegeben ist, ist dennoch mehr als nur das Hilfsmittel einer Darstellung, die vergessen lassen will, dass vermittelt der Kontur die Figur konstituiert ist. So sind im Porträt des Komponisten Morton Feldman die verschiedenen Partien des Gesichts nicht als Flächen voneinander abgesetzt und unterschieden, sondern das ganze Gesicht ist eine einzige, binnenstrukturierte Fläche: Das Inkarnat ist nicht so sehr aus Flecken zusammengesetzt als vielmehr aus Markierungen, die man vielleicht als Strichflächen bezeichnen könnte. Es gibt so viele Objektlinien im Gesicht, dass keine über die anderen dominiert, und die Figur ist so groß, dass der Umriss kaum mehr in der Lage ist, den Raum bzw. die Fläche zu gestalten; der Begrenzungscharakter des Umrisses ist schwach, und er funktioniert wie eine selbständige Objektlinie. Die meisten Körper und Körperteile besitzen bei Guston zwar eine Kontur, die sie als Figur konstituieren, aber die Kontur vermag das von ihr Eingeschlossene nicht mehr zur übersummativen Gestalt eines Organismus oder zum Teil eines Organismus zu schließen. Figur und Grund sind gleichzeitig, konstituieren sich wechselseitig und stehen sowohl an der Kontur, die wie eine Membran ist, als auch insgesamt in Austauschbeziehungen.



Abb. 3 Philip Guston: *Painting Table*, 1975, Öl auf Leinwand, 201,3 x 281,9 cm, Privatsammlung, in: Christoph Schreier (Hg.): *Philip Guston. Gemälde 1947-1979*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 1999, S. 102.



Abb. 4 Philip Guston: *The Hand*, 1979, Öl auf Leinwand, 81 x 91,5 cm, Kunstmuseum Winterthur, in: *Philip Guston Retrospective*, organized by Michael Auping, Modern Art Museum of Fort Worth, London (Thames & Hudson) 2003, S. 131.



Abb. 5 Philip Guston: *Friend – To M. F.*, 1978, Öl auf Leinwand, 172,7 x 223,5 cm, Nathan Emory Coffin Collection of the Des Moines Art Center, in: *Philip Guston Retrospective*, organized by Michael Auping, Modern Art Museum of Fort Worth, London (Thames & Hudson) 2003, S. 123.



Abb. 6 Philip Guston: *Back View*, 1977, Öl auf Leinwand, 175,3 x 238,8 cm, San Francisco Museum of Modern Art, in: *Philip Guston Retrospective*, organized by Michael Auping, Modern Art Museum of Fort Worth, London (Thames & Hudson) 2003, S. 110.

Die Figur ist bei Guston ohne stringenten Bezug zum Grund bzw. zum Raum und zu anderen Objekten, und wenn es mehrere Figuren gibt, sind sie lose gruppiert oder zu einem Haufen zusammengeballt: ein Nebeneinander von Körpern, Körperteilen, Dingen bei gleichzeitiger Betonung von deren Flächenbindung. Die Figuren sind zumeist flach modelliert, gleichsam entkörperlicht, und die Fläche um die Figur herum oder zwischen den Figuren ist weniger ein perspektivisch organisierter Raum als vielmehr tiefenlose Ebene. Es gibt weder Schatten, noch sind die einzelnen Figuren untereinander verbunden, und man weiß nicht, wo sie stehen. Der Bildgrund entzieht sich seiner räumlichen Bestimmung: Die Figur ist auf eine Fläche gesetzt, die zugleich Raum unbestimmter Tiefe ist. So fluchtet in *Back View* der Raum nicht, sondern wölbt sich nach vorne und rückt die Figur an den Betrachter heran. Es ist unentscheidbar, ob die graue Fläche eine Tiefe anzeigt, die nicht weiter perspektivisch gegliedert ist, oder ob sie so etwas wie eine Wand vorstellt, die sich unmittelbar hinter der Figur erhebt. Mit der Unbestimmtheit der räumlichen Gestaltung korrespondiert ein pastoser Farbauftrag, der gleichwohl matt ist und Spuren einer Durcharbeitung zeigt.

Guston setzt die Figur(en) nicht nur auf eine Ebene mit dem Grund, sondern auch ins Profil: Die Darstellungsweise löscht die Tiefenstaffelung der Figuren und überspringt die Distanz des Gemäldes zum Betrachter. Es gibt weder eine perspektivische Ordnung des Raums, noch dient die Kontur zur räumlichen Situierung von Figur oder Gegenstand. Figur und Grund teilen also keine Welt, deren Zusammenhang anders als durch die Malweise selbst gegeben wäre. Beispielsweise fehlt eine homogene Beleuchtung, und vielfach ist unklar, ob das Dargestellte überhaupt von einer gedachten Lichtquelle aus beleuchtet ist, zumal Schatten oftmals fehlen oder unverständlich sind. Gerade die allgegenwärtigen Glühbirnen zeigen, dass die gemalte Lichtquelle keine Beleuchtungsfunktion in der Welt des Dargestellten einnimmt, sondern ein Objekt ist wie die anderen Gegenstände auch, ohne dass ihr die herausgehobene Funktion zukäme, andere Objekte zu beleuchten oder gar in Szene zu setzen: Die Anschauungseinheit von Licht bzw. Farbe und Räumlichkeit ist zerbrochen.

Insofern ist diese Malerei der klassischen Repräsentation entgegengesetzt, die einen optischen Raum mit Fernsicht erzeugt. Gilles Deleuze erläutert diese Leistung der traditionellen Malerei folgendermaßen:

Wenn man von einer klassischen Repräsentation sprechen kann, so im Sinne einer Eroberung eines optischen Raums mit Fernsicht, die niemals frontal ist: Form und Grund liegen nicht mehr auf derselben Ebene, die Ebenen unterscheiden sich voneinander, und die Perspektive durchquert sie in die Tiefe,

wobei sie Vordergrund und Hintergrund vereint; die Gegenstände werden teilweise verdeckt, Licht und Schatten erfüllen und rhythmisieren den Raum, die Kontur ist nicht länger gemeinsame Grenze auf derselben Ebene, sondern wird Selbstbegrenzung der Form oder *Primat des Vordergrunds*.²⁸

In Gustons Gemälden liegen hingegen Form und Grund auf derselben Ebene. Die perspektivische Gliederung, die Vordergrund und Hintergrund verbindet, fehlt, und stattdessen sind die Gegenstände auf einer Fläche wie in der ägyptischen Perspektive nebeneinandergestellt. Alois Riegl hat für diese Perspektive den Begriff des Haptischen entwickelt. Die haptische Funktion der Malerei, wie sie beispielhaft in der ägyptischen Malerei verwirklicht ist, verbindet Tastsinn und Gesichtssinn: Sie erzeugt diese Verbindung mittels einer Fläche, die zugleich als Boden und als Horizont fungiert, so dass Figur und Hintergrund sich auf derselben Ebene der Fläche befinden.

Gustons späte Gemälde stellen Gegenstände wie Schuhe, Lampen, Uhren, Arme, Zigaretten oder die Kapuzenmänner des Ku-Klux-Klans und Situationen wie ein schlafendes Paar unter einer Decke oder einen Hund auf der Straße dar. Auch wenn ein Schuh, eine Uhr, ein Buch oder eine Zigarette zu sehen sind, stehen sie nicht für konkrete Gegenstände, die einer spezifischen Ordnung außerhalb des Bilds angehören. Weder verweisen die Gegenstände auf eine Erzählung, die der Betrachter kennen muss, noch ein Wissen, das er benötigte, um decodieren und verstehen zu können, was dargestellt ist. Die Fehlfarben, die geringe Ähnlichkeit, die falschen Perspektiven und die Flächigkeit der Gegenstände und Figuren höhlen zusätzlich das Vermögen der Malerei aus, einen stringenten Bezug des Bilds zu einer Ordnung außerhalb der Malerei herzustellen. Man erkennt vielmehr die Gegenstände, so wie man bestimmte sichtbare Zeichen des Alltags unmittelbar erkennt. Die Ikonographie ist ein Stück weit von spezifischen Ordnungen, die außerhalb der Malerei bestehen, abgelöst und verweist nur mehr auf eine unbestimmte Welt jenseits der Malerei. Es sind zwar Gegenstände in den Bildern sichtbar, aber die Kraft der Malerei, etwas zu repräsentieren, das außerhalb der Malerei angesiedelt wäre, ist geschwunden.

So viel scheint sicher: Guston malt gegenständliche Bilder, deren Eigenheit nicht in der Figuration liegt. Man könnte behaupten, dass Guston mit der Figuration bricht, um ein Figurales, das die Repräsentation flieht, sichtbar werden zu lassen. Zweifellos bringt das Figurale auch eine gewisse Ähnlichkeit mit sich, die das Bild mit einer Figur, einem Gegenstand in Bezug setzt und so dem Betrachter aufhilft zu erkennen,

²⁸ Deleuze: *Francis Bacon* (Anm. 9), S. 77.

um was es sich handelt. Das eigentliche Thema von Gustons Malerei, sei sie abstrakt oder gegenständlich, scheint aber nicht die Wiedergabe der sichtbaren Welt zu sein, sondern das Spiel der Differenzen und Kombinationen von Strichen, die das Gemälde erzeugen. Und nicht zuletzt werden die verschiedenen Arten von Strichen in den Gemälden wiederholt, variiert und kombiniert, so dass sie untereinander verschiedene Serien bilden. Gilles Deleuze hat für diese Gesamtheit der Linien und Zonen des Bilds, die von an sich bedeutungslosen Strichen und Flecken gebildet werden, den Begriff des Diagramms vorgeschlagen. Das Diagramm ist eher nur eine gedachte Ebene, auf der sich noch keine Figuren oder Gegenstände niedergelassen haben. Das Diagramm ist kein Ort, an dem sich sichtbare Figuren und Gegenstände befinden, sondern ein Schauplatz von Kräften, und es stiftet durch die Art und Weise, wie es beschaffen ist, seine eigene Repräsentationsbeziehung zu einem Außen des Bilds – oder auch nicht. Guston hat in seinem Diagramm vor allem eine manuelle Kraft eingefangen: Sie wird hauptsächlich vom Arm ausgeübt und in den Strichen sichtbar, die den taktilen Referenten ins Bild hineinholen.

Der Strich ist eine polymorphe Markierung, die zum Schlitz in der Kapuze eines Klansman, zur Schrift in einem Buch oder zum Haar auf einem Körper werden kann.²⁹ So wie der Strich nicht schon festlegt, welchen figurativen Schein er erzeugt, so besitzen die Objekte, die dargestellt sind, keine Identität, als ob sie auch etwas anderes gewesen sein, als ob sie jederzeit etwas anderes werden könnten.³⁰ Harry Cooper hat eine Reihe von entsprechenden Äußerungen zusammengestellt, in denen Guston die Wandlungsfähigkeit der Figur herausstellt. So wie in Henri Clouzots Picasso-Film eine Metamorphose der Figur sichtbar wird, so verwandelt sich auch bei Guston die Figur während des Malens:

When you paint things they change into something else, something totally unpredictable. [...] You're painting a shoe; you start painting the sole, and it turns into a moon; you start painting the moon, and it turns into a piece of bread. [...] This painting started out as a hand with a brush and it turned into a pawn.³¹

Dabei spielen die Striche in einer Kombinatorik zusammen und bringen so die verschiedenen Figuren hervor. Zugleich bestimmt diese Zusammensetzung über die Aspekte, die an den Gegenständen überhaupt

²⁹ Harry Cooper: »Recognizing Guston (in four slips)«, in: *October*, 99 (Winter 2002), S. 97–128, hier S. 100.

³⁰ Ebd., S. 105.

³¹ Ebd.

zur Darstellung gelangen können. Details, wie etwa die Behaarung von Körperteilen, sind dann überproportional vergrößert oder gelangen gar nicht erst zur Darstellung. Die Figuren und Gegenstände, die auf den Bildern zu sehen sind, sind keine unmittelbare Wiedergabe einer gesehenen Welt: Hand und Auge treten in einen Regelkreis, der nicht durch den Blick auf ein zu malendes Motiv unterbrochen würde. Sondern die Malerei tritt auf eine zweite Stufe: Sie ist einerseits von der Funktion einer Repräsentation abgelöst und erzeugt stattdessen die in sich geschlossene Welt der Malerei. Und die Malerei produziert andererseits einen Rest von Ähnlichkeiten, der die Beziehung des Bilds auf die Gegenständlichkeit trägt.

4.

Der Komponist Morton Feldman erzählt folgende Anekdote:

Some years ago, Guston and I made plans to have dinner together. I was to meet him at his studio. When I arrived he was painting and reluctant to leave off. »I'll take a nap,« I told him. »Wake me up when you are ready.« I opened my eyes after an hour or so. He was still painting, standing almost in the top of the canvas, lost in it, too close to really see it, his only reality the innate feel of the material he was using. As I awoke he made a stroke on the canvas, then turned to me, confused, almost laughing because he was confused, and said with a certain humorous helplessness, »Where is it?« A blind person who works with the knowledge of the confines he moves in night, because of some slight unexpected shock, momentarily lose that all-important sense of the space around him. The simple fact that I woke up at that moment had much the same effect on Guston. It was as though he himself awoke – awoke to a sudden sense of danger of what he was doing. Yet the painting itself is not a representation of that danger of that ambition. That collision with the Instant, which I witnessed, is the first step to the Abstract Experience. And the Abstract Experience *cannot be represented*. It is, then, not visible in the painting, yet it is there – felt.³²

Es gibt, so will es die Anekdote, keinen nahtlosen Übergang zwischen dem Malen und dem In-der-Welt-sein. Und es scheint, dass Guston diese Kluft zwischen den Ordnungen sogar noch zu vertiefen versucht: Er löst mit seiner Malweise die Figuren und Gegenstände so weit von der Repräsentation ab, dass es keinen geregelten Übergang mehr geben kann zwischen der Ordnung der Malerei und der Ordnung der Welt.

³² Morton Feldman: »After Modernism«, in: ders.: *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings*, hg. v. Bernard H. Friedman, Cambridge, MA (Exact Change) 2000, S. 67–79, hier S. 75 f.

Im Korpus von Gustons sogenannten *One-Shot-Paintings* gibt es eine Reihe von Bildern, die sich wie ein Rebus über das Malen lesen lassen.³³ Das Gemälde *Line* ist mit dünnem Farbauftrag in einem Zug gemalt und zeigt auf einem hellblauen Grund einen Unterarm samt Hand, deren Daumen vollständig, deren Ringfinger und kleiner Finger nach dem ersten Glied amputiert zu sein scheinen. Der Arm ragt aus einer Wolke heraus, die Hand hält zwischen Mittel- und Zeigefinger einen Gegenstand, mit dem eine dünne schwarze Linie gezogen wird. Gegenstandslose Malerei, wie sie im hellblauen Monochrom des Hintergrunds vorliegt, verdichtet sich zu einem Gebilde von unbestimmter Form, das eine Wolke ist. Aus der unbestimmten Form der Wolke heraus entsteht die Linie, und zwar vermittels von Arm und Hand, die auf ungeschickte Weise das Mal- oder Zeichengerät führen. Ohne Daumen kann man den Stift oder Pinsel nicht umgreifen, und so gehalten ist die Transmission



Abb. 7 Philip Guston: *Line*, 1978, Öl auf Leinwand, 180 x 186 cm, Estate of the Artist, courtesy David MacKee Gallery, New York, in: *Philip Guston Retrospective*, organized by Michael Auping, Modern Art Museum of Fort Worth, London (Thames & Hudson) 2003, S. 122.

³³ Vgl. Philip Guston: *One-Shot-Paintings. De un solo aliento*, Valencia (Institut Valencià D'Art Modern/Ediciones Aldeasa) 2001.

der Körperbewegung von ihrem expressiven Automatismus befreit. Das Gemälde thematisiert in seinem Sujet sein eigenes Verfahren: der blockierte Ausdruck der abstrakten Malerei, aus der wie ein Blitz eine Figur hervorbricht – vermittelt einer Hand, die einen ersten Strich zieht.