

**Willem de Kooning:
Schwarz und Weiß im Abstrakten Expressionismus.
„Black and White Paintings“ (ca. 1945–50) und
„Rome Series“ (1959/60)**

Band I (Text)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches 04
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von

Sylvia Metz

Berlin, 2017

„Rien n'est difficile à faire en peinture comme le noir et le blanc.”

Auguste Renoir

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	7
Einleitung	10
Zum Forschungsstand und zur Systematisierung der Fachtermini.....	25
Grundlegende terminologische Fragen.....	36
I <i>Black and White Paintings</i> (ca. 1945–50)	41
1 Von Kierkegaard zu Monroe: Selbstfindung, kunsthistorische Übeväter und das Frauenbild in den amerikanischen Medien der 1940er Jahre	42
Kunsthistorische Vorbilder.....	43
<i>Pink Angels</i> (ca. 1945).....	45
<i>Special Delivery</i> (1946).....	52
Exkurs: Pablo Picasso, <i>Guernica</i> (1937).....	54
Medial vermittelte Stereotype	63
<i>Carole Lombard</i> (1947).....	64
<i>The Moraine</i> (1947).....	67
2 1948: Die erste Einzelausstellung de Koonings und sein Aufenthalt am Black Mountain College	69
Die Rekonstruktion der Ausstellung in der Charles Egan Gallery.....	71
Bilder malen, schneiden, schreiben	76
<i>Orestes</i> (1947) und <i>Light in August</i> (ca. 1946)	76
<i>Painting</i> (1948).....	84
Exkurs: Henri Matisse, <i>Jazz</i> (1943-47)	87
<i>Zurich, 1947</i>	92
De Kooning und das Black Mountain College.....	94
3 Radikalisierungen: Black Paintings, White Paintings	101
Mehrschichtige Bedeutungsebenen: <i>White Paintings</i>	101
<i>Asheville</i> (1948/49).....	102
Zerstörung als künstlerisches Konzept.....	105
Überlegungen zur Datierung der <i>Black Paintings</i>	113
Exkurs: Mark Tobey, <i>White Writings</i>	116
<i>Excavation</i> (1950).....	121
4 Schnittstellen und Experimente: <i>Black and White Abstractions</i> (1948–51) und schwarz-weiße <i>Women</i> (1948–50).....	133

Zur Abgrenzung von Zeichnung und Malerei im Werk de Koonings.....	134
Die <i>Black and White Abstractions</i> (1948–51).....	135
Exkurs: Jackson Pollock, <i>Black Paintings</i> (1950/51).....	139
Die zweite <i>Women</i> -Serie (1948–50).....	143
5 Resümee	147
II <i>Rome Series</i> (1959/60)	150
1 Zur Rekonstruktion von de Koonings Aufenthalt in Rom	151
2 Der Werkkomplex der <i>Rome Series</i>	154
„Black and White Rome plus x“ (Die Alphabetische Klassifizierung).....	156
Sidney Janis und die Sidney Janis Gallery	159
„Untitled“	161
Plinio De Martiis und die Galleria La Tartaruga.....	166
„Souvenirs“	170
3 Die <i>Rome Series</i> im Kontext zeitgenössischer italienischer Kunstproduktion..	172
Das künstlerische Klima in Rom Ende der 1950er Jahre	172
Afro Basaldella	178
Toti Scialoja.....	184
Alberto Burri	188
Mimmo Rotella.....	191
Lucio Fontana	195
Exkurs: Franz Kline.....	202
4 Die <i>Rome Series</i> vor dem Hintergrund zentraler Aspekte der Kunst des 20.	
Jahrhunderts.....	205
5 Resümee	218
III Fazit: Schwarz und Weiß als Ausdruck der Reflexion über grundlegende	
künstlerische und kunsttheoretische Fragestellungen.....	220
Anhang	226
Verzeichnis der konsultierten Archive und Sammlungen	226
Literaturverzeichnis	227
Allgemeine Nachschlagewerke	271
Briefe und Notizen.....	271

Die Abbildungen befinden sich in Band II

Danksagung

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die Dissertation, die ich im Januar 2016 am Institut für Kunstgeschichte der Justus-Liebig-Universität Gießen verteidigt und für die Veröffentlichung leicht überarbeitet habe. Einen Großteil dieser Studie habe ich während meiner Zeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin von Claudia Hattendorff, die zugleich meine Doktormutter war, an der JLU Gießen verfasst. Ihr gebührt an erster Stelle mein Dank, da sie mir als Gesprächspartnerin und Mentorin stets unterstützend zur Seite stand, die Arbeit kontinuierlich wissenschaftlich betreut und gefördert hat und mir zugleich genügend Freiraum ließ, um eigenen Ideen nachzugehen. Ein großer Dank gilt auch Sigrid Ruby, sie hat die Arbeit als Zweitgutachterin betreut. Mit einem Seminar, das sie vor langer Zeit während meines Grundstudiums hielt, hat sie nachhaltig meine Begeisterung für den Abstrakten Expressionismus geweckt und zugleich mein Interesse am Kuratieren und Vermitteln von Kunst gefördert.

Meinen ehemaligen Kolleginnen und Kollegen an der JLU Gießen, besonders Gerd Steinmüller, danke ich für die inspirierenden Gespräche zu Schwarz und Weiß in der Kunsttheorie und natürlich für seinen Kaffee und sein offenes Ohr in Krisenzeiten. Den Studierenden, mit denen ich gemeinsam arbeiten durfte, besonders den Teilnehmerinnen und Teilnehmern meiner Seminare über den Abstrakten Expressionismus und über Willem de Kooning aus dem Wintersemester 2009/10 und dem Sommersemester 2013, danke ich für ihre Diskussionsleidenschaft und ihre inspirierenden und erfrischenden Blickwinkel. Meinen Kommilitoninnen und Kommilitonen im kunsthistorischen Doktorandenkolloquium danke ich für ihre bereichernden Anregungen und ihre konstruktive Kritik.

Durch ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) und der JLU Gießen war es mir möglich, viele der in der Arbeit besprochenen Werke im Original analysieren und wichtige Archivmaterialien in New York und Washington, D.C., einsehen zu können. Die Terra Foundation for American Art, das Museum of Modern Art in New York, The Willem de Kooning Foundation und die American Academy in Rom sorgten zudem durch Einladungen zu Seminaren, Tagungen und Konferenzen dafür, dass ich meine Erkenntnisse und Befunde in unterschiedlichen Entwicklungsstadien mit anderen Forscherinnen und Forschern diskutieren und dadurch

überprüfen konnte. John Elderfield gebührt dabei ein besonderer Dank, ohne sein Vertrauen und seine Kreativität wären viele Studien nicht realisierbar gewesen.

Herzlich danken möchte ich auch Joachim Blüher, der es mir als Direktor der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo ermöglichte, neben meiner dortigen Anstellung als Künstlerbeauftragte, meinen Forschungen in Rom nachzugehen.

Für das Verfassen der Arbeit war es unabdingbar, die Bestände zahlreicher Bibliotheken, Forschungseinrichtungen, Galerien und Stiftungen zu konsultieren. Zu erwähnen sind in Deutschland besonders die Deutsche Nationalbibliothek in Frankfurt am Main, die Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, die Staatsbibliothek zu Berlin, das ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe; in den USA die Allan Stone Gallery, die Archives of American Art, Washington, D.C., die Archive des Metropolitan Museum of Art, des Museum of Modern Art, des Solomon R. Guggenheim Museums, des Whitney Museum of American Art und der Willem de Kooning Foundation in New York sowie des Pollock-Krasner House and Study Centers in East Hampton; in Italien das Archivio Afro und die Fondazione Toti Scialoja in Rom sowie das Archivio di Stato di Latina; in Frankreich die UNESCO in Paris. Ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, besonders Roger Anthony, Marco Mattioli, Ricki Moskowitz, Margit Rosen, Amy Schichtel und Matthew Skopek, möchte ich für ihre große Hilfsbereitschaft und Unterstützung danken.

Den Sammlerinnen und Sammlern, die anonym bleiben möchten, danke ich für die gewährten exklusiven Einblicke in ihre privaten Schätze. Verschiedenen Kunsthistorikerinnen und -historikern, Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, danke ich für Gespräche und Interviews, besonders Milton Gendel und Barbara Drudi.

Meinen Freundinnen und Freunden und meiner Familie danke ich für die Zuversicht und Kraft, mit der sie mir in allen Phasen der Arbeit zur Seite standen. Meinen Eltern Gisela Gröb und Eduard Metz bin ich zudem für die nicht selbstverständliche finanzielle Unterstützung während meines Studiums zu großem Dank verpflichtet. Katharina Gröb und Olaf Schneider danke ich ganz besonders für das gewährte Asyl während des Schreib-Endspurts. Besonders hervorheben möchte ich das Engagement von Christian Berger, Annika Hossain und Elke Neumann, denen ich für ihre großartige Hilfe und ihr fachkundiges Lektorat der Arbeit danken möchte.

Mein größter Dank aber gilt A.M., die mich während all der Jahre durch Höhen und Tiefen begleitet hat – ohne sie wäre diese Dissertation nicht nur nicht möglich, sondern gar nicht erst denkbar gewesen. Ihr ist diese Arbeit gewidmet.

Einleitung

Willem de Kooning (1904–97) galt bereits zu Lebzeiten als einer der bedeutendsten Maler des 20. Jahrhunderts.¹ 2011 ehrte ihn das Museum of Modern Art in New York mit einer umfassenden Retrospektive, in der mehr als 200 Arbeiten zu sehen waren.² Die Ausstellung führte das umfangreiche Œuvre des Künstlers eindrucksvoll vor Augen, für dessen Arbeiten erstmals in der Geschichte des MoMA einem einzigen Künstler das ganze sechste Stockwerk zur Verfügung gestellt wurde.

Der große internationale Erfolg de Koonings begann 1948 mit seiner ersten Einzelausstellung in der Charles Egan Gallery in New York. Aufgrund dieser Schau, die zum Großteil aus Werken bestand, die zur Gruppe der *Black and White Paintings*³ gehören, zählte der einflussreiche Kunstkritiker Clement Greenberg de Kooning in seiner Ausstellungsbesprechung in der Zeitschrift *The Nation* ab sofort zu den wichtigsten Malern des Landes.⁴ Die *Black and White Paintings* finden seitdem zwar regelmäßig in der Forschung Erwähnung, doch entbehren sie, wie die *Rome Series*, bis heute einer grundlegenden kunsthistorischen Analyse. Gleiches gilt für die sogenannten *Black and White Abstractions*, die zwischen 1948 und 1951 entstanden sind: Allen ist gemein, dass sie bislang weder als einzelne Werkgruppen untersucht, noch als zusammengehörende und Jahrzehnte überdauernde Auseinandersetzung de Koonings mit Schwarz und Weiß betrachtet wurden. Die vorliegende Arbeit stellt sich diesen Forschungslücken: Sie trägt einer systematischen Analyse und Neubewertung des schwarz-weißen Œuvres de Koonings Rechnung.

Im ersten Teil der Dissertation werden Werke der *Black and White Paintings* untersucht und zu kunsthistorischen Vorbildern wie Pablo Picasso und Henri Matisse sowie anderen zeitgleich in Schwarz und Weiß arbeitenden Künstlern wie Jackson Pollock und Mark Tobey in Beziehung gesetzt. Dazu werden zunächst de Koonings künstlerische Entwicklung aufgezeigt und die wichtigsten Schritte seiner Ausbildung vorgestellt, ohne die viele seiner Techniken nicht in ihrer Vielschichtigkeit zu begreifen wären. Im

¹ Vgl. Merkert 1984, S. 115.

² Die von John Elderfield kuratierte Ausstellung „de Kooning. A Retrospective“ war vom 18.09.2011 bis 09.01.2012 im Museum of Modern Art in New York zu sehen. Zur Ausstellung erschien ein Katalog: Ausst.-Kat. de Kooning 2011.

³ Zur Definition der verwendeten Termini *Black and White Paintings*, *Rome Series* und *Black and White Abstractions* sowie zu Unterkategorien dieser Werkgruppen vgl. den nachfolgenden Abschnitt über den Stand der Forschung und zur Systematisierung der Fachtermini.

⁴ Vgl. Greenberg 1948a.

Anschluss daran werden Hauptwerke aus der frühen Schaffenszeit de Koonings präsentiert, die für die Entstehung der *Black and White Paintings* wegbereitend waren, zudem werden zentrale Themen, Motive und Inspirationsquellen herausgearbeitet und analysiert. Zu diesem breiten Spektrum gehören existenzialistische Philosophen wie Søren Kierkegaard, befreundete Künstler wie Arshile Gorky, Maler früherer Epochen wie Pieter Bruegel der Ältere, aber auch allgegenwärtige stereotype Frauenbilder, wie sie besonders die amerikanische⁵ Filmindustrie und die Werbung der 1940er Jahre vermittelt hat. Ein Exkurs zu Picassos *Guernica* (1937) trägt dazu bei, die künstlerische Entwicklung de Koonings hin zu seinen schwarz-weißen Bildern nachzuvollziehen.

Ausgehend von diesen Erkenntnissen werden danach zentrale Werke der *Black and White Paintings* hinsichtlich Komposition, Farbauftrag und Material analysiert. Das 1952 von Harold Rosenberg eingeführte und lange Zeit für einen Teil des Abstrakten Expressionismus gültige Paradigma des schnellen, gestisch arbeitenden „Action Painters“⁶ wird durch diese Analyse in Frage gestellt. Die Untersuchung der Werke geht einher mit der Rekonstruktion der ersten Einzelausstellung de Koonings im Jahr 1948, deren genaue Zusammensetzung bis heute in der Forschung als ungesichert gilt. Ungeklärte Datierungsfragen einiger *Black Paintings*, die mit dem Aufenthalt des Künstlers am Black Mountain College in North Carolina 1948 in Zusammenhang stehen, werden aufgegriffen und es wird eine neue Datierung vorgenommen. Dazu werden die Institution selbst, de Koonings Lehrtätigkeit dort und seine Kunstproduktion eingehend untersucht. De Koonings kontinuierliche und immer wiederkehrende Zerstörung von Bildoberflächen ist besonders für einige seiner um diese Zeit herum entstandenen schwarz-weißen Werke nachweisbar. Ein Exkurs zu Henri Matisse und dessen Werkgruppe *Jazz* (1943–47) sowie eine grundlegende kunsthistorische Untersuchung von Zerstörung als künstlerischem Konzept, die mit Pierre Bourdieus Theorie des symbolischen Kapitals⁷ in Verbindung gebracht werden kann, verdeutlichen de Koonings stark materialbezogene und strategische künstlerische Vorgehensweise.

Die gewonnenen Ergebnisse werden nachfolgend anhand der Analyse eines der Hauptwerke de Koonings, *Excavation* (1950), vertieft. Sie zeigen, wie sich der Künstler einer Vereinnahmung durch den Kunstmarkt ebenso bewusst entzog wie einer festgelegten

⁵ Das Adjektiv „amerikanisch“ bezieht sich in der vorliegenden Arbeit auf die USA und wird nachfolgend in diesem Sinne verwendet.

⁶ Vgl. Rosenberg 1952.

⁷ Vgl. Bourdieu 1993.

Interpretation seiner Werke. De Koonings sprachliche Äußerungen über sein Bild werden mit Ansätzen der jüngeren Kunstgeschichtsschreibung in Verbindung gebracht, die vom strategischen Handeln einiger Künstler des Abstrakten Expressionismus ausgehen. Folgt man de Koonings Äußerungen unkritisch und nimmt sie für bare Münze, was leider auf einen Großteil der Forschung zutrifft, dann dann wollte er sich mit der Reduktion seiner Farbpalette auf Schwarz und Weiß „vom Material befreien“.⁸ Doch die sorgfältige Analyse seiner schwarz-weißen Arbeiten zeigt, dass genau das Gegenteil der Fall ist. Wie lässt sich dies erklären?

Längst ist in der Kunstgeschichte eine kritischere und skeptischere Haltung gegenüber künstlerischen Äußerungen gefordert worden.⁹ Diese können in schriftlicher (z.B. als Künstlertexte, Gedichte) oder mündlicher Form (z.B. als Interviews, Selbstdeutungen, Vorträge) von Künstlern erfolgen. All diese Formen sind als Teil einer Künstlertheorie zu verstehen, die als verbales Parergon lange Zeit vom bildnerischen Ergon getrennt wurde.¹⁰ Wie 2010 auf der Konferenz *Künstlerische Theoriebildung und Praxis in der Moderne* festgestellt wurde, „(...) kann Theorie Teil einer künstlerischen Praxis sein, und künstlerische Praxis umgekehrt theoretischen Impetus [in sich] tragen (...)“.¹¹ In seinem Vortrag auf dieser Konferenz erklärte Lars Blunck, dass „(...) künstlerische Theoriebildung seit Duchamp wohl weder Werk noch Beiwerk [ist], weder *Ergon* noch *Parergon*, sondern schlicht genuiner und integraler Bestandteil künstlerischer Praxis.“¹² Juliane Rebentisch fasste die Diskussionen der Tagung in einem Resümee zusammen, in welchem sie feststellte, dass eine Unterteilung in „Theorie“ und „Praxis“ nicht haltbar sei; stattdessen empfahl sie, an deren Stelle von theoretischer und ästhetischer Praxis zu sprechen.¹³ Diesem Vorschlag schließt sich die Autorin an: De Koonings Äußerungen über seine Arbeiten werden in der vorliegenden Arbeit als theoretische Praxis,

⁸ „On 4th Avenue I was painting in black and white a lot (...). Not with a chip on my shoulder about it, but I needed a lot of paint and I wanted to get free of materials. I could get a gallon of black paint and a gallon of white paint, and I could go to town.“ Willem de Kooning zitiert nach Stevens/Swan 2008, S. 245. Die meisten Autoren der älteren Generation übernehmen dieses Argument unreflektiert und begründen so de Koonings Entscheidung zu Schwarz und Weiß. Ein Umdenken ist erst in jüngster Zeit zu bemerken, so beispielsweise bei Susan F. Lake. Vgl. Lake 2010.

⁹ Vgl. Blunck 2014, bes. S. 23-28. Besonders Peter Schneemann, Isabelle Graw und Julia Gelshorn rufen zur Skepsis gegenüber Künstleräußerungen auf. Siehe Schneemann 2003, Graw 2004 und Gelshorn 2008.

¹⁰ Vgl. Ehninger/Nieslony 2014a, S. 9.

¹¹ Vgl. Ebd. Die Konferenz *Künstlerische Theoriebildung und Praxis in der Moderne*, die von Eva Ehninger und Magdalena Nieslony organisiert wurde, fand vom 19. bis 20.11.2010 im Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität, Frankfurt am Main, statt. Zur Konferenz erschien ein Sammelband, siehe: Ehninger/Nieslony 2014. Zur Rezension der Konferenz siehe: Berger/Metz 2011.

¹² Blunck 2014, S. 31. Hervorhebung im Text.

¹³ Vgl. Berger/Metz 2011 und Ehninger/Nieslony 2014a, S. 9-10.

seine Werke als ästhetische Praxis verstanden. Das Ergebnis einer aufmerksameren Haltung gegenüber de Koonings theoretischer Praxis ist – soviel kann bereits vorweggenommen werden – dass sich bildtheoretische Statements aus arbeitspraktischen Entscheidungen (wie Materialwahl, Maltechniken, Farbentscheidungen, Sujets, Ausstellungsformen etc.) erschließen lassen.¹⁴

Besonders der dritte Abschnitt des ersten Teils¹⁵, zugleich jedoch auch einige Passagen der weiteren Arbeit, versteht sich als Anknüpfungspunkt an Diskussionen, wie sie im Zuge des „material turn“ geführt werden, von dem seit den 1980er Jahren innerhalb der Kulturwissenschaften verstärkt die Rede ist.¹⁶ Der „material turn“ gehört zu einer Reihe von „turns“, die seit dem 1967 von Richard Rorty proklamierten „linguistic turn“ ausgerufen wurden.¹⁷ Das Charakteristische der „turns“ ist, dass sich mit ihnen Forschungsperspektiven und systematischen Fragestellungen verändern, was zu einer Blickverschiebung mit Konsequenzen für Theorieansätze und Methoden führte.¹⁸ Der „material turn“ steht für eine Hinwendung zum Material und den Dingen; er kann als Gegenbewegung zur zunehmenden Digitalisierung der Welt verstanden werden.¹⁹ Kennzeichnend für den „material turn“ wie auch für die anderen „turns“ ist zudem die Tendenz, die eigenen Fachgrenzen zu überschreiten.²⁰ Peter J. Bräunlein fasste 2012 den Forschungsstand zum „material turn“ zusammen.²¹ Dabei analysierte er die Entwicklung seit den 1980er Jahren und ging unter anderem der Frage nach, „(...) wie Wissen über Objekte generiert wird und sichtbar gemacht werden kann.“²² Diese Frage ist für die vorliegende Dissertation von grundlegender Bedeutung, denn sie eröffnet die Möglichkeit, dass de Kooning über seine schwarz-weißen Bilder Wissen vermittelt haben könn-

¹⁴ Vgl. weiterführend zur theoretischen und ästhetischen Praxis: Vogt 2006, Schneemann 2003 und Ehninger/Nieslony 2014.

¹⁵ Vgl. „Radikalisierungen: Black Paintings, White Painting“, bes. „Zerstörung als künstlerisches Konzept“ und „Excavation (1950)“.

¹⁶ Vgl. zur Entwicklung des „material turn“: Bräunlein 2012.

¹⁷ Richard Rorty veröffentlichte seine These, nach der jede Erkenntnis sprachabhängig sei. Vgl. Rorty 1967 und Bräunlein 2012, S. 30.

¹⁸ Vgl. Bräunlein 2012, S. 30.

¹⁹ Marshall McLuhan geht davon aus, dass der Mensch mit Angst auf neue Technologien reagiert und sich deshalb alten Medien zuwendet. Dies sei „(...) der Versuch, die von der neuen Umwelt geforderten Aufgaben mit dem Rüstzeug der alten zu erledigen.“ Vgl. McLuhan/Fiore 2014, S. 95.

²⁰ Vgl. Bräunlein 2012, S. 30. Einen Überblick über die Entwicklungsgeschichte der verschiedenen „turns“ gibt Doris Bachmann-Medick in ihrem 2006 veröffentlichten Buch „Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften“: Anknüpfend an den „linguistic turn“ unterscheidet sie dort zwischen dem „interpretive turn“, dem „performative turn“, dem „reflexive turn/literary turn“, dem postcolonial turn“, dem „translational turn“, dem „spatial turn“ und dem „iconic turn“. Vgl. Bachmann-Medick 2009.

²¹ Vgl. Bräunlein 2012.

²² Ebd., S. 31.

te, das über das Material weitergegeben wurde – und noch heute weitergegeben wird. Nicht sprachlich, wie es der „linguistic turn“ vorschlägt, nicht durch Bilder, wie es der „iconic turn/pictorial turn“ vorschlägt, sondern durch das im Kunstwerk selbst verwendete Material.²³ 2013 erschien unter dem Titel „Materie“ eine von Sigrid Köhler, Hania Siebenpfeiffer und Martina Wagner-Egelhaaf herausgegebenes Kompendium von Grundlagentexten zur Theoriegeschichte der Materie, die eine Zeitspanne von nicht weniger als 2500 Jahren umfasst.²⁴ Die Texte sind in drei Abschnitte gegliedert, von denen für die vorliegende Arbeit besonders der dritte Teil „Denken der Materie“ von besonderer Relevanz ist, da er Texte beinhaltet, die sich mit der Dialektik des vermeintlichen Gegensatzpaares „Geist-Materie“ befassen.²⁵ Obwohl gerade diese philosophische Komponente für das Verständnis de Koonings interessant ist, wird in der weiteren Arbeit stets vom kulturwissenschaftlich geprägten Begriff „Material“ die Rede sein, nicht von der „Materie“ – denn gerade die Verwendung künstlerischen Materials steht bei dem hier zur Rede stehenden Künstler im Vordergrund. Das Material ist de Koonings Ausgangspunkt, nicht im primär philosophischen, sondern im faktischen, physischen Sinne. Der Materialbegriff der vorliegenden Arbeit lehnt sich daher zunächst an den von Monika Wagner geprägten Materialdiskurs an, der besonders nach der Funktion und Bedeutung des Materials im Schaffensprozesses des Künstlers fragt²⁶, bevor er sich im zweiten Teil der Arbeit im Kontext der 1960er Jahre verändert und sich weiteren Bedeutungsebenen öffnet.

Anknüpfend an die bereits erwähnten Perspektivverschiebungen, die Konsequenzen für Theorieansätze und Methoden mit sich bringen, bedient sich die vorliegende Dissertation sowohl speziellen kunsthistorischen Ansätzen als auch Zugängen aus Nachbarwissenschaften, wie etwa transdisziplinären Körperkonzepten, die in den Kulturwissenschaften und der Germanistik bereits etabliert sind.

²³ Zwei jüngst erschienene Publikation spiegeln die Aktualität des „material turn“ in der kunsthistorischen Forschung wider: In dem 2012 erschienenen Sammelband *Materialität und Bildlichkeit* wird zum einen die Begrifflichkeit der „Materialität“ ausführlich diskutiert und zugleich der Zugang zurselben in unterschiedlichen Ansätzen einschlägiger Autoren diskutiert.²³ In ihrer Einleitung zum Thema geben die Herausgeber Marcel Finke und Mark A. Halawa zudem einen umfassenden Überblick zum aktuellen Materialitätsdiskurs. Vgl. ebd., S. 9-18.

²⁴ Vgl. Köhler/Siebenpfeiffer/Wagner-Egelhaaf 2013. Der gewählte Titel möchte durch die Abgrenzung zum Begriff der naturwissenschaftlichen Komponente des Materialbegriffes stärker die philosophische Seite betonen und „(...) das diskursive und semiotische Potential des Materiebegriffs (...) reflektieren und für die Forschung nutzbar (...) machen.“ Vgl. ebd., S. 13.

²⁵ Vgl. ebd., S. 389-534.

²⁶ Vgl. Wagner 2001.

Der Künstler selbst verhandelt über das Material in den 1940er Jahren kunsttheoretische Fragestellungen, die zwischenzeitlich undiskutiert bleiben und dann von ihm in der *Rome Series* erneut aufgegriffen werden. Über das Material zeigt de Kooning vordenkliche und sprachlich nur bedingt oder gar nicht vermittelbare Prozesse auf, so meine These. Das Problem vieler theoretischer Überlegungen in Bezug auf de Kooning ist, dass oft eines verloren ging: der Blick auf die Kunstwerke selbst. Die vorliegende Studie bedient sich zwar im Sinne eines Methodenpluralismus einer Reihe von methodischen Ansätzen und Frageperspektiven, zu denen neben den bereits erwähnten transdisziplinären Körperkonzepten auch die Kontextforschung, die Philosophie, produktionsästhetische Ansätze, psychoanalytische Vorgehensweisen und auch die Kunstkritik gehören, die Artefakte selbst stehen dabei jedoch stets im Fokus. Daher ist eine von der Erscheinung und technischen Beschaffenheit ausgehende Analyse der Kunstwerke, die als Phänomenologie bezeichnet werden kann, die vorherrschende Herangehensweise, auf deren Basis eine Theorie formuliert wird. So kann es gelingen, hinter interessengeleitete Interpretationen zu blicken, die bislang die Literatur beherrschen.²⁷

Die Verschränkung unterschiedlicher Methoden und inhaltlicher Kontexte bietet den Vorteil, gezielte Vertiefungen einzelner Fragestellungen zu ermöglichen, die sich aus dem zu untersuchenden Gegenstand selbst ableiten und die zu neuen Erkenntnissen führen. Als besonders ergiebig für die vorliegende Arbeit hat sich der Ansatz der psychoanalytischen Kunstwissenschaft²⁸ im Hinblick auf die Untersuchung von *Excavation* (1950) erwiesen, welcher im dritten Abschnitt des ersten Teils der Arbeit angewendet wird. Obwohl diese Methode ihre Anfänge bereits 1910 in Sigmund Freuds Leonardo-Studie hatte, wird sie bis heute vergleichsweise selten angewandt.²⁹ Gerhard Schneider fasst die Situation so zusammen: „Faktisch spielt für die meisten Kunsthistoriker die psychoanalytische Perspektive in ihrem Zugang zur Kunst keine Rolle, sondern wird mehr oder weniger vehement abgelehnt, dies zeigt die tiefe Kluft zwischen den Disziplinen.“³⁰ Auch andersherum zeigt sich die Psychoanalyse regelrecht resistent gegenüber

²⁷ Wie in der vorliegenden Dissertation nachfolgend gezeigt wird, basieren viele Interpretationen von de Koonings Werken auf nationalen und stereotypen Lesarten.

²⁸ Bislang hat sich in der Forschung für diesen Ansatz keine einheitliche Bezeichnung etablieren können. Greve spricht beispielsweise von einer „psychoanalytisch-biographischen Kunstinterpretation“, die sie betreibt, oder auch von „psychoanalytischer Kunstbetrachtung“. Vgl. Greve 2010 und Greve 2015. Entsprechend des in der Literaturwissenschaft bereits etablierten Terminus „psychoanalytische Literaturwissenschaft“ verwendet die vorliegende Arbeit den Begriff „psychoanalytische Kunstwissenschaft“. Zur Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft vgl. Schönau 1991.

²⁹ Zur Freuds Studie über Leonardo da Vinci siehe: Freud 1919.

³⁰ Schneider 1999, Vorwort, S. 8.

der Reflexion kunstwissenschaftlicher Ansätze.³¹ Dies ist umso bedauerlicher, als dass beide Fächer ungemein voneinander profitieren und lernen können. Für den Lückenschluss zwischen beiden Fächern plädieren seit den 1990er Jahren bereits Gisela Greve und Gerhard Schneider, es ist der Forschung zu wünschen, dass ihre Stimmen stärkeres Gehör finden.³²

Der methodische Ansatz der Kontextforschung hat sich besonders in Bezug auf die *Rome Series* als gewinnbringend herausgestellt.³³ Er beinhaltet sowohl soziologische als auch philosophische Aspekte und bedient sich Forschungsansätzen aus den Bereichen der Soziologie, um eine mögliche Motivation de Koonings zu erklären, bestimmte künstlerische Verfahren anzuwenden, die sich aus dem sozialen Umfeld des Künstlers ableiten lassen, wie beispielsweise mittels Pierre Bourdieus „Theorie des symbolischen Kapitals“ exemplarisch an der Zerstörung von Bildoberflächen verdeutlicht werden kann.³⁴ So können produktionsästhetische Aspekte verstanden und mittels eines neuen Erklärungsansatzes neu interpretiert werden. Der Analyse von Kontexten der Produktion und der Rezeption von de Koonings Werken wird ausdrücklich Raum gegeben, obwohl diese von einer kunstkritisch bestimmten Kunstgeschichte und auch von manchen Künstlern des Abstrakten Expressionismus in der Regel als zeit- und ortlos diskutiert wird.³⁵ Wie Anne Hoormann bereits darlegte, ist diese scheinbar freie und traditionslose Lesart des Abstrakten Expressionismus durchaus nicht vorraussetzungslos und muss daher in Frage gestellt werden.³⁶ Desweiteren steht das Kunstsystem selbst mit diversen

³¹ Vgl. Ebd.

³² Vgl. dazu: Greve 1996, Schneider 1999, Greve 2006, Greve 2009, Greve 2010, Greve 2015.

³³ Damit ist nicht die Erforschung des inhaltlichen Kontextes gemeint, die stets mitgedacht wird, sondern die Erforschung des künstlerischen Umfeldes de Koonings und die Klärung von Zusammenhängen.

³⁴ Vgl. Bourdieu 1993 und in der vorliegenden Arbeit Kap. I, 3: „Zerstörung als künstlerisches Konzept“.

³⁵ Ein Beispiel seitens der Künstler ist der Brief von Adolph Gottlieb, Mark Rothko und Barnett Newman an die New York Times vom 13.06.1943, in dem sie erklärten: „No possible set of notes can explain our paintings. Their explanation must come out of a consummated experience between picture and onlooker. The point at issue, it seems to us, is not an “explanation” of the paintings, but whether the intrinsic ideas carried within the frames of these pictures have significance.” Zitiert nach Barnes 1993, S. 3. Vgl. dazu auch Hoormann 2007, S. 264-265. Das Pendant auf Seiten der Kunstkritik findet sich bei Clement Greenberg, der mit allen Mitteln versuchte, einem Bild so unvoreingenommen wie möglich zu begegnen, um seine Wahrnehmung des Werkes von Assoziationen, Erinnerungen und Wissen frei zu halten. Vgl. Hoormann 2007, S. 268-269. Zum unvoreingenommenen, unschuldigen Sehen vgl. weiterführend Danto 1996, bes. S. 27-45 und Kemp 1993.

³⁶ Hoormann untersuchte die Vorstellung des unmittelbaren Sehens im Abstrakten Expressionismus in ihrem Text „Die Entfernung der Inhalte aus dem Bild. Zur Konstruktion des „unschuldigen Sehens“ im Abstrakten Expressionismus“, der in dem Kurz nach ihrem Tod von Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp in einem Sammelband ihrer Schriften veröffentlicht wurde. Hoormann führt das „(...) Sehen, das nicht durch die Unterordnung unter das Denken geprägt ist“, auf John Ruskin zurück. Vgl. Hoormann 2007, S. 262-275, hier S. 269. Die Gemälde der Abstrakten Expressionisten verkörpern

historischen und sozialen Kontexten im Zusammenhang und ist genauso mit Galerien verbunden wie mit der Kunstkritik. Die Werke werden deshalb auch innerhalb dieses Referenzrahmens betrachtet.

Anderm Ortes werden philosophischen Ansätze, wie die existenzphilosophischen Gedanken Søren Kierkegaards in die Analyse mit einbezogen, die de Kooning bekannt waren und von ihm mit Interesse studiert wurden.³⁷

Als nicht geeignet hingegen hat sich die von Max Imdahl konzipierte hermeneutische Methode der Ikonik erwiesen, obwohl diese gerade für nicht-gegenständliche Kunst wie die des Abstrakten Expressionismus entwickelt wurde.³⁸ Imdahl bezieht künstlerische Äußerungen unkritisch in seine Ausdeutungen mit ein – dies jedoch ist, wie in der vorliegenden Arbeit durch die Auswertung der jüngeren Forschung zur künstlerischen Theoriebildung dargelegt wird, ein Fehler. Wie bereits erwähnt müssen gerade der Kontext- als auch der Theoriediskurs bei Werken des Abstrakten Expressionismus beachtet und sprachlichen und schriftlichen Äußerungen mit größter Vorsicht begegnet werden.³⁹

De Koonings Auseinandersetzung mit dem Material findet in seinen *Black and White Abstractions*, die zwischen 1948 und 1951 entstanden sind, besonders deutlich Ausdruck. Ausgewählte Arbeiten der Werkgruppe werden mit ihren Charakteristika und Besonderheiten diskutiert. Hier sind interessante grafische Experimente zu beobachten, wie die Konzeption der *Spiegelbild-Abstraktionen* bzw. *Mirror Images*.⁴⁰ Im Unterschied zu den *Black and White Paintings* und der *Rome Series* wurden die *Black and White Abstractions* durchgängig mit nur einer Farbe geschaffen, nämlich mit Schwarz. Aus diesem Grund werden sie in einem eigenen Unterkapitel im ersten Teil der Arbeit besprochen. Der Eindruck des Schwarz-Weißen entsteht durch das Zusammensehen der Farbe mit dem hellen Papier, welches das Trägermaterial der Bilder ist. Ähnlich verhält es sich mit Jackson Pollocks 1950/51 – und damit nahezu zeitgleich – entstandenen *Black Paintings*, die mit de Koonings *Black and White Abstractions* zu vergleichen sind. Während bei Pollock die Farbe Schwarz und die Interpretation der Werke als Gemälde im Vordergrund der kunsthistorischen Verortung stehen, sind es bei

für Hoormann „(...) einen Modus der Visualität, der sich bestimmten gesellschaftlichen und politischen Bedingungen verdankt“. Ebd., S. 275.

³⁷ Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 277.

³⁸ Vgl. Imdahl 1996.

³⁹ Vgl. Blunck 2014, bes. S. 23-28, Schneemann 2003, Graw 2004 und Gelshorn 2008.

⁴⁰ Eine Definition und Erklärung der *Spiegelbild-Abstraktionen* bzw. *Mirror Images* erfolgt im Abschnitt „Die Black and White Abstractions (1948-51)“.

de Kooning die Interpretation der Arbeiten als Zeichnungen und als schwarz-weiße Werke. Gemein ist den beiden Werkgruppen, dass sie mit einer vergleichsweise starken Figuration arbeiten. Der künstlerische Austausch jener Zeit zwischen de Kooning und Pollock wird beleuchtet und im Hinblick auf die zur Debatte stehenden Werkgruppen analysiert. In diesem Zusammenhang wird auch der Frage nach einer sinnvollen Unterscheidung der Kategorien „Zeichnung“ und „Malerei“ in de Koonings Œuvre nachgegangen.

Zudem wird in diesem letzten Abschnitt des ersten Teils der Arbeit gezeigt, wie sich die zweite *Women*-Serie parallel zu den *Black and White Paintings* entwickelt hat – und welche engen stilistischen wie inhaltlichen Verbindungen zwischen beiden Werkgruppen existieren. Die schwarz-weißen *Women* der zweiten *Women*-Serie sind zwischen 1948 und 1950 entstanden und damit parallel zu den *Black and White Paintings* und den *Black and White Abstractions*. Ihre Bedeutung für die Gesamtinterpretation von de Koonings schwarz-weißen Arbeiten wird ebenso untersucht wie ihre Funktion als Schnittstelle zwischen den *Black and White Paintings* und der nachfolgenden dritten *Women*-Serie, die durch starke Buntfarbigkeit und Expressivität gekennzeichnet ist und heute wohl am stärksten von allen seinen Werken mit de Kooning in Verbindung gebracht wird. Die Forschungsergebnisse aus dem ersten Teil der Doktorarbeit bilden den Ausgangspunkt für die Analyse der *Rome Series*, die im zweiten Teil der Dissertation erfolgt.

Im zweiten Teil der Arbeit wird die 1959/60 entstandene *Romes Series* erstmals ausführlich präsentiert und diskutiert. Zunächst wird de Koonings Aufenthalt in Rom genau rekonstruiert, da sich die Daten in der Literatur dazu bislang widersprechen. Danach wird das künstlerische Umfeld vorgestellt, welches de Kooning bei seiner Ankunft in Rom im Jahre 1959 vorgefunden hat. Verstärkt beleuchtet wird dabei die Rolle der *Rome-New York Art Foundation*. Ein besonders authentischer Eindruck der damaligen Kunstszene wird durch die Erinnerungen Milton Gendels vermittelt, der sich der Autorin als Zeitzeuge von de Koonings Aufenthalt in Rom für ein Gespräch zur Verfügung stellte.⁴¹

⁴¹ Das Gespräch fand am 25.10.2014 in Gendels Wohnung in Rom statt. Anwesend waren Milton Gendel, Barbara Drudi und die Autorin.

Die Untersuchung der *Rome Series* erfolgt anhand einer Zweiteilung, die sich von deren Titelbezeichnungen ableiten lässt. Eine größere Anzahl von Werken der *Rome Series* trägt die Bezeichnung „untitled“ im Titel. Andere Arbeiten hingegen werden als „Black and White Rome“, gefolgt von einem Buchstaben betitelt. Auf Basis von Archivrecherchen in Italien lässt sich erstmals ein Erklärungsmodell für diesen bislang ungeklärten kunsthistorischen Befund aufstellen: Die alphabetische Klassifizierung tritt ausschließlich bei Werken auf, die über Sidney Janis in dessen New Yorker Galerie verkauft worden sind. Das Interesse des Kunsthändlers an einem gelenkten New Yorker Kunstmarkt wird daher ebenfalls beleuchtet. Der Katalog der Ausstellung de Koonings, die 1962 bei Janis stattgefunden hat, stellt die Basis für Überlegungen zur ursprünglich vorhandenen Anzahl dieser alphabetisch gereihten Werke und somit zur Gesamtzahl der *Rome Series* dar.

Nachfolgend wird bewiesen, dass auch der römische Galerist Plinio De Martiis eine Reihe von Arbeiten der *Rome Series* verkauft hat. Im Unterschied zu denjenigen Werken, die de Kooning nach seinem Aufenthalt in Rom wieder mit zurück in die USA genommen hat und die von Janis über dessen Galerie verkauft wurden, tragen diese von De Martiis verkauften Arbeiten keine Titel. Diese Auffälligkeit wird mit der Frage nach der generellen Bedeutung des Titels in der amerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts in Verbindung gebracht. Zudem können wertvolle Erkenntnisse zur Titelvergabe in de Koonings Werk vor und nach der Entstehung der *Rome Series* gewonnen werden.

Die Werke der *Rome Series* wirken zunächst so, als seien sie schnell, gestisch und ungeplant entstanden. Die Analyse wird hingegen zeigen, dass vielmehr ein großes Interesse de Koonings an einer langsamen und geplanten Arbeitsweise sowie an stark grafisch orientierten Fragestellungen, die nicht zuletzt europäisch geprägt und verankert sind, an ihnen deutlich wird. Über ihren schwarz-weißen Gegenstand thematisieren sie insbesondere das Verhältnis von Linie und Schrift, Malerei und Zeichnung sowie Farbe und Material. Deshalb ist es unablässig, diese Arbeiten mit Werken der italienischen Abstrakten nach 1945 wie Afro Basaldella, Toti Scialoja, Alberto Burri, Mimmo Rotella und Lucio Fontana in Verbindung zu bringen. Diese Künstler arbeiteten ebenfalls mit spontanen malerischen Gesten sowie mit dem Zufall, dem Material und der Zeit als bildbestimmenden Faktoren. Und dennoch ist in den intuitiv wirkenden und scheinbar aus einem unmittelbaren Impuls entstandenen Werken ein System erkennbar, welches

Struktur und Ordnung in die Bildfläche hineinträgt.⁴² Dies gilt gleichermaßen für die schwarz-weißen Werke Franz Klines, dessen Arbeiten daher ebenfalls in diesem Teil der Dissertation mit den Arbeiten de Koonings in Bezug gesetzt werden.

Aufgrund der vorangegangenen Untersuchungen ist es nun möglich, die *Rome Series* im Hinblick auf serielle Fragestellungen zu überprüfen. Anschließend an die Klärung der kunsthistorischen Definition des Terminus „Serie“, wird das Vorhandensein von Serien im Œuvre de Koonings überprüft. Ausgehend von dieser Analyse wird nun die bereits im ersten Teil der Arbeit angesprochene Frage nach der Bedeutung des Materials für das Verständnis der *Rome Series* aufgegriffen und daran anknüpfend diskutiert, ob das verwendete Material in seiner Mehrschichtigkeit als potenzieller Ort der Wissensvermittlung verstanden werden kann.

Dies geschieht vor dem Hintergrund des in den 1950er und 60er Jahren vorherrschenden Kunsttheoriediskurses, wie er beispielsweise von Greenberg in dem Aufsatz „Modernist Painting“ (1960)⁴³ betrieben wurde. Zugleich werden kunsthistorische Bezugspunkte aufgezeigt, welche sich über das Material äußern und den bis heute gültigen Lesarten des Abstrakten Expressionismus diametral entgegenstehen. Dazu gehört besonders die Verbindung zwischen der *Rome Series* und der mehrschichtigen Materialität der *papiers collés*, die 1912 von Georges Braque und Pablo Picasso ausgeführt wurden. In diesem Zusammenhang wird überprüft, ob die *Rome Series* sowohl als Schnittstelle zwischen dem Abstrakten Expressionismus und der Minimal Art als auch als Schnittstelle zwischen Tradition und Moderne sowie zwischen Europa und Amerika verstanden werden kann.

Nachdem in den ersten beiden Teilen der Arbeit die Werkkomplexe der *Black and White Paintings* und der *Rome Series* vorgestellt, analysiert und in einen kunsthistorischen Kontext gestellt wurden, verknüpft der nachfolgende Abschnitt in einem Fazit die gewonnenen Ergebnisse miteinander, beantwortet aus ihnen resultierende Fragen und führt sie weiter. Dabei wird der gesetzte Schwerpunkt auf die beiden Forschungsdesiderate Material und Kontext beibehalten. Dieser dritte Teil der Arbeit widmet sich zudem der Frage, wie die erlangten Einsichten in der Forschung weiter genutzt und dem Diskurs

⁴² Vgl. Ausst.-Kat. Lucio Fontana 1983, S. 84-90.

⁴³ Vgl. Greenberg 1997d.

über den Abstrakten Expressionismus und über de Kooning im Besonderen dienlich gemacht werden können.

Die Rezeption von de Koonings Œuvre ist von nationalen und stereotypen Lesarten geprägt. Ein deutliches Beispiel dafür bildet sich im Titel der mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten Biografie von Mark Stevens und Annalyn Swan ab: *De Kooning. An American Master*.⁴⁴ Auch auf dem Studientag, der anlässlich der de Kooning-Retrospektive am 8. November 2011 im Museum of Modern Art in New York stattfand, wurde dieses Problem reflektiert.⁴⁵ Es kam die Frage auf, welcher Nationalität de Kooning, sein Kunstschaffen sowie sein Erfolg zuzurechnen seien. Dabei wurden nicht etwa die Niederlande und die USA gegenübergestellt, was aufgrund der Tatsache, dass der Künstler 1904 in Rotterdam geboren wurde, seit seinem 22. Lebensjahr in den USA lebte und seit 1962 die amerikanische Staatsbürgerschaft besaß, folgerichtig gewesen wäre. Die Rivalität wurde vielmehr zwischen zwei Kontinenten ausgehandelt: Europa und Nordamerika.

Während des Zweiten Weltkrieges gab es zahlreiche Künstler, die aus Europa in die USA immigriert sind. Auffällig ist, dass aber gerade bei Hans Hofmann und de Kooning, die als Wegbereiter und als Hauptvertreter des Abstrakten Expressionismus gelten, ihre europäischen Wurzeln in der Rezeption weitgehend vernachlässigt werden und wenn überhaupt, in Biografien Erwähnung finden.⁴⁶ Wie Tobias Lander feststellt, „(...) reflektierte [de Koonings] Erfolg den Werdegang der ganzen Nation als eines Landes, welches stets Impulse der ‚Alten Welt‘ annahm, um daraus etwas Neues zu schaffen.“⁴⁷

Auch einige Künstler des Abstrakten Expressionismus bestanden beharrlich auf einer Unterscheidung zwischen amerikanischer und europäischer Malerei: So hatte Barnett

⁴⁴ Vgl. Stevens/Swan 2008. Die Biografie wurde erstmals 2004 veröffentlicht. Sofern nicht anders vermerkt, bezieht sich die vorliegende Dissertation mit allen biografischen Angaben zu de Kooning auf die Ausgabe von 2008. Auch David Rosand bezeichnete de Kooning bereits als „American Master“. Vgl. Rosand 1985. Die wichtigste Biografie Jackson Pollocks, die von Steven Naifeh und Gregory White Smith stammt, trägt ebenfalls das Amerikanische mit im Titel („Jackson Pollock. An American Saga“) und verweist so auf die nationale Vereinnahmung Pollocks. Vgl. Naifeh/White Smith 1989.

⁴⁵ Teilgenommen an diesem Studientag, der unter der Leitung von John Elderfield stattfand, haben unter anderem: Willam Agee, Roger Anthony, Cecily Brown, Jim Coddington, Jennifer Field, Pepe Karmel, Susan F. Lake, Lauren Mahony, Linda Nochlin, Irving Sandler, Amy Schichtel, Katy Siegel, Matthew Skopek, Sally Yard sowie die Autorin. Das Treffen ging dem Symposium „De Kooning Now“ voraus, das am 11. November 2011 im MoMA stattfand. Als Redner des Symposiums waren eingeladen: William Agee, Cecily Brown, Phong Bui, Jim Coddington, Lynne Cooke, John Elderfield, Tom Ferrara, Pepe Karmel, David Rosand, Peter Schjeldahl, Richard Schiff, Katy Siegel, Josh Smith, Ann Temkin, William Tucker und Terry Winters.

⁴⁶ Vgl. Lander 2003, S. 18.

⁴⁷ Lander 2003, S. 130.

Newman Sorge, Betrachter könnten seine Werke möglicherweise nicht verstehen, wenn sie diese aus zu großem Abstand betrachteten. Er wies die Besucher seiner Ausstellungen deshalb in schriftlicher Form darauf hin, dass seine Werke aus nächster Nähe angeschaut werden sollten, damit „(...) die ‚absolute Emotion‘ freigesetzt werden könne, durch die sich die amerikanische von der europäischen Malerei unterscheidet.“⁴⁸

Diese Dichotomie zwischen Alter und Neuer Welt ist für die Rezeption von de Koonings Œuvre zentral. Sie greift damit wesentliche Aspekte der beiden gängigen Erklärungsmodelle des internationalen Erfolgs des Abstrakten Expressionismus auf: Die eine Seite beruft sich auf eine formalistische Interpretation, welche auf Clement Greenberg zurückzuführen ist und die sich als Weiterentwicklung und Fortschreibung der europäischen Moderne versteht, die andere hebt den politischen und kulturgeschichtlichen Kontext der Nachkriegszeit hervor.⁴⁹

Das Gegensatzpaar Europa und USA bestimmt auch die Lesart der schwarz-weißen Werke de Koonings. Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass diese Diskussion dem Werk de Koonings mehr als nicht gerecht wird und die *Rome Series* geradezu unsichtbar gemacht hat.⁵⁰

Gabriele Uelsberg stellte 1983 in ihrer Dissertation fest: „So lässt sich auch das malerische Werk Willem de Koonings nur unter Mitberücksichtigung seiner europäischen Herkunft verstehen und erklären. Ein Tatbestand, der in der amerikanischen Kunstkritik vernachlässigt erscheint.“⁵¹ Zudem bemerkte Uelsberg, dass sowohl Hess als auch Rosenberg „(...) beide in erster Linie an der Künstlerpersönlichkeit Willem de Kooning interessiert zu sein scheinen.“⁵²

1967 führte der Schriftsteller Bert Schierbeek ein Interview mit de Kooning, welches die Grundlage für ein Buch werden sollte, das Schierbeek 1969 veröffentlichen wollte.⁵³ Dieses Vorhaben wurde weder zu Lebzeiten Schierbeeks noch de Koonings realisiert. Karin Evers und Guido Walraven erläutern in ihrer Einleitung zu dem letztlich 2005 doch noch veröffentlichten Manuskript die Gründe dafür: So hätten Thomas B. Hess und Xavier Fourcade befürchtet, Schierbeek versuche, de Kooning zu stark als nieder-

⁴⁸ Stemmrich 1994, S. 183.

⁴⁹ Vgl. Ruby 2011, S. 11-12.

⁵⁰ Vgl. den zweiten Teil der vorliegenden Arbeit.

⁵¹ Vgl. Uelsberg 1983, S. 6.

⁵² Uelsberg 1983, S. 7.

⁵³ Vgl. Evers/Walraven 2005, S. 10-12.

ländischen Künstler zu installieren – beide hätten aber ein großes Interesse daran gehabt, die Rezeption de Koonings als „amerikanischen Meister“ beizubehalten.⁵⁴ Die Autoren stellen die wichtigsten Strategien für die Rezeption de Koonings wie folgt dar:

Besides Hess, also Fourcade, the gallery owner of De Kooning at the time, was active in guarding the image of the American master. He prevented the publication of a monograph about De Kooning, because he thought that the painter deserved a better-known author.⁵⁵

Schierbeeks Manuskript zeigt keineswegs Bestrebungen, de Kooning zu entamerikanisieren, förderte aber dennoch einige interessante Beobachtungen zu Tage, welche die Frage nach einer Neubewertung seines Werkes anstoßen.

Die vorliegende Dissertation hat sich zum Ziel gesetzt, anachronistische Gegenüberstellungen zu hinterfragen und nationale, politische, ästhetische und ökonomische Interessen aufzudecken, die den Blick auf das Werk de Koonings bis heute bestimmen. Dabei geht es um eine Neuformulierung der Interpretation der *Black and White Paintings* und um eine grundlegende Einführung der *Rome Series* in die kunsthistorische Forschung.

Aufbauend auf bestehende Forschungsergebnisse soll de Koonings individueller Gebrauch von Schwarz und Weiß ins Auge gefasst werden. Denn der Wahl der beiden Farben liegt ein besonderes Interesse de Koonings an Verfahren und Praktiken zu Grunde und seine künstlerische Leistung liegt vor allem im prozessualen Moment. Als Hypothese kann daher die Überlegung aufgestellt werden, dass die Reduktion auf Schwarz und Weiß für de Kooning bedeutete, das Verfahren und die Technik für wichtiger als das Ergebnis zu nehmen. Im Forschungsbericht werden daher nur diejenigen Positionen referiert, die zur Überprüfung dieser These beitragen. Nicht ausführlich besprochen werden jene Positionen zu Robert Motherwell oder anderen in Schwarz, Weiß oder Schwarz-Weiß arbeitenden Künstlern, die sich für die vorliegende Arbeit als nicht ergiebig erwiesen haben.

Nahezu alle Werkgruppen de Koonings erfahren heutzutage eine positive kunsthistorische Wertschätzung; dies verhielt sich nicht immer so. Besonders unterschiedlich fallen die Reaktionen auf de Koonings sogenannte *Late Paintings* aus, die in den 1980er Jahren entstanden sind; mit ihnen taten sich viele Kunsthistoriker und –kritiker schwer. Der seit 1995 stattfindende Versuch einer Neubewertung dieser Werke schreitet vergleichs-

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 12-13.

⁵⁵ Ebd., S. 13.

weise langsam voran.⁵⁶ Auch die *Women*, besonders diese aus den frühen 1950er Jahren, durchliefen eine ähnlich kontroverse Rezeptionsgeschichte, bevor sie schließlich als Meisterwerke in den kunsthistorischen Kanon aufgenommen wurden und heute enger mit dem Namen des Künstlers verknüpft sind als viele andere seiner Arbeiten.⁵⁷

Wie die vorliegende Arbeit zeigt, verhält es sich mit der Rezeptionsgeschichte der schwarz-weißen Bilder de Koonings ähnlich. Diese Schwierigkeit betrifft die zum Teil kaum vorhandene kunsthistorische Wertschätzung und Aufmerksamkeit, die den Arbeiten widerfährt, besonders der *Rome Series*. So werden die Blätter vor allem als vorbereitende Studien späterer Bilder verstanden. Zwar stimmt es, dass de Koonings ursprüngliche Intention in eine solche Richtung zu gehen schien, doch muss eine Reduktion der Werke auf diesen Stellenwert eindeutig in Frage gestellt werden. Das Problem beginnt bereits damit, dass in der Forschung unterschiedliche Bezeichnungen für die schwarz-weißen Arbeiten de Koonings kursieren. Um dem entgegenzuwirken und die überfällige eindeutige Zuordnung der zu untersuchenden Werke zu ermöglichen, wird im Anschluss an den Forschungsstand eine neue Systematisierung der Fachtermini in Bezug auf diese Arbeiten vorgenommen. Dieses Vorgehen basiert zum Teil auf der bisherigen de Kooning-Literatur, die sich bislang allerdings weitestgehend auf einen deskriptiven Ansatz gestützt und wenig zur kunsthistorischen Verortung de Koonings abseits üblicher Erklärungsmodelle des Abstrakten Expressionismus beigetragen hat. Die Dissertation greift klassifizierende Vorschläge auf und prüft diese. Es werden diejenigen Denotationen erklärt und erläutert, die in der vorliegenden Arbeit verwendet werden. Ebenso

⁵⁶ Der Versuch einer Neubewertung von de Koonings Spätwerk begann mit dem Treffen einer Gruppe von Fachleuten, die sich im Februar 1995 zwei Tage lang in New York zusammenfanden, um de Koonings Spätwerk zu prüfen und zu diskutieren. Vgl. Garrels 1996, hier S. 37. Einflussreich hinsichtlich der Überprüfung des Spätwerks de Koonings war zudem die Ausstellung „Willem de Kooning. Die späten Gemälde“. Diese von 1995 bis 1997 stattfindende Ausstellungstour hatte mehrere Stationen (San Francisco Museum of Modern Art; Walker Art Center, Minneapolis; Kunstmuseum Bonn, Beujmans van Beuningen, Rotterdam, Museum of Modern Art, New York). Vgl. Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1995b und Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1996. Zentrales Problem der Bewertung der späten Gemälde ist de Koonings Gesundheitszustand, der sich seit den späten siebziger Jahren zunehmend verschlechtert hatte. Litt er zunächst unter seiner starken Alkoholabhängigkeit, die er Anfang der 1980er Jahre überwand, setzte kurze Zeit später ein körperlicher und geistiger Verfall ein. Ab 1986 konnte der Künstler nur noch mit Hilfe von Assistenten arbeiten und 1989 wurde erstmals eine Alzheimer-Diagnose gestellt. Diese Diagnose hätte nur durch eine Autopsie bestätigt oder widerlegt werden können, wozu es jedoch nie kam. Zur Problematik dieser Diagnose vgl. Vanel 2013, bes. S. 45-46.

⁵⁷ De Kooning sah sich zwischenzeitlich mit dem Vorwurf konfrontiert, aufgrund seiner Frauen-Bilder ein „Muttermörder oder Frauenhasser oder Masochist“ zu sein, wie er selbst 1982 in einem Interview sagte. Siehe: Rosenberg 1984, hier S. 279. Heute gelten de Koonings *Women* als Ausdruck seiner Auseinandersetzung mit Geschlechterstereotypen, in denen es zu einer „Synthese existentieller Erfahrungen“ kommt, wie Carla Schulz-Hoffmann de Koonings Anliegen mit den Frauenbildern treffend charakterisiert. Siehe Schulz-Hoffmann 2012, hier S. 19.

kritisch werden Anekdoten und vereinfachende Interpretationen hinterfragt, die bislang im Hinblick auf die Verwendung von Schwarz und Weiß in de Koonings Œuvre getroffen wurden.

Zum Forschungsstand und zur Systematisierung der Fachtermini

Der nachfolgende Forschungsbericht gliedert sich in drei Teile, er beinhaltet die Zusammenfassung des Forschungsstandes zum Werk de Koonings, zu Schwarz und Weiß in der Kunst der Moderne und zur Benennung der untersuchten Werkgruppen der vorliegenden Arbeit.

Die Forschung zu de Koonings Œuvre ist sehr umfangreich, doch liegt bis heute kein Werkverzeichnis vor.⁵⁸ Ein wesentlicher Bestandteil der Literatur setzt sich aus Monographien und Ausstellungskatalogen zusammen, die aus dem US-amerikanischen Forschungskontext stammen. Beispiele von de Koonings Arbeiten sind in allen Standardwerken zum Abstrakten Expressionismus enthalten und zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der Künstler durchgängig als einer der wichtigsten Protagonisten des Abstrakten Expressionismus sowie allgemein der amerikanischen Malerei nach 1945 dargestellt wird.

Als Erklärungsmodelle für de Koonings farbliche Radikalisierung haben sich letztlich wenige Deutungsmuster durchsetzen können, die zudem ineinandergreifen: So wurde die Verwendung von Schwarz und Weiß in den *Black and White Paintings* bereits als eine Art „Essentialisierung“⁵⁹ verstanden, als Ausdruck von de Koonings „Neigung für kryptische Formen und überfrachtete Räume“⁶⁰ sowie als Möglichkeit, Formen aufzulösen und umzukehren.⁶¹

Grundlegende Beobachtungen zu de Koonings *Black and White Paintings* und zu den *Black and White Abstractions* stammen von Thomas B. Hess. Dieser hat den Künstler

⁵⁸ Ein Werkverzeichnis wird derzeit von der Willem de Kooning Foundation vorbereitet.

⁵⁹ Vgl. beispielsweise Schor 1999, S. 101.

⁶⁰ Vgl. Gaugh 1984, S. 27.

⁶¹ Mit der zuletzt genannten Interpretation korrigierte Hess seine frühere Erklärung, de Kooning habe deshalb mit Schwarz und Weiß gearbeitet, weil er so arm gewesen sei. Vgl. Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968a und Hess 1959b, S. 116.

über mehrere Jahrzehnte begleitet und immer wieder über seine Arbeiten geschrieben. Seine Auseinandersetzung mit de Kooning und dessen Werk hat Hess als Rezensent für *Artnews* begonnen. 1959 hat er die erste Monographie über de Kooning verfasst und 1968 seine erste große Einzelausstellung im Museum of Modern Art organisiert.⁶² Es war auch Hess, der die *Rome Series* 1962 erstmals im Ausstellungskatalog von de Koonings Einzelausstellung in der Sidney Janis Gallery in New York vorstellte.⁶³ Bis heute ist es dieser Katalog, der die meisten Werke der Werkgruppe zusammenhängend erwähnt. Er dient der vorliegenden Arbeit als wichtiger Ausgangspunkt für die Rekonstruktion der Serie.⁶⁴

In Bezug auf Schwarz und Weiß gab es in der de Kooning-Forschung in den nachfolgenden Jahren vorerst keine weiteren Annäherungen. Erst im Zuge der Publikationen und Ausstellungen anlässlich de Koonings achtzigstem Geburtstags, erschienen neue Publikationen, die sich des Themas annahmen. In seiner 1983 veröffentlichten Monografie widmete Harry F. Gaugh den *Black and White Paintings* unter der Überschrift „Schwarz-weiß-Abstraktionen“ ein eigenes Kapitel.⁶⁵ Gaugh verglich die Arbeiten mit „Röntgenaufnahmen“ und stellt sie in den Kontext der „schwarzen Stadt“ New York.⁶⁶ Damit sind sowohl visuelle Eindrücke der nächtlichen Stadt als auch soziale, von Intrigen geprägte Erfahrungen de Koonings gemeint, die der Künstler in New York gemacht habe. Auch die *Rome Series* wird im Kapitel „Die Landschaften“ unter dem Titel „Schwarzweiß-Zeichnungen aus Rom“ erwähnt, allerdings nur mit einem Beispiel und im Kontext der wechselseitigen Beziehung zu Franz Kline.⁶⁷ Problematisch für die Erforschung der Werke ist, dass alle schwarz-weißen Arbeiten auch schwarz-weiß abgedruckt wurden. Materialdetails verschwanden dadurch ebenso wie subtile Farbabstufungen.

Die einzige de Kooning-Retrospektive auf europäischem Boden fand 1984 statt und teilte das Werk nach Gattungen auf.⁶⁸ Im Katalog wurden daher einige der schwarz-

⁶² Vgl. Hess 1959b und Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968a.

⁶³ Die Ausstellung „Recent Paintings by Willem de Kooning“ war vom 05. bis 31.03.1962 in der Sidney Janis Gallery, 15 East 57 Street, in New York zu sehen. Vgl. Ausst.-Kat. Recent Paintings 1962.

⁶⁴ Vgl. den zweiten Teil der vorliegenden Arbeit, „Rome Series (1959/60)“.

⁶⁵ Harry F. Gaugh: *Willem de Kooning*, New York 1983 (Modern Masters Series, 2), auf Deutsch erschienen: Ders.: *Willem de Kooning*, München 1984. Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf die deutschsprachige Ausgabe (Gaugh 1984).

⁶⁶ Vgl. Gaugh 1984.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 66-67.

⁶⁸ Dies betrifft Werke aus allen schwarz-weißen Werkgruppen. Vgl. Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1984a.

weißen Werke innerhalb der allgemeinen Texte über de Koonings zeichnerisches bzw. malerisches Werk besprochen, doch erhielten sie kein eigenes Kapitel. Es folgten größere, internationale Ausstellungen, in denen zwar schwarz-weiße Arbeiten de Koonings gezeigt wurden, die jedoch keine neuen, bedeutenden Forschungserkenntnisse zu diesen lieferten.⁶⁹

Mit ihrem 1991 veröffentlichten Aufsatz über *Black Friday* (1948) untersuchte Sally Yard, die sich besonders um die Erforschung von de Koonings Frühwerk verdient gemacht hat, erstmals eingehender ein Bild, das zu den *Black and White Paintings* gehört.⁷⁰ Ausgehend von zwei Figurenkompositionen, die auf der Rückseite von *Black Friday* entdeckt wurden, stellte Yard das Werk in den Kontext anderer *Black and White Paintings* und interpretierte es als eine mögliche Antwort de Koonings auf Picassos *Demoiselles d'Avignon* (1907).

Susan F. Lake untersuchte 2010 systematisch verschiedene Materialproben aus de Koonings Bildern. Darunter befanden sich auch Proben von schwarz-weißen Arbeiten, wie *Zurich* (1947). Lakes Forschungsergebnisse sind überraschend: De Kooning ließ einzelne Farbschichten trocknen, bevor er die nächste Schicht auftrug. Dieser Befund spricht eindeutig gegen die bisher angenommene schnelle und gestische Arbeitsweise de Koonings und unterstreicht zugleich die Beobachtungen der Autorin.⁷¹

2011 näherte sich Richard Schiff de Kooning auf eine sehr originelle Art: Er verzichtete bewusst auf Kapiteleinteilungen und Kategorisierungen von de Koonings Œuvre und versuchte diese dadurch zu unterlaufen. Stattdessen bot er thematische Begrifflichkeiten an, die als Orientierung innerhalb von de Koonings Werk dienen, aber immer wieder verworfen und neu zugeordnet werden können.⁷² Sein Buch ist vielmehr als Präsentation bedeutender Kunstwerke de Koonings zu verstehen, mit denen sich Schiff auseinandersetzt und die er dabei nahezu spielerisch bespricht. Zu diesen Werken gehören auch schwarz-weiße Arbeiten wie *Orestes* (1947), *Light in August* (ca. 1946), *Asheville* (1948) und *Excavation* (1950).⁷³

⁶⁹ Vgl. beispielsweise Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1994 und Ausst.-Kat. De Kooning 2005.

⁷⁰ Vgl. Yard 1991. Zum Frühwerk de Koonings vgl. Yard 1986.

⁷¹ Vgl. Lake 2010 und die Abschnitte „Orestes (1947 und Light in August (ca. 1946)“ sowie „Painting (1948)“ der vorliegenden Dissertation.

⁷² Vgl. Schiff 2011.

⁷³ Vgl. ebd., Stichwörter „Array“, „Subject“, „Anachronism“ und „Movement“.

Ebenfalls 2011 erschien der Ausstellungskatalog der New Yorker de Kooning-Retrospektive im MoMA, der zwar keinen Werkkatalog ersetzen kann, dennoch aber die bislang umfangreichste Darstellung von de Koonings Œuvre darstellt.⁷⁴ Im Ausstellungsdisplay wurde besonders die Bedeutung der *Black and White Paintings* hervorgehoben, der Katalog spiegelt diese Akzentuierung wider. In diesem Zusammenhang versuchte John Elderfield auch, de Koonings erste Einzelausstellung zu rekonstruieren; damit hat er einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der *Black and White Paintings* geleistet.⁷⁵ Mehrere Werke der *Black and White Abstractions* sowie die drei gezeigten Blätter der *Rome Series* sind im Katalog in hoher grafischer Qualität abgebildet und werden ebenfalls besprochen, ohne jedoch neue Zugänge zu diesen zu eröffnen.⁷⁶

Als Thema von kunsthistorischen Betrachtungen ist die Auseinandersetzung mit Schwarz oder Weiß vor allem ein Phänomen des 20. Jahrhunderts und geht einher mit der monochromatischen Verwendung eines einzelnen Farbwertes als dominierendem Bildelement.⁷⁷ Neben zahlreichen farbhistorischen Studien zur Verwendung anderer monochromer Farben, wie beispielsweise Blau und Rot, existieren auch Forschungsarbeiten zu Schwarz und Weiß.⁷⁸ Bei letzteren ist eine eindeutige Tendenz festzustellen: Untersuchungen zu Schwarz erfolgten wesentlich häufiger als solche zu Weiß.⁷⁹ Besonders in der zweiten Hälfte des 20. sowie im beginnenden 21. Jahrhundert erfuhr die Farbe Schwarz besondere Aufmerksamkeit. Die kunsthistorische Untersuchung von Schwarz und Weiß gemeinsam ist dagegen recht selten.

Die Düsseldorfer Ausstellung *Schwarz* versammelte 1981 die Arbeiten von Künstlern des 20. Jahrhunderts, die sich mit dieser Farbe auseinandersetzen.⁸⁰ Das Ausstellungskonzept sah dabei vor, sich auf Künstler zu konzentrieren, für welche die Verwendung von Schwarz eine Grenzüberschreitung innerhalb ihrer eigenen Entwicklung aufzeigte oder die sich damit auf einen offenen Ausgang des Kunstwerkes eingelassen hatten. Ein weiteres Auswahlkriterium war die Darstellung von Raum-Zeitphänomenen, die über

⁷⁴ Vgl. Ausst.-Kat. de Kooning 2011.

⁷⁵ Vgl. Elderfield 2011a.

⁷⁶ Zu den *Black and White Abstractions* vgl. Mahony 2001a, S. 226-237; zur *Rome Series* vgl. Field 2011a, S. 324-30.

⁷⁷ Vgl. Oetl 2008, S. 8.

⁷⁸ Ein Überblick über die Farbforschung zu monochromen Farben und Nicht-Farben findet sich in Oetl 2008, S. 11-14.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 13.

⁸⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Schwarz 1981.

Schwarz erfolgte.⁸¹ Der Katalog bietet einen umfassenden Überblick zur Entwicklung von schwarz dominierten Kunstwerken des 20. Jahrhunderts, der von Kasimir Malewitsch bis Richard Serra reicht.

Max Raphaels Studien zu Schwarz, die er bereits in den 1940er Jahren verfasst hatte, wurden gesammelt erstmals 1984 veröffentlicht.⁸² Raphael untersuchte die Bedeutung von Schwarz für die Entwicklung der Porträtmalerei. Im Fokus stehen dabei besonders Werke von Frans Hals, Francisco Goya, Anthonis van Dyck, Rembrandt, Raffael und Jean-Auguste-Dominique Ingres. Herausgearbeitet hat Raphael dabei, neben den materiellen Eigenschaften der Farbe, den Ausdruckswert und die Bildfunktion von Schwarz. Zudem wurden von ihm der Gefühlswert der Farbe und ihre soziale Bedeutung innerhalb der jeweiligen Werke besonders berücksichtigt.

Ortrud Westheider untersuchte 1995 die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns.⁸³ Ausgehend von der These, dass Schwarz in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts als das Signum der Moderne galt und sich Beckmann davon inspirieren ließ, stellte Westheider Schwarz als Beckmanns Farbe der Abstraktion vor.⁸⁴

1999 präsentierte das Landesmuseum Joanneum in Graz mit *Die Farben Schwarz* eine Schau, in der schwarz dominierte Ausstellungsobjekte in fünf Teilbereichen jeweils einem ikonografischen Thema zugewiesen wurden.⁸⁵ Dieses „Handbuch über das Phänomen Schwarz“⁸⁶ setzt sich sowohl mit der Geschichte der Farbe Schwarz in der Kunst als auch mit theoretischen und alltäglichen Erscheinungsformen von Schwarz auseinander. Gabriele Schors Beitrag über die Verwendung von Schwarz bei den Abstrakten Expressionisten sowie Boris Groys' Aufsatz zu Schwarz und Weiß sind im Hinblick auf de Koonings schwarz-weiße Arbeiten von besonderer Bedeutung.⁸⁷ Schors Analyse berücksichtigt de Koonings erste Einzelausstellung und hebt auch die Tatsache hervor, dass viele der Abstrakten Expressionisten 1950 schwarz-weiße Bilder produzierten; leider findet Weiß trotz alledem wenig Beachtung in ihrer Untersuchung.⁸⁸ Schwarz

⁸¹ Zum Konzept der Ausstellung siehe ebd., S. 9.

⁸² Vgl. Raphael 1984.

⁸³ Vgl. Westheider 1995.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 10.

⁸⁵ Vgl. Ausst.-Kat. *Die Farben Schwarz* 1999.

⁸⁶ Ebd., S. 7.

⁸⁷ Vgl. Schor 1999 und Groys 1999.

⁸⁸ Zu Schors Analysen der ersten Einzelausstellung de Koonings vgl. Schor 1999, S. 101-102.

bezeichnet Schor hingegend als Farbe, die für die Abstrakten Expressionisten „identitätsstiftend“ war.⁸⁹

Im 2004 von Götz Pochat und Brigitte Wagner publizierten 28. Band des kunsthistorischen Jahrbuchs *Graz*, welches den Titel *Schwarz – Sein oder Nicht-Sein?* trägt, führen die Autoren zentrale Bedeutungen von Schwarz in historischen und künstlerischen Kontexten zusammen.⁹⁰ Für die vorliegende Arbeit sind besonders die Aufsätze von Hermann Sturm und erneut Gabriele Schor interessant, die sich mit der Verwendung und Bedeutung von Schwarz in der Kunst der fünfziger Jahre im Allgemeinen und bei Rothko und Serra im Besonderen beschäftigen.⁹¹ Sturm reflektiert punktuell die Bedeutung des Zusammenspiels von Schwarz und Weiß in der Malerei, Schor hingegen zeigt unterschiedliche Farbkonzeptionen von Schwarz auf.

In ihrer 2003 veröffentlichten Dissertation und dem drei Jahre später herausgegebenen und weitestgehend auf ihrer Arbeit basierenden Katalog zur Ausstellung *Black Paintings* untersuchte Stephanie Rosenthal die Verwendung von Schwarz bei Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko.⁹² Vergleichbare Untersuchungen zur Verwendung von Weiß im Abstrakten Expressionismus existieren bislang nicht.

Harald Haarmann erforschte 2005 in seiner Arbeit unterschiedliche kulturhistorische Konnotationen von Schwarz.⁹³ Ausgangspunkt für Haarmann sind farbetymologische Aspekte von Schwarz, deren Erforschung er besondere Beachtung schenkt und deren verschiedene Assoziationen er untersucht.

Die *Black Paintings* Reinhardts und Stellas stehen auch in der 2008 veröffentlichten Untersuchung Riccardo Venturis im Fokus.⁹⁴ In dieser diskutiert der Autor die *Black Paintings* vor der Folie des von Clement Greenberg geprägten Modernismusbegriffs, der die Kunstrezeption der 1960er Jahre in New York geprägt hat, und bezieht dabei Aussagen von Reinhardt und Stella in seine Deutungen ein. Einen gänzlich anderen Ansatz zur Untersuchung von Schwarz wählten Gérard-Georges Lemaire im Jahr 2006 und Michel Pastoureau im Jahr 2008.⁹⁵ Lemaire fasste in seiner Betrachtung Schwarz

⁸⁹ Vgl. Schor 1999, S. 119.

⁹⁰ Vgl. Pochat/Wagner 2004.

⁹¹ Vgl. Sturm 2004 und Schor 2004.

⁹² Vgl. Rosenthal 2003 und Ausst.-Kat. *Black Paintings* 2006.

⁹³ Vgl. Haarmann 2005. Vgl. ausführlich zu diesem Überblick auch Oetl 2008, S. 13.

⁹⁴ Vgl. Venturi 2008.

⁹⁵ Vgl. Lemaire 2006 und Pastoureau 2008.

dominierte Gemälde von der Antike bis zur Gegenwart zusammen. Aufgrund des großen Untersuchungsrahmens fallen die jeweiligen kunsthistorischen Analysen wenig vertieft aus. Pastoureau hingegen widmet sich einer Kulturgeschichte der Farbe Schwarz, deren weit gespannter Bogen ebenfalls in der Antike beginnt, genauer gesagt mit der schwarzfigurigen Vasenmalerei um 490 v. Chr., und mit der Berufsbekleidung von Schiedsrichtern im Jahr 2004 endet. Die beiden Werke von Lemaire und Pastoureau stellen Kompendien dar, welche aufgrund des umfangreichen Überblicks als Einstieg in die Materie dienen können.

Die Farbe Weiß wurde kunsthistorisch besonders über Ausstellungen und die dazugehörige Kataloge untersucht. 1966 fand in Bern die Ausstellung *Weiß auf Weiß* statt, die Künstler versammelte, welche fast ausschließlich mit der Farbe Weiß arbeiteten. Die Ausstellung muss als erster Beitrag zur Untersuchung der weißen Monochromie gelten.⁹⁶ *White on White* hieß auch eine Ausstellung, die 1971 im Museum of Contemporary Art in Chicago gezeigt wurde und ebenfalls weiß dominierte Kunstwerke präsentierte.⁹⁷

Die Ausstellung *Im weißen Raum*, die 1995 in Krefeld zu sehen war, zeigte Werke von Lucio Fontana und Yves Klein, die entweder vorwiegend weiß waren oder mit Weiß kontextualisiert werden konnten.⁹⁸ Der Katalog beleuchtet zudem die Bedeutung des weißen Raumes und die Assoziation von Weiß mit der Vorstellung von Leere. Der Verwendung von Weiß im Raum und insbesondere innerhalb der Architektur ging 2003 auch eine Ausstellung mit dem Titel *Die Farbe Weiß* nach.⁹⁹ Der Bogen wird dabei von architektonischen Farbkonzepten der Antike bis in die Gegenwart gespannt. Außerdem werden auch konträre Bedeutungen von Weiß diskutiert. *Drei Farben – Weiss* hieß die XIV. Rohkunstbau-Ausstellung, die 2007 in Potsdam stattfand. Die Ausstellung war Teil einer Reihe, die sich auf Krzysztof Kieślowskis filmische Trilogie *Drei Farben: Blau, Weiß, Rot* bezog, und verstand Weiß als Auseinandersetzung mit dem gesellschaftspolitischen Ideal der Gleichheit und mit dem Privaten.¹⁰⁰ Der Katalog bildet die

⁹⁶ Vgl. Oetl 2008, S. 14.

⁹⁷ Vgl. Ausst.-Kat. *White on White* 1971.

⁹⁸ Vgl. Ausst.-Kat. *Im weißen Raum* 1994.

⁹⁹ Vgl. Ausst.-Kat. *Die Farbe Weiß* 2003.

¹⁰⁰ Krzysztof Kieślowskis (1941-1996) Trilogie lehnt sich an die Farben und deren Symbolik der französischen Nationalflagge an. Demnach entsprechen seine Filme *Weiß* der Gleichheit (égalité), *Blau* dem Motiv der Freiheit (liberté) und *Rot* der Brüderlichkeit (fraternité). Die Filme entstanden zwischen 1993 bis 1997. Die Ausstellung *Drei Farben Weiß* war der zweite Teil einer Trilogie, die auf Kieślowskis Filme Bezug nahm. In der Rohkunstbau-Ausstellung verteten waren die Künstlerinnen und Künstler Candice

in der Ausstellung vertretenen künstlerischen Positionen ab und bietet Ansätze zum philosophischen Umgang mit der gewählten Thematik.

Die umfangreichste Studie zur Farbe Weiß und ihrer Verwendung in Kunstwerken des 20. Jahrhunderts, die erstmals auch kulturgeschichtliche Aspekte von Weiß untersucht, legte Barbara Oetl in ihrer 2008 veröffentlichten Dissertation vor.¹⁰¹ Oetl untersucht nicht nur Einzelaspekte von Weiß, sondern zugleich verschiedene Facetten der Farbe, auch abseits des kunsthistorischen Kanons. Sie unternimmt zudem einen Versuch der Erklärung, auf welcher Grundlage und auf welche Art und Weise die Nutzung von Weiß innerhalb der Kunst erfolgte.¹⁰² Weiß kann, wie Oetl darlegt, aufgrund seiner Eigenschaft als Pigment als Farbe bezeichnet werden.¹⁰³ Diesem Verständnis von Farbe schließt sich die vorliegende Arbeit an: Schwarz und Weiß werden nicht farbtheoretisch, sondern als Material begriffen.

Die Erforschung von Schwarz und Weiß zusammen erfolgte weniger umfassend und greift selten explizit den in der vorliegenden Arbeit behandelten Gegenstand auf. Die Verwendung von Schwarz und Weiß war nach 1945 in Kunstwerken diesseits und jenseits des Atlantiks zu beobachten. So zeigte die Galerie des Deux Iles in Paris 1948 eine Ausstellung mit dem Titel *Black and White*, in der Werke von Hans Arp, Camille Bryen, Jean Fautrier, Hans Hartung, Georges Mathieu, Francis Picabia, Raoul Ubac und Wols gezeigt wurden.¹⁰⁴ Zwei Jahre später war in der Samuel Kootz Gallery in New York die Ausstellung *Black or White* zu sehen, in der französische und amerikanische Künstler gemeinsam ausgestellt wurden.¹⁰⁵ Teilgenommen haben außer de Kooning auch Hans Hofmann, Robert Motherwell, Joan Miró, Mark Tobey, Fritz Bultman, Adolph Gottlieb, Bradley Walker Tomlin, Jean Dubuffet. Robert Motherwell schrieb die Einleitung im Katalog.

In seinem 1960 veröffentlichten Aufsatz „Sign and Surface: Notes on Black and White Painting in New York“ versteht Lawrence Alloway die Verwendung von Schwarz und Weiß, oder auch nur von Schwarz, als Teil von Bestrebungen, die Kunst zum Wesentli-

Breitz, Maria Chevska, Thomas Demand, Ayşe Erkmen, Jarosław Fliciński, Ola Kolehmainen, Thomas Rentmeister, Gerhard Richter, Julian Rosefeldt, Gil Marco Shani. Vgl. Ausst.-Kat. Drei Farben – Weiss 2007.

¹⁰¹ Vgl. Oetl 2008.

¹⁰² Vgl. ebd., bes. S. 14.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 17.

¹⁰⁴ Vgl. Schor 1999, S. 99.

¹⁰⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Black or White 1950.

chen zurück zu führen, und sie so von der Last an zu beherrschenden Fertigkeiten und Techniken zu befreien.¹⁰⁶ Der Rückgriff auf eine reduzierte Palette sei daher sowohl in Amerika als auch in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg üblich gewesen.

Gänzlich anders verstand Clement Greenberg Schwarz und Weiß: Für ihn ist das Phänomen des erhöhten Aufkommens von schwarz-weißen Bildern nach 1945 „die radikalste Entwicklung überhaupt in der Malerei der letzten zwanzig Jahre“, die er als Kennzeichen des Abstrakten Expressionismus versteht und zu der es in Europa kein entsprechendes künstlerisches Pendant gäbe.¹⁰⁷

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nehmen Ausstellungen mit dem Fokus auf Schwarz und Weiß innerhalb Europas und Nordamerikas zu. Ein erstes Fazit zur Verwendung von Schwarz und Weiß in der amerikanischen Nachkriegsmoderne zog die Ausstellung *Black and White*, die 1963/64 vom Jewish Museum in New York gezeigt wurde.¹⁰⁸ Ausgestellt waren neben Werken von de Kooning auch Arbeiten von Franz Kline, Robert Motherwell, Barnett Newman, Robert Rauschenberg und anderen Künstlern.

Eine historische Perspektive auf die Malerei in Schwarz und Weiß entwarf David S. Rubin im Katalog zur Ausstellung *Black and White Are Colors. Paintings of the 1950s-1970s*, die 1979 in Claremont, Kalifornien, zu sehen war.¹⁰⁹ Im Fokus der Ausstellung standen ausschließlich amerikanische Werke. Rubin zieht farbtheoretische Aspekte und die Entwicklung der historischen Avantgarde als Erklärungsmodelle für das Aufkommen schwarz-weißer Bilder in dem von der Ausstellung eingegrenzten Zeitraum heran.

Ebenfalls 1979 zeigte das Hamburger Künstlerhaus eine Ausstellung mit dem Titel *Malerei Schwarz, Malerei Weiß*, an der Künstler wie Raimund Girke, Jürgen Paatz und Hartwig Kompa beteiligt waren.¹¹⁰ Der Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstfreunde e.V. (GEDOK) zeigte 1992 in München eine Verkaufsausstellung zum Thema Schwarz und Weiß. Im Vorwort des Kataloges werden Überlegungen

¹⁰⁶ Vgl. Alloway 1960, S. 50.

¹⁰⁷ Vgl. Greenberg 1997a, S. 210-211.

¹⁰⁸ Vgl. Ausst.-Kat. *Black and White* 1963.

¹⁰⁹ Vgl. Ausst.-Kat. *Black and White Are Colors* 1979 und Rubin 1979.

¹¹⁰ Vgl. Ausst.-Kat. *Malerei Schwarz, Malerei Weiss* 1979.

grundsätzlicher Natur zu Schwarz und Weiß angestellt und mit Beispielen aus Kunst und Literatur verbunden.¹¹¹

1993 wurden in der Ausstellung *Nul. Die Wirklichkeit als Kunst fundieren* vorwiegend monochrome weiße und schwarze Kunstwerke der niederländischen Gruppe Nul gezeigt und mit dem 1946 erschienenen *Manifesto Bianco* Lucio Fontanas und der deutschen Gruppe Zero in Beziehung gesetzt.¹¹²

Between Black and White lautete der Titel einer 2008 in Trier gezeigten Ausstellung der Künstler Ottmar Hörl, Sven Hoffmann, Sebastian Spit und Christoph Friedrich. Schwarz und Weiß werden hier als Gegensatzpaare begriffen, zwischen denen sich die Künstler mit ihren Werken bewegen und in diesem Zwischenbereich, der „Grauzone der Kunst“, eigene Positionen entwickeln, die sich zum Teil auf andere Künstler, wie Picasso und Andy Warhol, beziehen.¹¹³

Die Schwarz-Weiß-Symbolik im Hinblick auf Rassentheorie und Rassismus wird in der 2010 veröffentlichten kulturwissenschaftlichen Dissertation von Jana Husmann untersucht.¹¹⁴ Husmann zeigt auf, wie stark die Schwarz-Weiß-Symbolik im Alltagsleben der westlichen Welt verankert ist und wie die symbolgeschichtliche Aufladung von Schwarz und Weiß abendländische Bild- und Denkräume beeinflusst.¹¹⁵

Gleich zwei Retrospektiven ehrten 2011 die schwarz-weißen Arbeiten von bedeutenden Künstlern des 20. Jahrhunderts: Während das schwarz-weiße Œuvre Roy Lichtensteins in der Albertina in Wien zu sehen war, konnte das von Ellsworth Kelly in München und Wiesbaden betrachtet werden.¹¹⁶ Bei Lichtenstein stand die Zeichnung im Zentrum der

¹¹¹ Vgl. Ausst.-Kat. Schwarz-Weiss 1992.

¹¹² Vgl. Ausst.-Kat. Nul 1993.

¹¹³ Vgl. Ausst.-Kat. Between Black and White 2008.

¹¹⁴ Vgl. Husmann 2010.

¹¹⁵ Bereits die sprachmethaphorischen Assoziationen zu Schwarz, Weiß und Schwarz und Weiß, die am Anfang von Husmanns Dissertation stehen, zeigen die Vielschichtigkeit der kulturellen abendländischen Farbcodierungen. Als Begriffsassoziationen sind aufgeführt: „Schwarz sehen, schwarz fahren, schwarz arbeiten, schwarz malen, anschwärzen, sich schwarz ärgern, schwarze Aussicht, schwarzer Teufel, schwarze Hexe, schwarze Göttin, schwarze Madonna, schwarze Magie, schwarze Kunst, schwarze Messe, schwarzer Tod, schwarze Nacht, schwarzer Peter, schwarzer Mann, schwarzes Schaf, schwarzer Freitag, Schwarzmarkt, schwarze Kassen, schwarze Zahlen, schwarze Orte, ins Schwarze treffen, schwarzer Humor, schwarze Romantik, schwarze Löcher, Schwarzlicht, Schwarzbuch, schwarzes Gold, schwarze Rasse, schwarzer Körper, schwarze Menschen... Weißes Licht, weiße Kunst, weißer Tod, weiße Taube, weiße Väter, weiße Frau, Weißer Sonntag, Weißes Haus, Weißer Ring, Weißbuch, weißes Gold, weiße Weste, Halbgötter in Weiß, sich weiß waschen, weiße Körper, weiße Rasse, weiße Menschen... Schwarz-Weiß-Denken, Schwarz-Weiß-Malerei, Schwarz-Weiß-Bild, schwarz auf weiß...“. Husmann 2010, S. 11-12.

¹¹⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Roy Lichtenstein 2011 sowie Ausst.-Kat. Ellsworth Kelly 2011.

Ausstellung. Anhand der ausgestellten schwarz-weißen Arbeiten wurde Lichtensteins grundlegendes Interesse an zeichnerischen Verfahren, sein Hinterfragen von etablierten Techniken und Traditionen verdeutlicht. Für Kelly hingegen wurde als wesentliches Merkmal festgestellt, dass die Farbe der Form folge und der Künstler diese erst während des Malprozesses gewählt habe.¹¹⁷

Ein Jahr später zeigte das Guggenheim Museum in New York eine Ausstellung mit Picassos schwarz-weißen Werken.¹¹⁸ Picassos lebenslange künstlerische Auseinandersetzung mit Schwarz und Weiß wird auf drei zentrale Aspekte zurückgeführt: Auf sein Interesse an der Zeichnung und damit einhergehend dem Verhältnis von *disegno* und *colore*, an der Monochromie sowie an Schwarz und Weiß an sich.¹¹⁹ Für die vorliegende Arbeit interessant erscheint zudem, dass Carmen Giménez die Gegensatzpaare Schwarz und Weiß in Bezug auf Picassos Œuvre mit der Dichotomie von Mann und Frau in Verbindung bringt.¹²⁰

In ihrem Aufsatz „Grau ist die Mitte“. Schwarzweiß in moderner Malerei“ stellen Andreas Dehmer und Silke Wagler 2013 eine Reihe von Künstlern vor, die in der Moderne in Schwarz-Weiß gearbeitet haben. Von den Abstrakten Expressionisten wird nur Kline erwähnt, dessen Werke jedoch nicht näher analysiert werden.¹²¹

2015 gaben Monika Wagner und Helmut Lethen ein Buch mit dem Titel „Schwarz-Weiß als Evidenz“ heraus, in welchem sich Beiträge verschiedener Kunst- und Medienwissenschaftler versammeln, die sich mit schwarz-weiß dominierten Fragestellungen beschäftigen.¹²² Dabei werden Beispiele des Schwarz-Weißen aus dem Bereich der Alltagskultur wie Asphalt oder Schachbrettmuster ebenso untersucht wie Gemälde, Schwarz-Weiß Fotografien und Filme.

Die Zusammenführung der Forschungsberichte zu de Koonings Œuvre im Allgemeinen, zu seinen schwarz-weißen Arbeiten im Besonderen, zur kunsthistorischen Untersuchung von Schwarz, Weiß sowie Schwarz-Weiß ergibt folgendes Ergebnis: Die Verwendung von Schwarz und Weiß im Werk von de Kooning wurde bislang mit unterschiedlichen

¹¹⁷ Vgl. Wilmes 2011, S. 4.

¹¹⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Picasso Black and White 2012.

¹¹⁹ Vgl. Giménez 2012, S. 26.

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Vgl. Dehmer/Wagler 2013. In Fußnote 6, S. 37, verweisen die Autoren auf die Ausstellung „Black and White“, die 1963/64 vom Jewish Museum in New York gezeigt wurde und in der auch de Kooning vertreten war. Vgl. Ausst.-Kat Black and White 1963.

¹²² Vgl. Wagner/Lethen 2015.

Ansätzen erklärt, die beispielsweise von ökonomischen Erklärungsmodellen (Hess) über nationalistische Ansätze (Greenberg), internationale Tendenzen (Alloway) und Essentialisierungsbestrebungen (Schor) bis hin zu kulturhistorischen Konnotationen (Haarmann) reichen. Unter der Einbeziehung von Ausstellungskatalogen anderer Künstler, die in Schwarz, Weiß oder beiden Farben gearbeitet haben, lässt sich zudem an gesellschaftspolitische Fragestellungen (*Drei Farben Weiß*), Farb- und Formdiskussionen (Kelly) sowie geschlechtsspezifische Aspekte und die Auseinandersetzung mit *disegno* und *colore* (Picasso) anknüpfen. Die vorliegende Dissertation greift die bereits bestehenden Forschungsergebnisse zu den Themen Schwarz und Weiß in der westlichen Kunst auf und eröffnet zudem neue, bislang nicht vorgenommene Interpretationen des schwarz-weißen Œuvres de Koonings.

Grundlegende terminologische Fragen

Als Basis für die Auseinandersetzung mit terminologischen Fragestellungen in Bezug auf de Koonings schwarz-weißes Œuvre dienen erneut Thomas B. Hess' umfassende Studien. Im Katalog der Ausstellung im MoMA von 1968 schlug Hess als übergeordnete Bezeichnung für de Koonings schwarz-weiße Gemälde der 1940er Jahre „Largely black with white abstractions, 1945-1949“ und „Largely white with black abstractions, 1947-1949“ vor.¹²³ Für die Rezeption der *Rome Series* ist es charakteristisch, dass sie in Hess' Auflistung und Einteilung keine Erwähnung findet. Dies kann darauf hindeuten, dass diese Arbeiten in Hess' Augen keinen Werkstatus besaßen – und das, obwohl er den bis dato einzigen Text über die Blätter verfasst hatte.¹²⁴ Ebenfalls nicht als gesonderte Gruppe erwähnt werden die Arbeiten auf Papier, die zwischen 1948 und 1951 ent-

¹²³ Hess teilte das Werk de Koonings „aus Gründen der Einfachheit“ (for purposes of convenience) und versehen mit der Angabe „alle Daten sind vorläufig“ (all dates are tentative) in folgende 15 Gruppen ein: 1) Early high-key color abstractions, 1934-1944. 2) Early figures (Men), 1935-1940. 3) Early figures (Women), 1938-1945. 4) Color abstractions, 1945-1950. 5) Largely black with white abstractions, 1945-1949. 6) Largely white with black abstractions, 1947-1949. 7) Women, series II, 1947-1949. 8) Women, series III, 1950-1955. 9) Abstract urban landscapes, 1955-1958. 10) Abstract parkway landscapes, 1957-1961. 11) Abstract pastoral landscapes, 1960-1963. 12) Women, series IV, 1960-1963. 13) Women, series V, since 1963. 14) Women in the country, since 1965. 15) Abstract countryside landscapes, since 1965. Siehe Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968a, S. 26.

¹²⁴ Wie erwähnt, schrieb Hess die Einleitung im Ausstellungskatalog, der die *Rome Series* erstmals vorstellte. Vgl. Ausst.-Kat. 1962.

standen sind, die *Black and White Abstractions*.¹²⁵ Die von Hess eingeführte englischsprachige Bezeichnung der Werke wird in der nachfolgenden kunsthistorischen Forschung, auch in der deutschsprachigen, weitgehend beibehalten.¹²⁶

Eine weitere Schwierigkeit, die sich für Hess ergab und die sich ebenso für alle nachfolgenden Forscher als besondere Herausforderung stellt, besteht darin, dass de Kooning nicht in chronologisch aufeinanderfolgenden und abgeschlossenen Werkphasen sondern parallel an verschiedenen Bildfindungen und Themen gearbeitet hat. So ist die Vorsicht zu verstehen, mit der Hess seine Einteilung vorgenommen hat und so sind auch die unten skizzierten, abweichenden Daten von Janis und Blesh zu erklären. Aufgrund von spezifischen Kriterien können einzelne Werke jedoch eindeutig einer bestimmten Richtung in de Koonings Schaffen zugeordnet werden; andere Werke wiederum stellen Übergangswerke dar, die sowohl von dem einen, wie auch von dem anderen Thema durchdrungen wurden. An diesem Punkt stellt sich die Frage, welchen Sinn es macht, Periodisierungen und Gruppen in de Koonings Werk kategorisch vorzunehmen und zu (re-)konstruieren. Eine zu starke Systematisierung ist schon deshalb zu vermeiden da sie nicht de Koonings *modi operandi* entspricht. Die vorliegende Dissertation lässt daher an jenen Stellen, an denen eine eindeutige Datierung oder Zuordnung der Arbeiten zu Werkgruppen nicht möglich ist, bewusst verschiedene Varianten zu und weist explizit auf bestehende Forschungsdiskurse hin.

Die Datierung der frühen schwarz-weißen Arbeiten wird in der Literatur unterschiedlich diskutiert. Janis und Blesh setzen den Beginn der *Black and White Paintings* auf 1946 oder Anfang 1947 an.¹²⁷ Aufgrund des in der Tat schwer zu rekonstruierenden Anfangs der Werkgruppe, der etwa parallel zu den Bildfindungen von *Pink Angels* (ca. 1945) und *Special Delivery* (1946) anzusetzen ist, verwendet die vorliegende Dissertation die Angabe „ca. 1945“ und lässt sie mit dem Jahr 1950 enden, mit der Vollendung von *Excavation* (1950).¹²⁸ Damit stellt sich die Autorin gegen Hess' Interpretation, der das Ende der frühen schwarz-weißen Arbeiten 1949 und nicht 1950 ansetzt. Hess schloss *Excavation* (1950) aus dem Kreis der schwarz-weißen Gemälde aus. Meine These ist hingegen, dass *Excavation* eine Synthese aus de Koonings frühen schwarz-weißen Ar-

¹²⁵ Dies verwundert umso mehr, als dass Hess zwei der Arbeiten abbildet. Vgl. ebd., S. 61.

¹²⁶ Vgl. dazu beispielsweise Merkert 1984, hier S. 123. Die dort verwendete Bezeichnung lautet: „*Black/white* und *White/black abstractions*“. [Kursivierung im Orig.]

¹²⁷ Vgl. Janis/Blesh 1960, S. 25.

¹²⁸ Vgl. Abbildungen 4, 10 und 28.

beiten und dem Thema der *Women* darstellt und daher sowohl den Abschluss der frühen Werkgruppe als auch zugleich den Ausgangspunkt für die dritte *Women*-Serie darstellt, die de Kooning 1950 begonnen hat.

Bislang gab es nach Hess vereinzelte Versuche, die *Black and White Paintings* in Untergruppen einzuteilen, die anhand ihrer jeweiligen Farbdominanz fest gemacht wurden, der prägnanteste stammt von Harriet Janis und Rudi Blesh.¹²⁹ Sie bezeichneten diese Arbeiten als „negatives“ und „positives“: „Positive-Negative’ suggested itself as a name for this series of abstractions because some are black on white, or ‚negative,’ others white on black, or ‚positive.’“¹³⁰ Die schwarzen Bilder, wie *Painting* (1948) werden also als Negative bezeichnet, weiße Bilder wie *Attic* (1949) als Positive.¹³¹ Diese Terminologie hat sich jedoch in der Forschung nicht durchsetzen können und wird nur selten aufgegriffen.¹³² Ein Grund dafür mag darin liegen, dass nicht alle *Black and White Paintings* eindeutig einer der beiden Gruppen zuzuordnen sind. Dennoch – die Unterteilung in *Black Paintings* und *White Paintings* ist für einige Bilder deshalb sinnvoll und notwendig, da de Kooning sich innerhalb dieser beiden extremen Bildgruppen mit unterschiedlichen künstlerischen Fragestellungen beschäftigt. Die vorliegende Arbeit untersucht daher Hauptwerke der Gruppen und stellt ihre Besonderheiten heraus.¹³³

Ein Großteil aller schwarz-weiß dominierten Arbeiten, die de Kooning geschaffen hat, sind auf Papier entstanden und dann in einigen Fällen später auf einen härteren Untergrund, wie z.B. Holz, montiert worden. Verbunden mit einer entsprechenden Rahmung entsteht somit schnell der Anschein eines Gemäldes, welches auf Leinwand gemalt wurde. Die verwendeten Farben, meist handelt es sich um Öl und Lackfarben, bekräftigen diesen Eindruck. Das ist der Grund, warum die frühen schwarz-weißen Arbeiten bis 1950 – sofern sie nicht *Abstractions* genannt werden – in der Forschung häufig als *Gemälde* bezeichnet werden, die späteren Arbeiten hingegen als *Zeichnungen*. Bereits Hess muss diese Problematik gesehen haben und umging sie geschickt, indem er auf die Be-

¹²⁹ Vgl. Janis/Blesh 1960. Auch Gaugh unterteilt die *Black and White Paintings* in schwarze und weiße Bilder. Vgl. Gaugh 1984, S. 25-38.

¹³⁰ Vgl. Janis/Blesh 1960, S. 25-30, hier S. 27.

¹³¹ Vgl. Abbildungen 18 und 41.

¹³² Ein Beispiel stellt Mahony dar, die Janis und Bleshs Vorschlag aufgreift. Vgl. Mahony 2011a, S. 209.

¹³³ Vgl. dazu Teil 1, Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit, „Radikalisierungen: Black Paintings, White Paintings“.

griffe Gemälde und Zeichnung verzichtete und stattdessen die Bezeichnung „Abstractions“ verwendete.¹³⁴

Obwohl der besonders von Greenberg seit 1939 in seinem Aufsatz „Avantgarde and Kitsch“ (1939) angestoßene und mit „Modernist Painting“ (1960) vorangetriebene modernistische Bilddiskurs eine Öffnung des Bildbegriffes impliziert, der neben der Frage nach der Funktion des Bildes auch die Überwindung klassischer Verfahrensweisen und Gattungskonventionen beinhaltet, hat sich diese Reflexion bislang nicht innerhalb der de Kooning-Forschung und der Bezeichnung von de Koonings schwarz-weißen Arbeiten widerspiegelt.¹³⁵

Die frühen schwarz-weißen Arbeiten werden in der Forschung gelegentlich als „black-and-white“-Serie¹³⁶, „Schwarzweiß-Abstraktionen“¹³⁷ oder, besonders in der nach wie vor den Diskurs bestimmenden neueren amerikanischen Forschung, als „black-and-white paintings“¹³⁸ bezeichnet. Letzteres hat den Vorteil, dass es keine Verwechslung mit den zwischen 1948 und 1951 entstandenen Arbeiten de Koonings auf Papier gibt, die ebenfalls „Black and White Abstractions“ oder auch „drawings“ genannt werden.¹³⁹ Die meisten dieser Papierarbeiten sind mit „Black and White Abstraction“ und einige mit „Untitled“ betitelt, was die Benennung der Gruppe als *Black and White Abstractions* rechtfertigt.¹⁴⁰ Von diesen Arbeiten wiederum sind die fast ein Jahrzehnt später (1959/60) entstandenen schwarz-weißen Arbeiten auf Papier abzugrenzen. Für letztere hat sich bislang noch kein feststehender Terminus durchgesetzt.¹⁴¹ Die vorliegende Arbeit schlägt aufgrund ihres Entstehungsortes in Rom, Italien, die Bezeichnung *Rome Series* vor.

Um weitere sprachliche Verwirrungen im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand, wie er bislang in der Forschung bestand, zu vermeiden, finden nachbezeichnet folgende

¹³⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968a, S. 26.

¹³⁵ Vgl. Greenberg 1997b und Greenberg 1997d.

¹³⁶ Als „black-and-white“-Serie“ bezeichnet von Paul Cummings in: Cummings 1984, S. 16.

¹³⁷ Vgl. Gaugh 1984, S. 25.

¹³⁸ So benannt z.B. von Susan F. Lake in Lake 2010, S. 32, und von John Elderfield in Elderfield 2011a, hier S. 179.

¹³⁹ Als „drawings“ bezeichnet von Thomas B. Hess in Hess 1972, S. 13 und von Lauren Mahony in Mahony 2011a, S. 228.

¹⁴⁰ Eine Ausnahme bildet beispielsweise die Betitelung *Itinerant Chapel* (1951). Die Arbeiten der *Black and White Abstractions* sind mit Tinte auf Papier angefertigt worden, wie Susan Lake durch chemische Analysen nachweisen konnte. Vgl. Lake 2010, S. 35.

¹⁴¹ Die Arbeiten werden häufig sprachlich umschrieben, so beispielsweise als „Bilder aus seiner Zeit in Rom“, vgl. Cummings 1984, S. 20, oder als „Schwarzweiß-Zeichnungen aus Rom“, vgl. Gaugh 1984, S. 66. Jennifer Field spricht von „De Kooning’s Rome works“, vgl. Field 2011a, S. 325.

Termini Verwendung: De Koonings schwarz-weiße Werke der Zeit bis 1950, die mit Öl oder Emaillefarben entweder auf Leinwand oder Papier aufgetragen und zum Teil nachträglich auf einen festeren Untergrund montiert wurden, werden als *Black and White Paintings* bezeichnet.¹⁴² Dies geschieht, obwohl es sich, wie dargelegt, in den meisten Fällen nicht um Gemälde im klassischen Wortsinn, also um Werke mit dem Bildträger Leinwand, handelt. Vielmehr benutzte de Kooning häufig Papier oder auch Hartfaserplatten, auf welche gezeichnet und Farbe aufgetragen, fragmentiert und collagiert wurde. Die Verwendung der Bezeichnung *Black and White Paintings* wird somit nicht unreflektiert gebraucht, sondern versteht sich als Kompromiss. Sie dient vor allem der Abgrenzung zur kalligrafisch anmutenden schwarz-weißen Werkgruppe, die zwischen 1948 und 1951 ausschließlich auf Papier entstanden ist. Für Letztere wird die Bezeichnung *Black and White Abstractions* verwendet und für die 1959 und 1960 in Rom produzierten Arbeiten der Terminus *Rome Series*. Eine weitere Differenzierung der *Black and White Paintings* zwischen *Black Paintings* und *White Paintings* wird zudem notwendigerweise dort vorgenommen, wo eine starke Farbdominanz zugunsten eines der beiden Extreme erfolgt – und sie betrifft nur die Gruppe der *Black and White Paintings*, nicht die *Abstractions* und auch nicht die *Rome Series*.

¹⁴² Aufgrund der in der Forschung etablierten anglophonen Denotationen verwendet auch die vorliegende Arbeit sowohl für einzelne Arbeiten als auch für Werkgruppen englische Bezeichnungen.

I *Black and White Paintings* (ca. 1945–50)

Die Entstehung von Willem de Koonings schwarz-weißen Bildern ist in einen differenzierten künstlerischen Entwicklungsprozess eingebettet, der sich über mehrere Jahre erstreckte. Die Untersuchung des Entwicklungsprozesses erlaubt grundlegende Erkenntnisse über de Koonings künstlerische Arbeitsweise. Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit werden zunächst die einzelnen Etappen aufgezeigt, die de Kooning auf seinem Weg zu den schwarz-weißen Bildern durchlaufen hat. Die Analyse der *Black and White Paintings* beginnt daher mit der Vorstellung theoretischer Dispositionen, die zu de Koonings künstlerischer Selbstfindung gehörten und setzt sich fort über das Aufzeigen verschiedener Bildthemen und kunsthistorischer Vorbilder. Daran schließt sich die Rekonstruktion der ersten Einzelausstellung de Koonings an, die 1948 in der Charles Egan Gallery in New York stattfand. Konsequenterweise werden dabei kunsttechnologische Bezüge innerhalb de Koonings schwarz-weißem Œuvre analysiert, die auch den zeitgenössischen Kontext berücksichtigen, in dem die Bilder entstanden sind. Anhand exemplarischer Werke werden wiederkehrende Themen der *Black and White Paintings* vorgestellt und Spezifika erforscht. Die Untersuchung von de Koonings Aufenthalt am Black Mountain College führt zur Überprüfung der Frage, ob sich der Künstler bestimmter künstlerischer Konzepte bediente, die eine Zerstörung des eigenen Werks oder Sprachverweigerungsstrategien beinhalteten, und führt zur Klärung bislang offener Datierungsfragen von einigen *Black and White Paintings*. Abschließend werden zentrale Aspekte der *Black and White Abstractions* und der zweiten *Women*-Serie, die de Kooning beide parallel zu den *Black and White Paintings* fertigstellte, untersucht und mit Jackson Pollocks *Black Paintings* in Verbindung gebracht. Die Ergebnisse aus den einzelnen Kapiteln werden am Ende des ersten Teils in einem Resümee zusammengefasst.

1 Von Kierkegaard zu Monroe: Selbstfindung, kunsthistorische Überväter und das Frauenbild in den amerikanischen Medien der 1940er Jahre

Die Entwicklung der ersten schwarz-weißen Arbeiten de Koonings vollzog sich anhand einer eingehenden Auseinandersetzung des Künstlers mit seiner inneren und der ihn umgebenden äußeren Welt und kann, so meine These, aufgrund ihrer Tiefe und vergleichbaren Ausprägungen mit den existenzphilosophischen Gedanken Søren Kierkegaards verglichen werden.¹⁴³ Im Zentrum von de Koonings Werken der dreißiger Jahre steht die Existenz des Menschen. Der Künstler ist auf der Suche nach einer für ihn richtigen Daseinsform in Bezug auf seine (nicht nur) künstlerische Identität, er hinterfragt in seinen Werken Rollenklischees und vermeintliche Wahrheiten und das Spektrum seiner Untersuchungsgegenstände reicht von der Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst bis hin zu Abbildungen von Frauen in Werbeanzeigen. Dabei ging es ihm um fundamentale Erkenntnisdimensionen und Existenzwahrheiten.

Das Nachdenken über die Existenz des Menschen und dessen unterschiedlichen Lebensformen geschah bei de Kooning direkt auf den Leinwänden, dem Papier und auf Pappen – und es fand, besonders in den frühen Jahren, intensiv in Auseinandersetzung mit kunsthistorischen Übervätern statt, welche für de Kooning in ihren jeweiligen Werken seine eigene künstlerische Haltung reflektierten. Pablo Picasso und Arshile Gorky stellten dabei die größten zeitgenössischen Inspirationsquellen dar, zugleich finden sich aber auch Spuren von Künstlern der Renaissance, wie Raffael oder Pieter Bruegel dem Älteren, in seinem frühen Œuvre wieder.¹⁴⁴ Die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen kunsthistorischen Motiven und Techniken erfolgte zunächst anhand von Darstellungen männlicher Figuren, doch ab etwa 1940 begann de Kooning, sich auch auf historische sowie zeitgenössische Frauenabbildungen in seinen Arbeiten zu beziehen. Dabei griff er gegenwärtige Stereotype von Weiblichkeit auf, wie sie medial im Kino, im Fernsehen und in Zeitungsanzeigen vermittelt wurden. Diese vielfältige künstlerische Bezugnahme bildet den Boden für die Entstehung und Konzeption der ersten schwarz-weißen Werke de Koonings und sind für ihr Verständnis zentral. Sie werden daher im nachfolgenden Abschnitt vorgestellt und analysiert.

¹⁴³ De Koonings Werke spiegeln sich besonders in Kierkegaards existenzphilosophischer Schrift „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“ (1846) wider. Siehe: Kierkegaard 1994. Es ist bekannt, dass de Kooning Kierkegaards Schriften studiert hat und von ihm inspiriert war. Vgl. Passlof 1989, S. 229; Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968a, S. 22; Yard 2007, S. 43.

¹⁴⁴ Ein umfassender Überblick über das Frühwerk de Koonings und seine künstlerische Entwicklung in den frühen Jahren in den USA findet sich in: Yard 1986.

Kunsthistorische Vorbilder

Die Suche nach dem, was den Menschen in seinem Kern ausmacht, begann mit de Koonings Spiegelung des eigenen Selbst in anderen Figuren. In den dreißiger Jahren war es zunächst das männliche (Selbst-)Bildnis in unterschiedlichen Formaten und Formen, welches den Künstler interessierte. Diese Werke zeigen besonders eindrücklich die Verbindung von der Auseinandersetzung de Koonings mit anderen Künstlern und zugleich mit dem Sujet des männlichen Körpers. Sowohl Zeichnungen wie Gemälde der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre sind durch diese Dopplung gekennzeichnet. Aus dieser Zeit stammen Werke wie *Self-Portrait with Imaginary Brother* (um 1938) (Abb. 1), in dem eindeutig die Gesichtszüge de Koonings in der linken Figur zu erkennen sind. Die Komposition dieser Zeichnung hingegen erinnert an Gorkys *The Artist and His Mother* (ca. 1926-36) (Abb. 2).¹⁴⁵ De Kooning gelingt es, in der jeweils linken männlichen Figur gleichzeitig sowohl sich selbst als auch Gorkys Selbstporträt darzustellen, was mittels kleiner Details wie in der Konzeption des Haaransatzes der beiden Figuren oder der Öffnung der Mäntel geschieht. Während Gorky das Selbstporträt mit seiner Mutter durch das Fenster im Hintergrund in einem bestimmaren Raum verortet, der allerdings ebenfalls bereits Züge einer zugleich als Innen- und Außenraum angelegten Komposition trägt, finden wir in de Koonings Zeichnung keinen fassbaren Raum mehr vor. Dieses Merkmal ist vielen Gemälden der späten dreißiger Jahre gemein, in denen de Kooning sich mit dem männlichen Körper auseinandersetzt. Die häufig monotone Farbwahl des Hintergrundes unterstützt die Nicht-Verortbarkeit des Geschehens. Diese Gestaltungsprinzipien verweisen bereits auf die Kompositionen der *Black and White Paintings*, die rund ein Jahrzehnt später entstehen werden. Die Auflösung des perspektivischen Raumgefüges ist ein erster Schritt in die Abstraktion bei de Kooning.

In *Two Men Standing* (um 1938)¹⁴⁶ (Abb. 3) gehen die Figuren in den grüngrauen Hintergrund und Boden über und gerade im unteren Bereich der linken stehenden Figur, lösen sich die Grenzen zwischen Körper und Umgebung nahezu auf. Damit transferiert de Kooning die dargestellten Personen in einen zeitlosen Raum, in dem sich die Charaktere und Malstile verschiedener Jahrhunderte begegnen können. Anders formuliert schafft de Kooning durch die Hinwendung zur Abstraktion eine Projektionsfläche für unterschiedliche Kunstreferenzen in seinem Werk. Zudem setzt sich de Kooning in die-

¹⁴⁵ Zum Vgl. der beiden Werken siehe: Field 2011b, S. 85-89.

¹⁴⁶ Abgebildet in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1984a, Abbildung Nr. 138. Öl auf Leinwand, 155 x 115 cm, Privatsammlung USA.

sen Porträts verstärkt mit weiblichen und männlichen Stereotypen auseinander, die er mit historischen Bildmotiven verbindet. Zwei Beispiele dafür sind *Seated Man* (um 1939) und *Glazier* (um 1940).¹⁴⁷ Mit *Seated Man* zitiert de Kooning den Porträttypus des Kniestücks, der auf eine lange historische Tradition innerhalb der Malerei verweist. Mit *Glazier* ruft er den traditionsreichen Bildtypus der Heiligen Jungfrau Maria auf, der sowohl durch die Sitzfigur, den Faltenwurf als auch durch die Farbwahl der Kleidung evoziert wird.¹⁴⁸

Diese noch stark an Vorbilder Alter Meister erinnernden Werke de Koonings haben ihre Ursprünge in einem traditionellen Zeichenstudium an der *Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen* und in der parallelen handwerklichen Ausbildung in der Dekorationsfirma *Gidding and Sons* in Rotterdam, die de Kooning im Alter von zwölf Jahren begann.¹⁴⁹ Die Firma beschäftigte sich sowohl mit der dekorativen Innenausstattung von Privathaushalten als auch mit der von öffentlichen Gebäuden und Institutionen, wie Restaurants, Theater, Hotels und Schiffen und umfasste beispielsweise die Konzeption und Produktion von Mosaiken, Wandarbeiten, Glasarbeiten, Teppichen und Möbeln. Zu de Koonings Tätigkeit gehörten neben der Erledigung einfacher Besorgungen auch das Erlernen der selbstgemachten Herstellung von Farbe mittels angeriebener Pigmente und das Mitarbeiten an Projekten, welche die Firma zumeist in Rotterdam ausführte. Technisch lernte de Kooning zudem, Beschriftungen zu erstellen, Oberflächen zu marmorieren und zu masern. Obwohl das Zeichnen erst in den nachfolgenden Lehrjahren regulär auf der Tagesordnung stand, lernte de Kooning bereits im ersten Jahr seiner Ausbildung dekorative Entwürfe und Verzierungen mittels eines Präzisionspinsels zu erstellen. Sein Talent fiel den Gebrüdern Gidding rasch auf und er wurde von ihnen eingeladen, sich auf ihre Kosten an der nicht weit von der Firma entfernten *Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen* einzuschreiben. Die Förderung vielversprechender junger Auszubildender gehörte zum festen Bestandteil

¹⁴⁷ Beide Werke sind abgebildet in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1984a. *Seated Man* (um 1939), Öl auf Leinwand, 97 x 87 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., Abbildung Nr. 139; *Glazier* (um 1940), Öl auf Leinwand, 137 x 112 cm, Privatsammlung, USA, Abbildung 143.

¹⁴⁸ Diese Tradition reicht bis zu Leonardo da Vincis *Anna Selbdritt* zurück. Werkangaben: Leonardo da Vinci, *Anna Selbdritt (Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau, dite La Sainte Anne)* (ca. 1503 - 1519), Holz, 1,68 x 1,30 m, Musée du Louvre.

¹⁴⁹ Vgl. zu de Koonings Ausbildung in den Niederlanden: Stevens/Swan 2008, S. 3-57. Alle biografischen Angaben zu Willem de Kooning, die in der vorliegenden Arbeit genannt werden, entstammen, sofern nicht anders angegeben, aus der Biografie von Stevens und Swan und werden im Folgenden nicht weiter gesondert mit Verweisen aufgeführt.

der Firmenphilosophie der Giddings und es war, wie de Kooning später erklären sollte, eine Ehre, gefragt zu werden, sich dort einzuschreiben. Die Ausbildung setzte sich 1917 somit in einer Zweiteilung zwischen Handwerksbetrieb und Kunstakademie fort. Morgens arbeitete de Kooning in der Firma der Giddings, abends studierte er an der Akademie. Die Ausbildung in der Akademie war klassisch geprägt, rein auf das Zeichnen und Entwerfen konzentriert und fußte in ihren Grundzügen auf dem Konzept der französischen Akademien des 19. Jahrhunderts, ergänzt von Architekturzeichnen und Architekturgeschichte. De Kooning wurde nicht in Ölmalerei unterrichtet, ein bemerkenswerter Punkt im Hinblick auf sein späteres künstlerisches Schaffen. Die handwerkliche Ausrichtung der Ausbildung setzte den Schwerpunkt vielmehr auf die Vermittlung etablierter Zeichentechniken, die stark an Schriftzeichen und dekorativen Formen orientiert waren.

Nach seiner Übersiedlung in die USA im Jahre 1926 arbeitete de Kooning zunächst als Anstreicher in Hoboken, New Jersey. Ein Jahr später zog er nach New York und war dort für die Dekorationsfirma *Eastman Brothers* tätig.

Bei dem ersten Gemälde, in dem es de Kooning gelang, eine Synthese aus verschiedenen künstlerischen Einflüssen herzustellen, die zwar noch als solche erkennbar sind, aber die bereits in eine eigene Formensprache und Raumauffassung überführt wurden, handelt es sich um *Pink Angels* (ca. 1945) (Abb. 4). Für die Entwicklung und das Verständnis der nur wenig später entstandenen ersten schwarz-weißen Arbeiten ist *Pink Angels* grundlegend, wie im Folgenden aufgezeigt wird.

***Pink Angels* (ca. 1945)**

Der Titel *Pink Angels* (Abb. 4) suggeriert die Anlage von mehreren Figuren. Anders als in früheren Werken, ist hier jedoch erstmals keine exakt auszumachende Gestalt mehr erkennbar. Kein Kopf, der auf dem Körper sitzt, keine Arme, die in einer eindeutigen Haltung auf eine bestimmte Körpersprache verweisen, sind hier, im Gegensatz zu dem etwa ein Jahr früher entstandenen Bild *Pink Lady* (Abb. 5), gemalt. Zu sehen sind in *Pink Angels* stattdessen große, biomorphe Formen, die in verschiedenen Pinktönen gestaltet wurden, unter denen stellenweise eine weiße Grundierung hervorblitzt. Eine sich auf der rechten Bildseite befindende, vertikal angelegte Form könnte als sitzender Kör-

per gedeutet werden, der einen großen Bereich der Bildfläche einnimmt und mit anderen pinken Formen korrespondiert, in dem er sich mit ihnen zum Teil überlagert, an sie angrenzt oder ihnen gegenübersteht. Zugleich sind die pinken Formen von gelben, manchmal ins Ocker gehenden Flächen umgeben, die jedoch so gestaltet sind, dass sie ihrerseits keinen Hintergrund mehr bilden, sondern selbst zur eigenständigen Form werden. Die Figur, von schwarzen Kohlestrichen umgeben, verbindet sich erstmals in de Koonings Schaffen mit dem umliegenden Raum und die Frage, welche Elemente hier Vorder-, welche Hintergrund, was positiver und was negativer Bildraum ist, kann nicht mehr eindeutig beantwortet werden.¹⁵⁰ Das Pink, ebenso wie ein ausgespartes Dreieck im Bereich des unteren Bereiches der großen Figur, das als Geschlecht gedeutet werden könnte, lassen darauf schließen, dass es sich um eine sitzende weibliche Figur handeln könnte. Da de Kooning bis auf die späten dreißiger und frühen vierziger Jahre keine Bilder von Männern gemalt hat, zumindest keine, die eindeutig als solche zu erkennen wären, liegt die Identifikation der beschriebenen Figurenkonstellation als ein Symbol des Weiblichen zudem nahe, obwohl über den Titel keine eindeutige Geschlechtlichkeit ausgemacht werden kann.

Um 1940 begann de Kooning mit seiner ersten *Women*-Serie. Während *Pink Lady* bislang als eine Art Abschluss dieser Serie begriffen wurde, handelt es sich meiner Meinung nach bei *Pink Angels* um das erste Bild de Koonings, welches einen Wendepunkt innerhalb seines Œuvres markiert. Ähnlich interpretiert auch John Elderfield das Bild; er bezeichnet *Pink Angels* als „(...) de Kooning’s first great work of synthesis (...)“¹⁵¹ und wie im Folgenden gezeigt wird, bezieht sich diese Einschätzung nicht nur auf die Figur-Raum Konzeption. Vielmehr bringt de Kooning in diesem Werk mehrere künstlerische Einflüsse zusammen, die grundlegend für die Entwicklung seines eigenen Stils waren.

Die Formensprache, derer de Kooning sich in *Pink Angels* bedient, lässt einen Vergleich mit Pablo Picasso und dessen Werk *Guernica* (1937) (Abb. 6) zu. Ein direktes Zitat eines Kopfes aus *Guernica* findet sich auf dem Knie der sitzenden Figur.¹⁵² Dieser Kopf, hier nur durch schwarze Kohlelinien skizziert, ist auch in *Pink Lady*, und dort noch deutlicher ausgearbeitet, zu erkennen. De Kooning verweist mit der Umrisslinie des

¹⁵⁰ Vgl. dazu auch: Stevens/Swan 2008, S. 199.

¹⁵¹ Elderfield 2011a, S. 129.

¹⁵² Vgl. dazu und zu den nachfolgenden Ausführungen in diesem Abschnitt, auch über Henri Matisse und Pieter Bruegel d. Älteren: Elderfield 2011a, S. 126-129.

Kopfes also sowohl auf eines seiner eigenen Werke, als auch auf *Guernica*. Ein weiterer Verweis, ebenfalls auf Picasso, ist durch die Formensprache gegeben, derer sich de Kooning bedient: Sie lässt an Picassos *Figur*¹⁵³ von 1927 denken.¹⁵⁴

Was bislang kein besonderes Augenmerk in der de Kooning-Forschung erfahren hat, ist die Tatsache, dass es sich bei Picassos Vorbildern um schwarz-weiß dominierte Bildwerke handelt. Für beide Werke ist sicher nachgewiesen, dass de Kooning sie kannte.¹⁵⁵ Wie in der Literatur bereits aufgezeigt wurde, können zudem formale und motivische Bezüge zu Werken *Niederländisches Interieur (I)* (1928) von Joan Miró, *Das Jüngste Gericht* (1558) von Pieter Bruegel dem Älteren bzw. Kupferstiche von diesem Werk und zum *Großen liegenden Akt (Rosafarbener Akt)* (1935) von Henri Matisse hergestellt werden.¹⁵⁶

Interessant für die Entwicklung der *Black and White Paintings* ist, dass es sich auch hier bei zweien dieser drei genannten Beispiele, nämlich bei den Werken von Joan Miró und den Kupferstichen vom Werk Bruegel d. Älteren, ebenfalls um stark schwarz-weiß akzentuierte Werke handelt. Nur der *Große liegende Akt (Rosafarbener Akt)* ist durch einen pinken Körper gekennzeichnet, der sich als farbgebender Kontrast zu den biomorphen Körperfragmenten in de Koonings *Pink Angels* wiederfindet.

Ebenso lassen sich Bezüge zwischen *Pink Angels* und der von Arshile Gorky in drei Versionen gemalten Thema *Garden in Sochi* (1940-43) und seinem Bild *Garden in Sochi Motif* (1942) (Abb. 7), in dem das zentrale Motiv der Serie, ein „Schuh“ in der Mitte des Bildes ist, aufzeigen.¹⁵⁷ Der „Schuh“ geht zurück auf Mirós *Stilleben mit*

¹⁵³ Werkangaben: Pablo Picasso, *Figur*, 1927, Öl auf Sperrholz, 129 x 96 cm, Musée National Picasso, Paris, abgebildet in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, Fig. 2, S. 129.

¹⁵⁴ Zum Vgl. zwischen *Pink Angels* und *Figur* siehe: Michael FitzGerald in: Ausst.-Kat. Picasso and American Art 2006, S. 191 und Sylvester 1994, S. 18-19.

¹⁵⁵ *Guernica* und *Figur* waren beide 1939 im Museum of Modern Art in New York in der von Alfred Barr organisierten Ausstellung „Picasso: Forty Years of His Art“ ausgestellt und auch im Ausstellungskatalog abgebildet. De Kooning hat diese Ausstellung gesehen und sie als „staggering“ und „prodigiously important“ bezeichnet. Vgl. Ausst.-Kat. Picasso and American Art 2006, S. 169, 191.

¹⁵⁶ Vgl. Elderfield 2011a, S. 126-129, mit Abbildungen und weiteren Referenzen zu den genannten Arbeiten. Werkangaben: Joan Miró, *Niederländisches interieur (I)* (1928), Öl auf Leinwand, 91,8 x 73 cm, The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund; Pieter Bruegel d. Ältere, *Das Jüngste Gericht* (1558), Kupferstich von Pieter van der Heyden nach Bruegels Zeichnung, Blatt: 22,7 x 29,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund; Henri Matisse, *Großer liegender Akt (Rosafarbener Akt)* (1935), Öl auf Leinwand, 66 x 92,7 cm, The Baltimore Museum of Art. The Cone Collection, formed by Dr. Claribel Cone and Miss Etta Cone of Baltimore, Maryland.

¹⁵⁷ Werkangaben der „gelben“ Fassung: Arshile Gorky, *Garden in Sochi* (1941), Gouache auf Holzplatte, 55,9 x 71,1 cm, Purchase with bequest of C. Donald Belcher. Permanent Collection of the High Museum of Art, Atlanta, abgebildet in: Ausst.-Kat. Arshile Gorky, 1990, Nr. 27, S. 93. Angaben der „weißen“ Version: Arshile Gorky, *Garden in Sochi* (1943), Öl auf Leinwand, 78,7 x 99 cm, Museum of Modern

altem Schuh (1937),¹⁵⁸ welches Gorky und de Kooning in Pierre Matisse's Galerie in New York zusammen gesehen haben.¹⁵⁹ Nun ist es bei Gorky und auch bei de Kooning kein Schuh mehr, der zu sehen ist. Stattdessen wandelt sich das Motiv in eine zunehmend biomorphe Form. Diese Formen kehren in den *Black and White Paintings* zurück.

In der ersten Fassung des Sochi-Themas (1940-41) ist der Hintergrund gelb. Die zweite Fassung (1941) ist mit einem khakifarbenen Hintergrund gemalt, die dritte Fassung (1943) (Abb. 8) mit einem weißen. Ein Jahr vor der dritten Fassung entstand das schwarz-dominierte Bild *Garden in Sochi Motif* (1942). Besonders das letztgenannte Bild und die dritte Fassung – also je ein weißes und ein schwarz dominiertes Bild – bieten aufschlussreiche Vergleiche mit de Kooning's Werk *Pink Angels*.

Während sowohl der gelbe Ton als auch der khakifarbene Grünton noch mit einem Garten in Verbindung gebracht werden könnten, wie der Titel und der Künstler selbst es vorgeben, gilt dies für die schwarz bzw. weiß dominierten Fassungen nicht mehr. Gorky scheint sich in den beiden späteren Sochi-Werken mit einer anderen Fragestellung auseinandergesetzt zu haben.

Ethel K. Schwabacher interpretierte das zentrale Motiv der Sochi-Bilder bereits 1957 als „fetishistic symbol for woman“.¹⁶⁰ Diese Interpretation lässt sich mit de Kooning's *Pink Angels* und der Ausdeutung der großen Figur als weiblichem Körper verbinden. Die formalen Bezüge zu *Pink Angels* werden besonders in der weißen Version von *Garden of Sochi* (1943) deutlich: in beiden Werken haben wir es mit einer Figur zu tun, deren Körper von rechts oben vertikal nach unten und dann nach links verläuft – bei de Kooning als große Figur am rechten Bildrand, bei Gorky in der Mitte des Bildes angelegt. Über den jeweiligen Körpern ragen vertikal verlaufende, schlauchartige Figuren in die Bildmitte hinein, bei Gorky ist deren Binnenstruktur schwarz gestaltet, bei de Kooning

Art, New York, acquired through the Lilie P. Bliss Bequest. Abgebildet in: Ausst.-Kat. Arshile Gorky 2010, Abb. 26, S. 58. Dort ist auch auf S. 53, Abb. 24, die zwei Jahre früher entstandene und khakifarben dominierte Version von *Garden in Sochi* abgebildet, die sich ebenfalls im MoMA befindet. Werkangaben: Arshile Gorky, *Garden in Sochi* (1943), Öl auf Leinwand, 112, 4 x 158,1 cm, Museum of Modern Art, New York, purchase fund and gift of Mr. and Mrs. Wolfgang S. Schwabacher (by exchange). Ebenfalls dort abgebildet ist das 1942 entstandene schwarze Bild, S. 51, Abb. 23. Werkangaben hierzu: Arshile Gorky, *Garden in Sochi Motif* (1942), Öl auf Leinwand, 40,6 x 50,8 cm, Privatsammlung.

¹⁵⁸ Werkangaben: Joan Miró, *Stilleben mit altem Schuh* (1937), Öl auf Leinwand, 81,3 x 116,8 cm, Museum of Modern Art, New York, Gift of James Thrall Soby, abgebildet in: Ausst.-Kat. *Arshile Gorky* 2010, Abb. 22, S. 51.

¹⁵⁹ Vgl. Golding 1990, hier S. 20. Leider nennt Golding kein Datum des gemeinsamen Besuches.

¹⁶⁰ Ethel K. Schwabacher zitiert nach Ausst.-Kat. *Arshile Gorky* 2010, S. 50. [Im Orig.: Ethel K. Schwabacher, *Arshile Gorky*, New York 1957, S. 68, 98.]

pink. Sowohl bei Gorky als auch bei de Kooning sind nahezu alle Formen innerhalb der Bildflächen schwarz umrandet, was den grafischen Charakter der Bilder ausmacht. Interessanterweise verhält es sich bei Gorkys schwarzdominiertem *Garden in Sochi Motif* weitgehend gegensätzlich; dort fallen besonders die weißen Linien und Umrandungen der Formen auf. Einige scheinen in das Bild hinein gekratzt zu sein. Sicher gilt dies für die Signatur Gorkys, die sich am unteren linken Bildrand befindet.¹⁶¹ Diese Beobachtung korrespondiert wiederum mit einigen Partien in *Pink Angels*, wie im Bereich des Halses der sitzenden Figur und im oberen linken Bildbereich auf der linken Seite, in einer schräg von links unten nach rechts oben angelegten Form, zu sehen ist. Dort hat de Kooning, wahrscheinlich mit einem spitzen Gegenstand oder einem umgedrehten Pinsel und dessen Ende, in die Farbe hinein gekratzt – ein Stilmittel, auf das er später noch häufiger zurückgreifen wird.

Die schwarzen Umrandungen der pinken Formen sind auffällig. In einem Interview mit Irving Sandler erzählte de Kooning von der Erfahrung, die er 1936 beim Arbeiten mit Fernand Léger im Rahmen des Federal Art Project (FAP) gemacht hatte¹⁶² und die mit seiner Arbeitsweise in Verbindung gebracht werden können:

Léger had a fantastically original way of looking at the world; he was like a builder. He worked a slow line, which is so marvelous. (...) He worked like a sign painter. He made lots of sketches, threw them around on the floor, and picked one out. The one he picked always clicked. Then he squared it off [to transfer it onto the wall]. At times he would use pigment right out of the tube; make a figure yellow, outline it in black. He would shade flat, just like a child. It was a very direct way of painting. There was no mystery in how he did it. Yet, when you saw it finished, you wondered why it worked so terrifically. He would look at his work in a very relaxed way and say, 'bon.'¹⁶³

Mehrere Aspekte von de Koonings zitierter Äußerung sind hinsichtlich seiner eigenen Arbeitsweise beachtenswert. Erstens ist die Tatsache, dass Léger viele Zeichnungen anfertigte und diese auf dem Boden verteilte, um dann eine herauszusuchen, interessant. De Kooning ist auf der Suche nach einem neuen Motiv ähnlich vorgegangen. So hat er zu dieser Zeit zwar an der Wand bzw. im Bild und nicht auf dem Boden, Formen frühe-

¹⁶¹ Zur hineingekratzten Signatur: Vgl. Matthew Gale im Ausst.-Kat. *Arshile Gorky* 2010, S. 50.

¹⁶² Fernand Léger hatte den Auftrag erhalten, ein Wandgemälde für das New French Line Pier mit Hilfe von amerikanischen Künstlern zu gestalten. Die Ausführung wurde letzten Endes nicht realisiert. De Kooning arbeitete von 1935 bis 1937 im FAP. Zum Federal Art Project und der New Deal Politik von Franklin D. Roosevelt in Bezug auf die Kunstproduktion in den USA zur Zeit der dreißiger Jahre siehe: Ruby 1999, bes. S. 77-87.

¹⁶³ De Kooning zitiert nach Irving Sandler 1989, hier S. 216.

rer Werke herausgesucht und diese mit anderen Formen verbunden und neu kombiniert. Zweitens ist die Methode des Transferierens von Zeichnungen für de Koonings schwarz-weiße Arbeiten bedeutend, nämlich für die *Black and White Abstractions*.¹⁶⁴ Auch de Kooning transferierte Zeichnungen von einem Bild in das nächste oder auch innerhalb eines Werkes auf eine andere Stelle auf dem Papier. Drittens erwähnt de Kooning den freien Umgang Légers mit der Farbe, der schwarzen Umrandung der Formen und dem Schattieren. Auch diese Merkmale lassen sich bei de Kooning wiederfinden. Schwarze Umrandungen einzelner Formen tauchen bereits in den frühen Arbeiten de Koonings auf, die in der Zeit nach seiner Teilnahme am FAP entstanden sind und ziehen sich quer durch sein Werk bis zu den Bildern der 1980er Jahre. Die Umrandungen sind auch in einigen *Black and White Paintings* von Bedeutung, wie z.B. in *Mailbox* (1948) (Abb. 9). Sie wachsen schließlich an, dehnen sich aus in die Fläche und werden zu eigenen Formen, die wiederum von weißen Umrandungen umgeben sind, wie z.B. in *Painting* (1948) (Abb. 10). Der spielerische Umgang mit Farbe, deren zunehmend frei werdende Verwendung, sind Kennzeichen von de Koonings Kunst. Unter diesem Blickwinkel betrachtet werden so aus Légers plakativ gemalten Schatten innerhalb von de Koonings Werken eigene Formen, die vielleicht einmal Schatten waren, jedoch als solche, in deren ursprünglicher Funktion, nicht mehr zu erkennen sind.

Es bleibt festzuhalten, dass de Kooning in *Pink Angels* Gorkys Sochi-Motiv, welches vielfältigen Interpretationen unterworfen wurde, formal von einer Bildanlage, die aus Figuren auf einem gelben, khakifarbenen, schwarzen und schließlich weißen Hintergrund bestand, in eine Komposition, deren Vorder- und Hintergrund nicht mehr eindeutig zu bestimmen ist, überführte.¹⁶⁵ Dabei entwickelte er jenes Motiv besonders weiter, welches noch bei Miró als Schuh und bei Gorky als Fetisch gedeutet wurde, und transformiert dieses in einen Körper, der die bereits oben aufgezeigten Referenzen gestattet, die sowohl kunsthistorische Bezüge offenbaren als auch Verweise auf eigene Werke.

¹⁶⁴ Vgl. dazu auch Kapitel 4 des ersten Teils der vorliegenden Arbeit: „Schnittstellen und Experimente: *Black and White Abstractions* und schwarz-weiße *Women*“.

¹⁶⁵ Gorky brachte die verschiedenen *Garden of Sochi* Versionen in einem selbst verfassten Text für das Museum of Modern Art mit Armenien in Verbindung und hier zum einen mit einem teils idyllisch gekennzeichneten, teils mystisch aufgeladenen Garten, der sich in der Nähe seines Elternhauses befunden habe. Zum anderen bringt Gorky zugleich selbst auch eine sexualisierte Konnotation des Bildthemas auf, indem er davon berichtet sich zu erinnern, wie in eben diesem Garten („the garden of Wish Fulfilment“) seine Mutter und andere Frauen gestanden hätten, und ihre nackten Brüste an einem Felsen gerieben hätten. Matthew Gale bringt diese Erinnerungen Gorkys in Verbindung mit den Ideen C.G. Jungs, wie sie im New York der frühen vierziger Jahre innerhalb verschiedener Künstlerkreise und besonders bei den emigrierten Surrealisten, diskutiert wurden. Vgl. dazu Gale in Ausst.-Kat. Arshile Gorky 2010, bes. S. 50-59, das Zitat in der Fußnote: S. 50.

Hervorgehoben werden muss im Zusammenhang mit der Fragestellung der vorliegenden Arbeit erneut, dass es sich verstärkt um schwarz-weiß dominierte Kunstwerke handelt, die der Bildfindung von *Pink Angels* zugrunde lagen, ohne dass diese innerhalb des Gemäldes selbst deutlich zum Ausdruck kommen. Eine vage Andeutung eines verstärkten künstlerischen Interesses an einer schwarz-weiß-Thematik verrät nur das partiell nicht vollflächig innerhalb der einzelnen Formen ausgeführte Pink, welches eine weiße Grundierung hervorblitzen lässt, die von schwarzer Kohle umrandet und von pinker Farbe überdeckt wird. Die Umrandung der Formen mit Schwarz lässt an Léger denken, aber zugleich auch an eine lange europäische Tradition der Malerei. An vereinzelt Stellen sind Spuren in das Bild hineingekratzt.

Pink Angels kann somit zum einen als Endpunkt der ersten *Women*-Serie begriffen werden – bislang wurde innerhalb der de Kooning-Forschung *Pink Lady* als solcher betrachtet. Andererseits markiert das Bild den Beginn von de Koonings wirklich eigenständiger Bildsprache, charakterisiert durch die Aufhebung von positivem und negativem Bildraum. Zugleich markiert es den Anfang seiner Auseinandersetzung mit schwarz-weiß dominierten Bildfindungen, die häufig von einem „in das Bild Hineinkratzen“ und von Spuren von Materialüberlagerungen geprägt sind. Letzteres ist zwar nicht durch Material, wohl aber im Hinblick auf die Formensprache zu beobachten. Damit wird *Pink Angels* grundlegend für das Verständnis von de Koonings nachfolgenden schwarz-weißen Arbeiten.

Auf der Suche nach einer eigenen Bildsprache entstanden in der Zeit nach *Pink Angels*, also ab 1945, Bilder, welche die oben beschriebenen Techniken und die neue Formensprache aufgriffen und vertieften. Wenngleich auch John Elderfield darauf verweist, dass die Datierungen von de Koonings Bildern in den vierziger Jahren nur bedingt überprüfbar seien, da in dieser Zeit nur wenige Bilder datiert sind, kann doch bei einigen Werken aufgrund der in ihnen angelegten Formensprache und Materialverwendung davon ausgegangen werden, dass sie zwischen *Pink Angels* und 1948, dem Jahr von de Koonings erster Einzelausstellung, entstanden sind.¹⁶⁶ Zu den prägnantesten Werken dieser Phase gehören *Special Delivery* (1946), *Carole Lombard* (1947) und *The Moraine* (1947) (Abb. 11-13).

¹⁶⁶ Die wenigen Verkäufe in dieser Zeit und die damit verbundene dürftige Dokumentationslage verstärkte das Problem zusätzlich. Vgl. Elderfield 2011a, bes. S. 136.

Special Delivery (1946)

Das Bild *Special Delivery* (Abb. 11) erscheint zunächst gänzlich aus abstrakten Formen zu bestehen, die in abgemischten Weiß- und Gelbtönen neben- und übereinander auf der Leinwand verteilt sind. Der Hintergrund ist in Gelb gehalten, in verschiedenen Farbabstufungen, und wird durch schwarze Ölfarbe und Kohle von den Figuren abgegrenzt. Letztere sind als vertikale und horizontale Kompositionen angelegt, eine Verdichtung der Formen findet in der Bildmitte statt. Wie ein Ruhepol zwischen einer Fülle von Chaos fällt ein Fenster auf, welches sich in der Mitte der linken Bildhälfte befindet. Dieses Motiv kann als Indikator für eine räumliche Situation gedeutet werden, es ist jedoch unklar, ob es sich um einen Innen- oder Außenraum handelt. Daneben, wie auch am linken und rechten unteren Bildbereich, sind die schwarzen Konturen verwischt, was zum Eindruck eines schnellen Arbeitsprozesses führt – das der Arbeitsprozess jedoch tatsächlich in einer schnellen Weise stattgefunden hat, ist zu bezweifeln.

Was durch genaues Hinsehen nur als Vermutung festgehalten werden kann, bestätigt sich durch die chemische Analyse der Malschichten verschiedener Bilder. Susan F. Lake beschreibt die Arbeitsweise de Koonings wie folgt: „As his imagery became more abstract, de Kooning manipulated his materials in order to produce works whose textured surfaces evoke rather than illustrate urban life.“¹⁶⁷ Ob die Oberflächen der Bilder wirklich das urbane Leben evozieren, muss zunächst offen bleiben.¹⁶⁸ Was jedoch die verwendeten Materialien anbelangt, kann gesagt werden, dass de Kooning die gelbe und weiße Farbe in *Special Delivery* mit „powdered plaster of Paris (calcium sulfate)“¹⁶⁹ vermischte, die dem Werk seine sandkörnige Oberflächenstruktur verleiht. Bei der gelben Farbe handelt es sich um Einzelhandelsfarbe, in die de Kooning den pulverisierten Gips mischte. Lake schreibt weiter: „De Kooning’s use of colored retail-trade paints in *Special Delivery* contradicts Thomas Hess’s assertion that the artist restricted his use of house paints to black and white.“¹⁷⁰

Diese Feststellung, die sich auf die Analyse der Stoffe bezieht, welche in den Malmitteln des Bildes vorgefunden wurden, spiegelt sich in der kunsthistorischen Analyse

¹⁶⁷ Lake 2010, S. 27.

¹⁶⁸ Auch David Anfam und Harry F. Gaugh bringen die *Black and White Paintings* mit der „Stadt“ in Verbindung. Die Erklärungen greifen jedoch an vielen Stellen zu kurz. Vgl. Anfam 1990, S. 131 und Gaugh 1984, S. 25-38.

¹⁶⁹ Lake 2010, S. 29.

¹⁷⁰ Ebd.

wieder. So handelt es sich bei *Special Delivery* um ein Werk, welches Elemente früherer Inspirationsquellen und Bildfindungen aufgreift und diese auf dem Weg zu den *Black and White Paintings* weiterführt. Es verwundert dementsprechend nicht, dass die Malmittel zur Gruppe der *Black and White Paintings* gehören, die künstlerische Formensprache jedoch auf eigene Bilder wie *Judgment Day*¹⁷¹ oder *Pink Angels*, aber auch Picassos *Guernica* zurückgeführt werden kann.

Bei der weißen Farbe handelt es sich um eine von de Kooning selbst hergestellte Mischung aus pulverisiertem Gips, welche mit einem Öl-Harz Lack vermischt wurde. De Koonings ehemaliger Schülerin Pat Passlof zufolge mischte de Kooning feste Stoffe wie Gips unter seine Farben, „to bulk them up and to extend his medium“.¹⁷² De Kooning habe verschiedene einzelhandelsübliche Farben benutzt, von denen einige auf Öl basierende Emaill-Lacke waren; diese habe in einem nahegelegenen Geschäft gekauft, welches Artikel zum Malen von Werbeschildern verkaufte. Laut Passlof kannte de Kooning diese Farben noch aus seiner Zeit als Schildermaler und bevorzugte sie, da sie günstiger als Künstlerölfarben in Tuben und, aufgrund ihrer eigentlichen Verwendung im Außengebrauch, extrem strapazierfähig bzw. haltbar waren.¹⁷³

Durch die Vermischung der Farben mit anderen Materialien erreichte de Kooning eine unregelmäßigere Oberfläche als sie im Vergleich mit herkömmlichen Malmitteln hätte hergestellt werden können. Dabei verzichtete er im Falle des pulverisierten Gipses darauf, diesen fein zu reiben und mit Bindemittel zu verarbeiten und rührte diesen Gips stattdessen locker in die Farbe ein, so dass die trockenen Pigmente kleine Klumpen bildeten, die als solche auf das Papier gelangten.¹⁷⁴ Das Papier von *Special Delivery* ist grobkörnig und wurde nicht grundiert. Lake betont in ihren Untersuchungen, dass ökonomischen Gründe für diese Arbeitsweise weitestgehend ausgeschlossen werden können, da der Künstler in anderen Werken und Zeiten, in denen er ähnlich arm gewesen ist, eine beträchtliche Anzahl von Werken geschaffen hat, deren Untergrund geglättet wurde oder die direkt auf einem glatten Untergrund entstanden sind, wie z.B. *Queen of*

¹⁷¹ Werkangaben: Willem de Kooning, *Judgement Day* (1946), Öl und Kohle auf Papier, 56,2 x 72,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. From the Collection of Thomas B. Hess. Gift of Thomas B. Hess. Abgebildet in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 134, Abb. 34.

¹⁷² Vgl. Lake 2010, S. 29.

¹⁷³ Ebd., S. 29-30.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 30.

Hearts (1943-46).¹⁷⁵ In anderen Bildern mischte de Kooning Wachs, Quarz oder Mattglas in Verbindung mit Gips und Kalkspat unter die Farben, so dass davon ausgegangen werden muss, dass es sich hier um eine bewusste Entscheidung für eine unregelmäßige Gestaltung der Oberflächenstruktur handelte.¹⁷⁶

Der dargestellte Raum wurde also mittels des Untermischens von groben Materialien in die Farbe physisch wie optisch verändert und suggeriert gleichermaßen einen Innen- wie einen Aussenraum. In letzterem Punkt gibt es eine auffällige Parallele zu Picassos Bild *Guernica*. Ein Vergleich beider Werke ist aufschlussreich.

Exkurs: Pablo Picasso, *Guernica* (1937)

Im Gegensatz zu Willem de Kooning hatte Pablo Picasso keine schwarz-weiße künstlerische Schaffensphase. Dennoch spielten Schwarz, Weiß und Grau seit 1905, dem Jahr, in dem Picasso *Nu aux jambes croisées* geschaffen hat, in seinen Werken immer wieder eine wichtige Rolle.¹⁷⁷ Das bedeutendste und zugleich berühmteste schwarz-weiß dominierte Kunstwerk Picassos ist zweifelsohne *Guernica* (1937) (Abb. 6). De Koonings Auseinandersetzung mit Schwarz und Weiß muss, ebenso wie viele seiner künstlerischen Techniken, im Kontext von Picasso und *Guernica* gesehen werden.

Das großformatige Gemälde *Guernica*, das sich heute im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid befindet, wurde 1937 von Picasso geschaffen. Der Künstler setzt sich in dem Bild mit der Zerstörung der baskischen Stadt Gernika auseinander, die am 26. April 1937 von deutschen und italienischen Fliegertruppen im Auftrag von General Franco während des Spanischen Bürgerkrieges bombardiert und niedergebrannt

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 30-31. Werkangaben: *Queen of Hearts* (1943-46), Öl, Kohle und Buntstift auf Holzfasertafel, 117 x 70,2 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., Gift of the Joseph Hirshhorn Foundation. Abgebildet in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, Abb. 22, S. 105.

¹⁷⁶ Vgl. Lake 2010, S. 31-32. Lake bezieht sich hier auf *Secretary* (1948), *Valentine* (1947) und *Untitled* (1947-48).

¹⁷⁷ Vgl. dazu Giménez 2012, S. 29 und Stein 1959, S. 44-45. Gertrude Stein nennt hier als Beispiele die grauen Stillleben, die Picasso nach seiner Rosa Periode geschaffen hat. Werkangaben: Pablo Picasso, *Nu aux jambes croisées* (1905), Bleistift und Kohle auf Leinwand, 100 x 81,5 cm, Musée national Picasso, Paris, abgebildet in: Ausst.-Kat. *Picasso Black and White*, 2012, Abb. 6, S. 28.

wurde.¹⁷⁸ Picassos Beschäftigung mit diesem Thema begann in zahlreichen Studien und mündete schließlich in dem Gemälde, welches auf der Pariser Weltausstellung von 1937 im spanischen Pavillon gezeigt wurde.¹⁷⁹ In seinem Gemälde hat Picasso jedoch nicht nur die vom Terror befallene Stadt Gernika gemalt. Er hat vielmehr eine Szene der Gewalt dargestellt, die auf alle Städte der Welt und in jeden anderen kulturellen Kontext übertragen werden könnte.

Im Vordergrund des Bildes liegt ein toter Krieger auf dem Boden, der in seiner rechten Hand ein abgebrochenes Schwert hält, über dem zugleich eine Blume dargestellt ist. Über dem Krieger steht ein Pferd, das mit seinem Leben kämpft, von einem Speer durchbohrt wird und kurz davor ist, zu kollabieren. Darüber und neben dem Pferd sind zwei Lichtquellen zu sehen, eine Lampe mit Glühbirne, die wie die Sonne über dem Geschehen leuchtet und daneben eine Öllampe, welche von einer der drei Frauen gehalten wird, die sich von der rechten Bildhälfte in die Bildmitte hin bewegen. Zwei dieser Frauen schauen auf die Szene mit Krieger und Pferd; die Rechte streckt ihren Kopf und ihre Arme schreiend zum Himmel. Auf der linken Seite, im Hintergrund, wird diese Szene im Kleinen wiederholt, indem ein Hahn auf einem Tisch steht und seinen Kopf ebenfalls schreiend zum Himmel reckt. Weiter links im Bild ist eine Mutter zu sehen, die um ihr totes Kind weint, welches auf ihren Knien liegt. Hinter ihnen steht ein Stier.

An der Stelle, an der sich bei Picasso in *Guernica* eine Frau mit einem toten Kind links im Bild befindet, hat de Kooning in *Special Delivery* einen Kreis gemalt, unter dem rosa-pinke und zum Teil abgekratzte Farbreste zu sehen sind. Der bei Picasso rechteckig angelegte Bereich des Kindes, der durch die Andeutung eines Fußbodens im Hintergrund definiert wird, findet sich bei de Kooning als schematisch umgedeutete Fläche in biomorph strukturierten, verwischten Formen wieder, die ebenfalls rechteckige Grundzüge tragen. Die bei Picasso wirksam überlagerte Bildmitte transferiert de Kooning zu einem ebenfalls stark verdichteten Formgefüge, das zudem eine Betonung durch die Verwischung der Konturen erhält. Die waagrecht im Bildvordergrund liegenden Körper eines Kriegers und das langgestreckte Bein der Frau, die am weitesten im Vordergrund positioniert ist, wird in *Special Delivery* zu einem massigen Körper, dessen Kopf

¹⁷⁸ Vgl. hierzu und im weiteren Exkurs zu Picasso sowie zur ausführlich geschilderten Entstehungsgeschichte von *Guernica*: van Hensbergen 2004, S. 4ff. Grundlegend für die Interpretation von *Guernica* ist außerdem: Imdahl 1992.

¹⁷⁹ Den Auftrag für ein Gemälde, das auf der Weltausstellung gezeigt werden sollte, erhielt Picasso bereits 1936; die Motivsuche dauerte jedoch lange an und erst nach der Bombardierung Gernikas fand Picasso zu der finalen Bildkonzeption.

vom Rumpf getrennt wurde und von dem nur noch ein Bein erahnt werden kann, welches zum rechten Bildrand zeigt.

An verschiedenen Stellen werden so Adaptionen, Transformationen und Bezüge deutlich, die einmal mehr und einmal weniger stark auf den Bildaufbau in *Guernica* verweisen. Ein weiteres, deutliches Motiv sind die beiden Fenster, die formal auf der rechten Bildseite in *Guernica* den beiden dargestellten Frauen zugeordnet sind. Aus dem einen schaut ein weiblicher Kopf heraus, der als ein Abbild von Marie-Thérèse Walter, Picassos Geliebter, interpretiert werden kann.¹⁸⁰ Vor dem anderen, weiter rechts befindlichen Bild schreit eine Frau mit nach oben gestreckten Händen zum Himmel hinauf. Diese Fenster sind in de Koonings Bild zu rechteckigen, horizontal und vertikal gegliederten, aber nicht mehr konkret lesbaren Formgefügen geworden. Neben einem vertikalen tiefschwarzen Streifen befindet sich ein weiteres Fenster auf der linken Bildseite und greift die Fußbodenstruktur Picassos auf, die sich in dessen Bild an ähnlicher Stelle befindet. Die großen Frauenköpfe Picassos verschmelzen bei de Kooning zu einer einzigen Form, die zugleich an Francis Bacons *Three Studies for Figures at the base of Crucifixion (central panel)* (ca. 1944) und an grotesk anmutende Figuren Pieter Bruegels d.Ä. erinnert.¹⁸¹

Nicht nur über die Formensprache setzt sich de Kooning in *Special Delivery* mit Picasso auseinander, sondern auch über inhaltlich Bezüge und mittels bestimmter künstlerischer Techniken. Die Komposition von *Guernica* ist von Picasso durch mehrere Studien vorbereitet worden, von denen zahlreiche in der von Alfred H. Barr im Museum of Modern Art in New York kuratierten Ausstellung *Picasso. Forty Years of His Art* gezeigt und im gleichnamigen Ausstellungskatalog abgedruckt wurden. In der Retrospektive, die am 15. November 1939 eröffnet wurde, waren insgesamt rund 350 Werke, darunter auch *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* (1911), und *Guernica* ausgestellt. Ab Herbst 1942 war *Guernica* bis 1981 dauerhaft im Museum of Modern Art in New York zu sehen.¹⁸²

Im Katalog wurden zwei Texte veröffentlicht, in denen Äußerungen Picassos festgehalten wurden. Der Künstler wird beispielsweise zitiert mit den Worten, „the principal ob-

¹⁸⁰ So interpretiert beispielsweise von Gijs van Hensbergen, siehe van Hensbergen 2004, S. 53.

¹⁸¹ Zur Figurengenesse innerhalb der Bilder de Koonings, die um 1945/46 entstanden sind und potentiell von Bacon oder Bruegel d.Ä. angeregt worden sein könnten vergleiche Elderfield 2011a, bes. S. 132 – dort findet sich auch unter Fig. 4. die Abbildung von Bacons „Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion“ (central panel) (ca. 1944).

¹⁸² Vgl. FitzGerald in: Ausst.-Kat. Picasso and American Art 2006, S. 196.

jective“ sei in seiner Arbeit „the spirit of research“. ¹⁸³ Außerdem wird Picasso mit Äußerungen zu seiner Arbeitsweise zitiert, wie er nämlich von einem bestimmten Motiv, das er in der Welt sieht, zu den Bildmotiven in seinen Werken kommt:

Do you think it concerns me that a particular picture of mine represents two people? Though these two people once existed for me, they exist no longer: The “vision” of them gave me a preliminary emotion: then, little by little their actual presences became blurred; they developed into a fiction and then disappeared altogether; or rather they were transformed into all kinds of problems. They are no longer two people, you see, but forms and colors: forms and colors that have taken on, meanwhile, the *idea* of two people and preserve the vibration of their life. ¹⁸⁴

Sowohl die Abbildungen als auch die abgedruckten Äußerungen Picassos müssen auf die New Yorker Künstler beeindruckend gewirkt haben. Es ist bekannt, dass de Kooning und Pollock viel Zeit vor *Guernica* verbracht haben und das Bild studierten, Pollock besaß zudem einen Katalog der Picasso Retrospektive von 1939. ¹⁸⁵ Und auch bereits vor der Retrospektive im MoMA war *Guernica* in New York zu sehen. Es ist also davon auszugehen, dass de Kooning sich intensiv mit dem Werk auseinandergesetzt hat. Die erste Chance dazu bot sich ihm im Mai 1939, als das Bild vom 5.-27. Mai 1939 zusammen mit Zeichnungen und Studien in der Valentine Gallery ausgestellt war; danach reiste es nach Los Angeles, San Francisco und Chicago weiter, bevor es nach New York zurückkehrte. ¹⁸⁶

Gijs van Hensbergen hat die universelle Bedeutung *Guernicas* für die amerikanischen Künstler der Nachkriegszeit herausgearbeitet, die sich von grundlegenden Aspekten über das menschliche Verhalten von religiösen und philosophischen Fragen bis hin zur Psychoanalyse Sigmund Freuds und C.G. Jungs erstreckt. ¹⁸⁷ Carla Schulz-Hoffmann hingegen geht davon aus, dass die gesellschaftspolitische Herangehensweise, die in

¹⁸³ Picasso, zitiert in: „Statement by Picasso: 1923“, in: Ausst.-Kat. Picasso 1939, S. 9-12, hier S. 9. (Die Äußerungen, die Picasso auf Spanisch gegenüber Marius de Zayas gemacht hatte, wurden erstmals auf Englisch veröffentlicht unter dem Titel „Picasso Speaks“, in: *The Arts*, New York, May 1923.)

¹⁸⁴ Picasso zitiert nach „Statement by Picasso: 1935“, in: Ausst.-Kat. Picasso 1939, S. 17 (Kursivstellung von “idea”im Orig.).

¹⁸⁵ Vgl. FitzGerald in: Ausst.-Kat. Picasso and American Art 2006, S.191, 216 und dort Anm. 115.

¹⁸⁶ Vgl. van Hensbergen 2004, S. 107, 121, 123 und Ausst.-Kat. *de Kooning* 2011, S. 80-81.

¹⁸⁷ Vgl. Van Hensbergen 2004, S. 158.

Guernica angelegt ist, einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf die New Yorker Kunstszene hatte.¹⁸⁸

Nicht nur Willem de Kooning und Jackson Pollock, sondern auch Robert Motherwell, Arshile Gorky und andere Künstler, setzten sich sehr intensiv mit Picasso auseinander. Hinzu kam, dass John Graham 1937 seinen Essay „Primitive Art and Picasso“ veröffentlichte.¹⁸⁹ Dieser Aufsatz hatte großen Einfluss auf die New Yorker Kunstszene. Zum ersten Mal stellte Graham die einflussreichen Ideen C. G. Jungs, die „primitive Kunst“ und Picassos Kunst gemeinsam vor.¹⁹⁰ 1942 kuratierte Graham in der Folge eine Ausstellung in der McMillen Galerie, in der er Picasso, Matisse und Braque gemeinsam mit Pollock und de Kooning ausstellte. Damit zeigte er die enge künstlerische Verbindung zwischen den europäischen und den amerikanischen Künstlern auf.¹⁹¹

Guernica ist auf unterschiedlichen Weisen lesbar. Für die einen Betrachter steht der politische Aspekt im Vordergrund, für die anderen der Stil und die verwendeten künstlerischen Techniken. De Koonings erste Begegnung mit *Guernica* wird von seiner Frau Elaine wie folgt beschrieben: „We were stunned-really bowled over-by Guernica...Bill and I just stood before it-in awe, in wonder, and in a kind of terror. We didn't talk for a long time.“¹⁹²

Für de Kooning und die anderen New Yorker Künstler muss Barrs Entscheidung, im Katalog zur Ausstellung nicht nur die Werke in ihrem finalen Zustand abzubilden, sondern im Falle der *Demoiselles* und *Guernicas* auch die vorab entstandenen Studien, von großer Bedeutung gewesen sein. Barr machte damit den energiegeladenen und fließenden Entstehungsprozess, der den Werken zugrunde liegt, sichtbar. Diese Fotos unterstreichen, gemeinsam mit den veröffentlichten Äußerungen Picassos, die Entscheidung des Kurators, das Prozessuale in den Vordergrund zu rücken.

Picasso war daran interessiert, den Entstehungsprozess eines Gemäldes und den damit einhergehenden Werkprozess in seinen Veränderungen fotografisch festzuhalten. Dora

¹⁸⁸ Vgl. Schulz-Hoffmann 2012, S. 17-18.

¹⁸⁹ Graham 1937.

¹⁹⁰ Vgl. dazu auch van Hensbergen 2004, S. 157.

¹⁹¹ Ebenda.

¹⁹² Elaine de Kooning zitiert nach: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 81; dort zit. n. Lee Hall: *Elaine and Bill. Portrait of a Marriage*, New York 1993, S. 63.

Maar¹⁹³ kam diesem Wunsch nach und fotografierte Picasso bei dessen Arbeit an *Guernica*. Acht dieser Fotos wurden 1937 in der Zeitschrift *Cahiers d'art* abgedruckt.¹⁹⁴ Zwei Fotografien zeigen deutlich, dass Picasso mit Collagen gearbeitet hatte.¹⁹⁵ Im Ausstellungskatalog der MoMA-Ausstellung sind 59 Studien zu *Guernica* aufgelistet und zum Teil abgebildet, nicht aber die Fotografien.¹⁹⁶ In seinem Katalogtext zu *Guernica* weist Barr jedoch ausführlich auf die Fotos in den *Cahiers d'Art* hin.¹⁹⁷ Es ist sehr wahrscheinlich, dass Pollock neben dem Ausstellungskatalog auch die *Cahiers d'Art* besaß¹⁹⁸, so dass de Kooning die Fotos von Dora Maar bei ihm gesehen haben könnte, sofern er keine eigene Ausgabe besessen haben sollte.¹⁹⁹ Zudem ist belegt, dass verschiedene Ausgaben der *Cahiers d'Art* und Picasso in den 1930er Jahren immer wieder Gegenstand von Diskussionen innerhalb de Koonings Künstlerfreundeskreises waren.²⁰⁰

Es ist bekannt, dass Picasso mit den zerrissenen Tapeten- und Papierstücken, die er auf die Leinwand klebte, verschiedene Möglichkeiten der Veränderung erprobt und diese Stücke dann schnell wieder entfernt hatte.²⁰¹ Dieser Arbeitsprozess war auf eben jenen Fotografien der *Cahiers d'Art* zu sehen – zwar nicht, dass die Papierstücke schnell wieder entfernt wurden, jedoch, dass ihre Position sich von einer Aufnahme zur nächsten veränderte, bis hin zu der Tatsache, dass sie letztlich wieder ganz aus dem Bild verschwanden.

Picasso probierte systematisch verschiedene Möglichkeiten aus und konnte so, mittels der Collagetechnik, schnell und einfach verschiedene Zustände seiner Figuren prüfen. Mittels dieser Technik wurde die Konzentration auf die Lösung struktureller Probleme möglich. Er experimentierte zum Beispiel ganz konkret damit, wie ein Kleid an der

¹⁹³ Dora Maar war, neben Marie-Thérèse Walter, zu dieser Zeit ebenfalls Picassos Geliebte. Auch sie wurde in *Guernica* verewigt. Van Hensbergen deutet die weinende Frau links im Bild als ein Porträt von Dora Maar. Vgl. van Hensbergen 2004, S. 53.

¹⁹⁴ Die Fotografien von Dora Maar, welche unterschiedlichen Werkprozesse von *Guernica* zeigen, befinden sich auf den Seiten 146-153 von *Cahiers d'art*, 12, 1937.

¹⁹⁵ Auf den Abbildungen auf den Seiten 149 und 151 sind einige der Figuren mit Papier- oder Tapetenstücken überklebt. S. 151 zeigt den stärker collagierten Zustand: Collagen finden sich im Bereich der linken Frau sowie an der von rechts im Vordergrund ins Bild hineinlaufenden Frau und im Körperbereich der Frau ganz rechts im Bild.

¹⁹⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Picasso 1939, S. 175-181.

¹⁹⁷ „Photographs of the mural in eight progressive stages and many of the studies are reproduced in *Cahiers d'Art*.“ (gefolgt von einem bibliografischen Verweis). Alfred H. Barr, in: Ausst.-Kat. Picasso 1939, S. 175.

¹⁹⁸ Vgl. O'Connor/Thaw 1978, Bd. 4, S. 187.

¹⁹⁹ Nach Auskunft der Willem de Kooning Foundation kann der Besitz dieser *Cahiers d'Art* Ausgabe für de Kooning heute nicht mehr nachgewiesen werden.

²⁰⁰ Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 107.

²⁰¹ Vgl. van Hensbergen 2004, S. 4.

Frauenfigur ganz rechts aussehen würde.²⁰² Diese Änderung ist anhand der Fotografien von Dora Maar nachvollziehbar.

Wenn de Kooning tatsächlich in den *Cahiers d'Art* gesehen haben sollte, wie Picasso mit Collagen arbeitete, kann die These aufgestellt werden, dass de Kooning diese Arbeitsweise von Picasso übernommen und weiterentwickelt hat.

De Koonings Arbeitsweise unterscheidet sich von Picassos vor allem in der Vorgehensweise und in der technischen Umsetzung seiner Malerei. Picasso malte *Guernica* mit Öl auf Leinwand. Er benötigte die Collage, um seine Ideen, die er in Öl auf Leinwand auszuführen beabsichtigte, auszutesten, um herauszufinden, wie ein bestimmter Akzent die Komposition verändern würde. De Kooning hingegen nutzte die Collage, um mit und durch das Papier neue Kompositionen zu schaffen, im selben Medium. Oder er nutzte das Papier als Träger einer bestimmten Form, die er kreiert hatte, um Formen von einer Stelle im Bild zu einer anderen wandern zu lassen. Er nutzte die Collage also als medialen Bestandteil seines Werkes, anstatt lediglich als Hilfsmittel. Was Picasso mittels des Papiers ausgetestet hatte, um es in Malerei zu überführen, integrierte de Kooning direkt in sein Werk, im und durch das Material. Damit hat de Kooning Picassos Arbeitsweise radikalisiert und weitergeführt, was am Beispiel seiner Arbeit *Orestes* (1947) (Abb. 14) besonders deutlich wird.²⁰³

Es gibt bei de Kooning keinen doppelten Boden mehr, er testet nicht, um dann „ins Reine“ zu malen. Der Versuch ist der Weg, der zum essentiellen Bestandteil des Bildes wird. Die Transformationen der de Kooning'schen Werke finden in einem beschleunigten Tempo statt, das bei Picasso noch entkoppelt war vom Malprozess selbst. Mit dem Schneiden und Collagieren des Papiers wird dieses zu de Koonings Farbe.²⁰⁴ Durch die Dopplung der Farbe, die sich bereits auf dem zerschnittenen Papier befindet und meist noch einmal übermalt wird, entstehen nicht bzw. kaum mehr nachzuvollziehende Arbeitsschritte. Auch hier ist de Koonings Vorgehen mit der konzeptuellen Grundlage von Picassos Arbeitsweise zu vergleichen. So wird Picasso im Ausstellungskatalog des MoMA von 1939 mit folgenden Worten zitiert: „I want to get to the stage where nobody

²⁰² Vgl. ebd., S. 50.

²⁰³ Zu *Orestes* (1947) vgl. den entsprechenden Abschnitt im zweiten Kapitel des ersten Teils der vorliegenden Arbeit, „*Orestes* (1947) und *Light in August* (1946)“.

²⁰⁴ Vgl. hierzu den Exkurs zu Henri Matisse in der vorliegenden Arbeit.

can tell how a picture of mine is done. What's the point of that? Simply that I want nothing but emotion to be given off by it."²⁰⁵

Nicht nur in Bezug auf die Vorgehensweise, auch im Hinblick auf die verwendeten Bildmedien war Picasso eine wichtige Inspirationsquelle für de Kooning. So weist die Entscheidung für die Verwendung von kommerziellen Farben von de Kooning — und weiteren New Yorker Künstlern wie Pollock und Kline — sowie die Wahl des Maluntergrundes (Sperrholz und Masonit) enge Bezüge zu Picasso auf. Dieser verwendete bereits in den vierziger Jahren Industriefarben wie „Ripolin“²⁰⁶ und Emaillefarben in seinen Bildern und malte auf ungewöhnlichen Malgründen, was in den Künstlerkreisen in New York intensiv diskutiert wurde. Joop Sanders erinnert sich, dass besonders drei Dinge besonders stark in den Künstlerrunden besprochen wurden, die regelmäßig im Waldorf stattfanden. Dies waren Picassos Verwendung von Ripolin-Emaille, das Malen in Schwarz und Weiß und die „Drips“, die Picasso von seinem Pinsel auf die Leinwand getropft waren, während er malte und die der Künstler absichtlich auf dem Bild sichtbar ließ.²⁰⁷

Weder die Verwendung von Emaille noch die Drip-Technik waren neu für de Kooning und auch nicht für Pollock, der 1947 begann, seine ersten großen Drip-Paintings zu schaffen. Doch die flüssige Verwendung des Ripolins muss einen großen Eindruck auf die Künstler gemacht haben und war offenbar in dieser Form neu für sie.²⁰⁸ Im Falle de Koonings hat Hess 1968 festgestellt, dass dieser in den *Black and White Paintings* Ripolin verwendet habe.²⁰⁹ Vier Jahre später benannte Hess die Farbe in den *Black and White Paintings* als Sapolin.²¹⁰ In beiden Fällen, Ripolin und Sapolin, handelt es sich um synthetisch hergestellte Emaille, die es sowohl in Weiß als auch in Schwarz gab.

²⁰⁵ Picasso zitiert nach „Statement by Picasso: 1935“, aufgeschrieben von Christian Zervos nach einem Gespräch mit Picasso im Jahre 1935, übersetzt von Myfanwy Evans, in: Ausst.-Kat. Picasso 1939, S. 13-20, hier S. 15 (erstmalig auf Französisch veröffentlicht in *Cahiers d'Art*, 1935, Bd. 10, Nr. 10, S. 173-178).

²⁰⁶ Ein internationales Symposium „From Can to Canvas“ stellte aktuelle Forschungsansätze zu Picassos Verwendung von Industriefarben, besonders Ripolin, in seinen Werken, vom 25.-27. Mai 2011 in Marseilles und Antibes vor. Vgl. <http://www.fromcantocanvas.fr/home-en.html> (zuletzt eingesehen am 10.01.2017).

²⁰⁷ Stevens/Swan, de Kooning, 2004, S. 245.

²⁰⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Picasso and American Art 2006, S. 217.

²⁰⁹ Vgl. Hess in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968a, S. 50.

²¹⁰ „The wonderful black enamel drawings of 1950 are made with exactly the same medium as the black and white paintings of 1948-50; they are all done with a house-paint enamel (called Sapolin) on paper, the only difference being that in the “drawings,” the white is bare paper, while in the “paintings,” the white is paint.” Hess 1972, S. 13. Wie Lake beweist, hat sich Hess geirrt; die *Black and White Abstractions*, von Hess als „drawings“ bezeichnet, sind nicht mit Emaille, sondern mit Tinte angefertigt worden. Vgl. Lake 2010, S. 35.

Die Bezeichnungen Ripolin und Sapolin beziehen sich lediglich auf die Markennamen der Hersteller. Wie Lake in ihren chemischen Analysen von de Koonings Werken bestätigen konnte, handelt es sich in den von ihr untersuchten Beispielen der *Black and White Paintings* sowohl bei der weißen als auch bei der schwarzen Farbe um Emaille, die zum Teil mit Ölfarbe vermischt wurde.²¹¹ Da bislang nicht nachgewiesen werden konnte, dass de Kooning in seinen Werken vor 1947 Emaille benutzt hat, bleibt die Frage offen, warum er gerade bei den *Black and White Paintings* damit begonnen hat. Die bewusst gesuchte künstlerische Nähe zu Picasso könnte eine mögliche Antwort darstellen.

Michael FitzGerald bringt ein anderes Gemälde Picassos ins Spiel, wenn es um die Frage geht, ob Picasso de Kooning im Hinblick auf Schwarz und Weiß inspiriert haben könnte.²¹² Dessen Werk *Das Leichenhaus* (1944-1945) war im Ausstellungskatalog *Picasso. Forty Years of his Art* abgedruckt, allerdings in einem noch nicht vollendeten Zustand. Von de Kooning existiert eine Zeichnung, *Untitled* (1945),²¹³ die eine starke Ähnlichkeit mit der Reproduktion von *dem Werk Das Leichenhaus* in Barrs Katalog hat. Dies kann als Beleg dafür gelten, dass de Kooning nicht nur die Ausstellung, sondern auch den Katalog gekannt haben muss. FitzGerald weist darauf hin, dass in der Mitte der vierziger Jahre keine Farabbildungen von *Das Leichenhaus* existierten und die blau-schwarze Tonalität des Bildes nicht als solche, sondern in Schwarz und Weiß wiedergegeben wurde. In diesem Sinne könnte das Bild ein möglicher Ausgangspunkt für de Koonings Werke gewesen sein, die er in der Egan Gallery ausstellte – also auch für einige der *Black and White Paintings*.²¹⁴

²¹¹ Vgl. hierzu und zur Frage der von de Kooning verwendeten Malmittel allgemein: Lake 2010, S. 34.

²¹² Vgl. hierzu und im Folgenden Michael FitzGerald in: Ausst.-Kat. Picasso and American Art, 2006, S. 219-220. Eine Fotografie von *The Charnel House* ist auf der Website des Museums of Modern Art online abrufbar: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78752 (zuletzt abgerufen am 11.01.2017). Werkangaben: Pablo Picasso, *Das Leichenhaus* (1944-1945), Öl und Kreise auf Leinwand, 199,8 x 250,1 cm, Museum of Modern Art, New York, Mrs. Sam A. Lewisohn Bequest (by exchange), and Mrs. Marya Bernard Fund in memory of her husband Dr. Bernard Bernard, and anonymous funds.

²¹³ Werkangaben: Willem de Kooning, *Untitled* (1945), Graphit auf Papier, 45,7 x 58,4 cm, Privatsammlung, abgebildet in: Ausst.-Kat. Picasso and American Art 2006, Fig. 85, S. 219.

²¹⁴ Wenngeleich der Hinweis in Bezug auf die Farbigkeit der *Black and White Paintings* stimmen mag, so scheint es bis auf die genannte Zeichnung *Untitled* von de Kooning keine Werke zu geben, die eine direkte formalästhetische oder inhaltliche Auseinandersetzung mit *Das Leichenhaus* aufzeigen, im Gegensatz zu *Guernica*, daher wird diese Spur in der vorliegenden Arbeit nicht weiter verfolgt.

Medial vermittelte Stereotype

De Koonings künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema „Frauen“ findet sich in einem Großteil seines Œuvres wieder. Nachdem er mit der ersten *Women*-Serie (ca. 1939-45) und den Bildern *Queen of Hearts* und *Pink Angels* eine sehr farbenfrohe Bearbeitung des Stoffes gewählt hatte, entscheidet de Kooning sich 1947, das Farbspektrum in einigen Werken stark zu reduzieren. Zu ihnen gehören Bilder wie *Carole Lombard* (1947) (Abb. 12), *The Moraine* (1947) (Abb. 13), *Secretary* (1948), *Study for Stenographer* (1948), *The Stenographer* (1948) und *Night* (1948).²¹⁵ Diese Bilder setzen sich unmittelbar vor der Entstehung der zweiten *Women*-Serie mit dem Thema der Frau und der Frage nach einer bestimmten Art von Weiblichkeit, die in der amerikanischen Medienöffentlichkeit repräsentiert wurde, auseinander.²¹⁶ Sie sind nicht als Teil der *Women*-Serie zu betrachten, sondern bilden eine eigene Werkgruppe, die aufgrund ihrer Titel auch als *Secretary*- oder *Stenographer*-Bilder bekannt sind. Die meisten der Werke sind in einem abgemischten Weiß, eher ein Creme-Ton, und Schwarz gemalt worden und weisen buntfarbige Akzentuierungen auf. *Carol Lombard*, *The Moraine* und *Night* gehören zudem zur Gruppe der *Black and White Paintings*.

Carole Lombard und *The Moraine* werden im Folgenden vorgestellt und analysiert, da sie die Basis wichtiger Weiterentwicklungen, zum einen in den späteren *Black and White Paintings* und zum anderen in der schwarz-weißen *Women*-Serie aufzeigen.

²¹⁵ Werkangaben: *Secretary* (1948), Öl und Kohle auf Papier, aufgezogen auf Holzspanplatte, 61,9 x 91,9 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., Gift of Joseph Hirshhorn. Abgeb. in: Ausst.-Kat. *de Kooning* 2011, Abb. 48, S. 158. *Secretary* ist sehr viel farbiger als die anderen Werke dieser Gruppe, dennoch sind auch hier neben der gelben und roten Gestaltung der Bildfläche auch deutliche Schwarz-Weiß-Bezüge zu erkennen; *Stenographer* (1948), Öl und Papier, aufmontiert auf Leinwand, 61 x 49,5 cm, Verbleib unbekannt, abgebildet in Ausst.-Kat. *de Kooning* 2011, S. 157, Fig. 1; *Study for Stenographer* (1948), Öl-Waschung und Bleistift auf Pergament, 62,2 x 60,3 cm, Marcia Morgan Gumberg. Abgeb. in: Ausst.-Kat. *de Kooning* 2011, Abb. 47, S. 156; *Night* (1948), Öl auf Holz, 55,9 x 73 cm, The Minneapolis Institute of Arts, the John R. Van Derlip Fund and The Ethel Morrison Van Derlip Fund. Abgeb. in: Ausst.-Kat. *de Kooning* 2011, Abb. 49, S. 159.

²¹⁶ Diese Form der Weiblichkeit bezieht sich auf ein medial inszeniertes Bild von Frauen wie Marilyn Monroe, die genau in ebendiesen Jahren in Amerika ihren cineastischen Durchbruch als naive sexy Blondine erlebte.

Carole Lombard (1947)

Es ist typisch für de Kooning, dass eine mehrfache Verschränkung des Bildinhaltes, der von medialen Klischees über künstlerische Analogien bis hin zur Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern reicht, sich auch in einem mehrdeutigen Bildtitel wiederfindet. Für den Titel des Bildes *Carole Lombard* (Abb. 12) gibt es verschiedene Deutungsansätze, die sich mit dem Inhalt des Werkes kreuzen. Carole Lombard, geboren 1908, unter dem Namen Jane Alice Peters, war eine amerikanische Schauspielerin, die besonders für ihre Screwball-Komödien bekannt wurde. Damit ist eine bestimmte Unterart der Hollywood-Komödien gemeint, wie sie besonders in den dreißiger und vierziger Jahren vorkam und die sich auf eine sehr unterhaltsame und humoristische Weise mit der Beziehung zwischen den Geschlechtern auseinandersetzte.²¹⁷ Allerdings war Lombard zum Zeitpunkt der Entstehung des gleichnamigen Bildes im Jahre 1947 bereits seit fünf Jahren verstorben.²¹⁸

Carole Lombard ist in schwarzer und weißer Farbe gemalt und weist am linken Bildrand sowie neben der Widmung unten rechts „to Nini with love from Bill“²¹⁹ gelbe Farbbereiche auf. Oberhalb der Widmung schimmert das Pergamentpapier durch, auf dem das Bild gemalt wurde, bevor es auf ein Brett aufmontiert wurde. Dieser Bereich oberhalb der Widmung kann als Buchstabe „C“ gesehen werden, was für Carole stehen könnte. In der rechten oberen Bildecke befindet sich die Signatur. De Kooning soll überlegt haben, das Bild mit *Tallulah Bankhead* zu betiteln.²²⁰ Auch bei diesem Titel hätte es sich um eine real existierende Schauspielerin gehandelt.²²¹ Lombard und Bankhead verbindet ein ähnlich sexuell aufgeladenes Erscheinungsbild. Beide können als Prototyp einer attraktiven und verführerisch wirkenden Blondine à la Marilyn Monroe charakterisiert werden, wie sie in den späten vierziger Jahren in der Medienwelt (TV und Print) präsent war.

Lombard ist zudem der Nachname der Hauptrolle im Film *The Secretary's Day* (1947). Noch im Jahr seiner Veröffentlichung war dieser Film in den USA sehr populär und

²¹⁷ Zu den Screwball-Komödien siehe ausführlich: Wulff 2001.

²¹⁸ Lombard starb bei einem Flugzeugabsturz am 16. Januar 1942. Vgl. hierzu und im Folgenden zu Carole Lombard: Elderfield 2011a, S.157-162.

²¹⁹ Mit „Nini“ ist Virginia Diaz gemeint. E-Mail Korrespondenz mit Ricki Moskowitz von der Willem de Kooning Foundation am 28.03.2013.

²²⁰ Vgl. Elderfield 2011a, S. 157.

²²¹ Tallulah Bankhead (1902-68) war eine amerikanische Filmschauspielerin. Ihr größter Erfolg war eine Rolle in Alfred Hitchcocks Film *Das Rettungsboot* (1944).

zeigte das Leben der Sekretärin Jean Caroll und ihrer Stenografin Marge Quinn. Die Schauspielerin, die Jean Caroll spielt, entspricht ebenfalls dem Klischee einer adretten Blondine und damit einem der weiblichen Idealbilder der Zeit. Auch andere Künstler haben sich in den vierziger Jahren in den USA mit dem Thema der Stenografinnen und Sekretärinnen auseinandergesetzt und in biomorphen und zum Teil animalische Züge annehmenden Szenerien umgesetzt.²²²

Auch ohne den Titel zu kennen, lässt sich der inhaltliche Bezug zu Frauen in de Koonings Bild ablesen. In kurvigen Formen schlängelt sich eine in abgestuften kalten Weißtönen gemalte Figur – und hier unterscheidet sich *Carol Lombard* von den *Black and White Paintings* – von der rechten oberen Ecke nach links unten.²²³ Im Kopfbereich sind Mund und Augen mit wenigen Strichen angedeutet. Quadratische und rechteckige Formen umgeben den abgerundeten Körper, der durch diese Kontrastierung noch fließender und weicher erscheint.²²⁴ Zum Bereich des Körpers gehört ein horizontal, leicht von links nach rechts ansteigender weißer Bildbereich, der, wie auch die Figur, durch schwarze Umrandungen definiert wird. Die Figur taucht auch in zeitgleich entstandenen Bildern de Koonings auf und stellt die Weiterentwicklung eines Motivs dar, welches bereits in früheren Werken des Künstlers zu finden ist.²²⁵

Auch die bereits erwähnte Widmung macht einen Verweis auf einen bestimmten Frauentypus. Denn bei „Nini“, die mit vollständigem Namen Virginia Diaz hieß, handelte es sich um eine von de Koonings Freundinnen, die er 1927 kennengelernt hatte, mit der er für ein paar Jahre zusammen gewesen war und mit der er auch zusammen gelebt hat-

²²² Das prägnanteste Beispiel ist Jackson Pollocks Werk *Stenographic Figure* (1942), Öl auf Leinen, 101,6 x 142,2 cm, The Museum of Modern Art, New York, Mr. and Mrs. Walter Bareiss Fund. Eine Abbildung des Werkes ist online abrufbar unter http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79686 (zuletzt eingesehen am 10.01.2017).

²²³ Das Weiß in den *Black and White Paintings* ist in nahezu allen Fällen der frühen Bilder als warmes Weiß gekennzeichnet. Die Mischung ändert sich deutlich nach dem Aufenthalt im Black Mountain College. In dem vorliegenden Bild, *Carole Lombard*, handelt es sich um ein kaltes Weiß, das wiederum an Picassos *Guernica* erinnert.

²²⁴ Attribute wie „kurvige Formen“, „fließend“ und „weich“, die benötigt werden, um das Bild zu beschreiben, entsprechen ebenfalls einer klischeehaften Vorstellung von Weiblichkeit. Sie werden hier jedoch bewusst gewählt, um den Bildinhalt sprachlich zu fassen.

²²⁵ Dies wurde auch bereits von John Elderfield gesehen und herausgearbeitet. Er vergleicht die Figur mit einer Form, die in *Untitled („Still Life“)* (ca. 1945) am linken Bildrand zu sehen ist. Elderfield bringt sie mit einem Detail aus der Serie der *Sieben Todsünden* (1558), der „Gier“, von Pieter Bruegel d. Älteren und mit Francis Bacons *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (Mittlere Tafel) (ca. 1944) in Verbindung. Außerdem rufe die „odd amoebic figure“ Erinnerungen an *Casper, the Friendly Ghost* hervor – hierbei handelt es sich um eine Comicfigur, die seit 1945 in Filmen existiert. Zum Schluss vergleicht er die Figur noch mit André Massons *Mediation on an Oak Leaf* (1942). Vgl. Elderfield 2011a, S. 131-133 und 157-160.

te.²²⁶ Diaz wird als verführerische, attraktive Frau beschrieben. Sie war eine Seiltänzerin bzw. Drahtseilakrobatin, die am Broadway arbeitete und aus einer Zirkusfamilie stammte. Nini war für de Kooning einerseits die Verkörperung des „sexy American girl“, andererseits symbolisierte sie für ihn durch ihre Zugehörigkeit zur Zirkuswelt eine gewisse Distanz zu bürgerlichen gesellschaftlichen Zwängen, die stark erotisch aufgeladen war.²²⁷ Die Tatsache, dass de Kooning Diaz lange nach ihrer gemeinsamen Zeit ein Bild widmete, welches sich inhaltlich mit Frauenbildern aus der Werbung, den verschiedenen Dimensionen von Verführung und Bedrohung durch diese Art von Weiblichkeit auseinandersetzt, verweist einmal mehr auf das Thema, das de Kooning in der zweiten und in den nachfolgenden *Women*-Serien aufgreifen wird.

Eine weitere interessante Verbindung ergibt sich im Vergleich zwischen dem Kopf von de Koonings Figur und dem Kopf des Kriegers in *Guernica* (Abb. 6). Augen und Mund sind in de Koonings Werk nur noch angedeutet, doch sie greifen die Figurenkonzeption vom Kopf des Kriegers auf, der in *Guernica* mit offenem Mund im Todeskampf auf dem Boden liegt.²²⁸ Damit wird deutlich, dass de Kooning nicht nur ein medial vermitteltes Schönheitsideal seiner Zeit aufgreift, sondern zudem auch einen sehr bedrohlichen Aspekt, der in diesem Ideal angelegt ist, reflektiert. Er knüpft an eine von Picasso gefundene künstlerische Ausdrucksform des Schreckens an, die er sowohl über die Figurenkonzeption als auch über die Farbe zitiert und weiterführt. Diese Weiterführung wird später in einer sehr viel intensiveren Auseinandersetzung, in den *Women* enden, in denen de Kooning noch stärker und offenkundiger Bezug zur Werbung und dem dort vermittelten Frauenbild sowie außerdem zu C.G. Jungs Theorien der Archetypen²²⁹ herstellt.

²²⁶ Vgl. hierzu und im Folgenden zu de Koonings Beziehung mit Virginia Diaz: Stevens/Swan 2008, S. 73ff.

²²⁷ Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 75. Stevens und Swan weisen auch daraufhin, dass Zirkusartisten ein beliebtes Sujet der europäischen Modernisten waren und Nini auch aufgrund dessen eine gewisse Anziehungskraft für de Kooning besessen haben könnte.

²²⁸ Noch deutlicher wird diese Anspielung de Koonings auf Picasso in *Study for Stenographer* (1948), abgebildet in Ausst.-Kat. de Kooning 2011, Abb. 47, S. 156. Hier greift de Kooning, wie auch in *Carole Lombard*, sowohl die schwarz-weiß Konzeption auf, in der der Kopf des Kriegers gemalt wurde, als auch die Schrägstellung der Augen, die runde Form des Kopfes und zitiert den schreienden Mund mittels einer kleinen Unterbrechung am oberen Rand der in diesem Bild angelegten Figur. Diese Unterbrechung ist Mund und Betonung der Hüfte zugleich und findet sich, stärker reduziert, auch noch einmal in Form einer schwarzen Linie im S-Schwung auf der rechten Figurenseite in *Carole Lombard* wieder.

²²⁹ Als „Archetypen“ werden die Inhalte des kollektiven Unbewussten bezeichnet. Vgl. Jung 2014, bes. S. 8 und S. 56ff.

Ein zentraler Punkt in der späteren Auseinandersetzung und Weiterführung des Themas wird de Koonings Umgang mit dem Mund der Frauen sein. Er wird Münder von Frauen aus Zeitschriften ausschneiden und diese in Werke einarbeiten, in anderen *Women* malt er die Münder der Printmedien ab, verfremdet sie, lässt sie zu grausigen Öffnungen werden, die gefletschte Zähne zeigen – oder auch lächeln. Es wird dabei eine Anspielung auf Picassos Krieger sein und zugleich etwas gänzlich Neues, das die verschiedenen Konnotationen und Besetzungen des Mundes reflektiert. Ein Mund kann bedrohlich sein, er kann sexuell aufgeladen sein, er kann Verführung bedeuten, einen erotischen Reiz ausstrahlen, besonders, wenn die Lippen rot geschminkt sind.²³⁰ Die Zähne zeigen bedeutet, so sagt es der Volksmund, jemandem den Kampf anzusagen, entgegenzutreten und in Angriffslust zu sein. Bei Freud steht der Verlust der Zähne innerhalb der Traumdeutung für die Angst vor Potenzverlust.²³¹ Wenn Männer Frauen ansehen, schauen sie im Gesicht viel länger auf den Mund als auf andere Partien, sind sie viel stärker oral orientiert, als Frauen. All diese Aspekte spielen eine Rolle, wenn de Kooning sich mit seinen *Women* auseinandersetzt und sie sind, bewusst oder unbewusst, bereits in der *Secretary*-Serie angelegt und finden doch ihre volle Entfaltung erst in der *Women*-Serie. Diese Entwicklung vollzieht sich über und parallel zu den *Black and White Paintings*, die den anderen Pol der genannten Weiterentwicklung bilden.

***The Moraine* (1947)**

The Moraine (Abb. 13) weist starke formale Ähnlichkeiten mit dem im selben Jahr entstandenen Werk *Zurich* (Abb. 15) auf und erinnert in der Intensität der Farben an *Orestes* (ebenfalls 1947) (Abb. 14). Alle drei Werke sind durch eine dominante Verwendung eines cremefarbig abgemischten Weißes und von Schwarz gekennzeichnet. Hinzu kommt, dass die Farbe an mehreren Stellen abgekratzt wurde bzw. fehlt, so dass das ockerfarbene Papier sichtbar ist und gleichwertig zur gemalten Farbe den Bildraum bestimmt. Diese Werke nehmen die Radikalisierung des Bildraumes durch die weißen bzw. hellen Farbtöne von de Koonings *White Paintings* vorweg.²³² Gleichzeitig gehört *The Moraine* mit seinen geschwungenen Formen und dem Nachklang des *Guernica*

²³⁰ Vgl. hierzu und den nachfolgenden Ausführungen zur Bedeutungsebenen des Mundes, z.B. der kulturhistorischen, medialen und psychodynamischen: Böhme 2013, S. 61–68.

²³¹ Vgl. Freud 1998.

²³² Zu den *White Paintings* vgl. Kapitel 3, Teil 1, der vorliegenden Arbeit: „Radikalisierungen: *Black Paintings*, *White Paintings*“.

Kriegerkopfes in der oberen Bildhälfte zu der *Secretary*-Serie. In einigen Bereichen ist die Farbe stark verdünnt worden und oberhalb der Signatur, die sich in der linken unteren Ecke befindet und die zunächst in Schwarz, und dann erneut mit Weiß nachgezogen wurde, erhalten wir erstmals eine Vorahnung auf die schwarz-weißen Bilder, die de Kooning 1959/60 in Rom schaffen wird, die *Rome Series*.

Der Titel *The Moraine* unterscheidet sich auffällig von denen der anderen Werke der *Sekräterinnen*-Gruppe. Er bezieht sich auf die geologische Bezeichnung für transportiertes Gletschermaterial wie Felsgeröll und Schuttablagerungen und die Spuren davon im Gletscher, welches im Englischen auch als „moraine“ bezeichnet wird.²³³ Da sich de Kooning in den vierziger Jahren vermehrt auf Long Island aufhielt, habe er sich dadurch vermutlich auch stärker mit der Eiszeit der Insel beschäftigt und daher das Bild entsprechend benannt, vermutet Annalyn Swan.²³⁴

Das Bild zeigt eine Verbindung von einer schnellen mit einer langsamen Arbeitsweise auf. Dicke Tropfen weißer Farbe laufen an mehreren Stellen auf der Oberfläche der Malerei hinunter, besonders gut ist dies in der Bildmitte zu erkennen. Das Spiel mit der unterschiedlichen Materialstärke der Farbe, mit abgekratzten Stellen und mehrfach übermalten Schichten ist auch ein Kennzeichen anderer *Black and White Paintings*, wie *Painting* (1948) (Abb. 10).

Der Körper der in *Moraine* dargestellten Figur ist nicht als solcher, wie z.B. in *Carole Lombard* oder *Night* als durchgängig geschwungene Linie vorhanden, sondern in zwei Teilen voneinander getrennt. Gleichzeitig werden diese beiden Hälften auch von dem herunterlaufenden Material, der hellen Farbe, und durch Überlagerungen von Formen auf der linken Bildseite miteinander verbunden.

Ein Auge schwebt nahezu frei am linken Bildrand, ein zweites, deutlich größeres blickt aus der linken unteren Bildhälfte zu uns herüber. Und doch gibt es im Kopf dieses Wesens noch zwei weitere schwarze Punkte, die wie Platzhalter oder Knopfaugen die Komposition dominieren. Diese schwarzen Kreise werden noch einmal links davon und unterhalb des Kopfes als Motiv aufgegriffen, was einen surrealistischen Anklang impliziert. Zugleich kommt de Koonings Interesse an grafischen Elementen durch eine negative Wiederholung der schwarzen Kreise in Form einer nur noch schwarz umrandeten

²³³ Vgl. Elderfield 2011a, S. 162.

²³⁴ Ebenda, Anm. 10.

und mit weiteren grafischen Andeutungen umgebenen Form in der rechten oberen Bildhälfte zum Vorschein.

The Moraine zerteilt somit die Hauptthemen des Künstlers in einzelne kleine Fragmente und bildet damit eines der zentralen Werke, von dem aus viele Fäden in unterschiedliche Richtungen von de Koonings Œuvre gespannt werden können. Diesen wird im Hinblick auf die gegebene Fragestellung der vorliegenden Arbeit im nächsten Kapitel weiter nachgegangen.

2 1948: Die erste Einzelausstellung de Koonings und sein Aufenthalt am Black Mountain College

Das Jahr 1948 begann mit einer Einzelausstellung Jackson Pollocks, die vom 5. bis 23. Januar 1948 in der Galerie von Betty Parsons zu sehen war.²³⁵ Viele der gezeigten Werke sind durch eine Konzentration der Farbigkeit auf Schwarz und Weiß gekennzeichnet, so z.B. *Cathedral* (1947) und *Enchanted Forest* (1947).²³⁶ Die Ausstellung war für Pollock folgenreich, da Clement Greenberg einmal mehr auf ihn aufmerksam wurde und schließlich dafür sorgte, dass das Life Magazin im folgenden Jahr den inzwischen legendär gewordenen Artikel „Jackson Pollock. Is he the greatest living painter in the United States?“ heraus brachte.²³⁷

In diesem Kontext muss de Koonings erste Einzelausstellung gesehen werden, die im April 1948 in der Charles Egan Gallery in New York stattfand. De Kooning hatte bereits 1945 begonnen, Bilder in schwarz-weißen Tönen zu malen. Die Tatsache aber, dass Pollock vor ihm mit diesem Thema in Verbindung gebracht wurde, könnte dazu beigetragen haben, dass de Kooning letztlich einwilligte, seine erste Einzelausstellung

²³⁵ Die vergleichsweise kurze Laufzeit der Ausstellung war Teil des Galeriekonzepts. Parsons hatte ihre Galerie 1946 in der 15 East 57th Street in New York eröffnet und zeigte jährlich zwischen September und Mai 12 Wechselausstellungen, die alle nur eine Laufzeit von zwei bis drei Wochen hatten. Damit antwortete Parsons auf und reflektierte zugleich das sich schnell verändernde künstlerische Klima in New York. Vgl. <http://www.theartstory.org/gallery-betty-parsons.htm> (eingesehen am 10.01.2017).

²³⁶ Werkangaben: Jackson Pollock, *Cathedral* (1947), Emaille und Aluminium auf Leinwand, 81,6 cm x 89,1 cm, Dallas Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. Bernard J. Reis; Jackson Pollock, *Enchanted Forest*, 1947, Öl auf Leinwand, 221,3 x 114,6 cm, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venice.

²³⁷ Zur Rolle Greenbergs in der Enttehungsgeschichte des Artikels siehe: Berger 2009, S. 36-37. Zum Artikel vgl. Newman 1949.

zu zeigen. De Kooning war dafür bekannt, dass er äußerst kritisch mit seinen eigenen Arbeiten umging. Viele Zeichnungen und Gemälde zerstörte er wieder, entweder, indem er sie wegwarf oder indem er sie erneut übermalte. Die Selbstkritik seiner eigenen Arbeit war so groß, dass er, obwohl er bereits Angebote dazu erhalten hatte, bislang keine Einzelausstellung präsentiert hatte. So erhielt de Kooning von Georges Keller die Offerte, in dessen Bignou Gallery eine Einzelausstellung zu zeigen, woran de Kooning nicht interessiert war. Keller schaffte es zumindest, den Künstler 1943 in eine Gruppenausstellung zu integrieren, bevor sich die Wege der beiden wieder trennten.²³⁸

Auch hätte es für de Kooning mehrere Möglichkeiten gegeben, in Peggy Guggenheims *Art of This Century* auszustellen.²³⁹ Sowohl Howard Putzel, der Guggenheim bei der Rekrutierung der Künstler behilflich war, als auch Peggy Guggenheim selbst hatten den Künstler eingeladen, seine Werke zu zeigen. Auch ein Atelierbesuch Guggenheims konnte daran nichts ändern – de Kooning nahm 1943 weder am von Guggenheim organisierten *Spring Salon for Young Artists* noch an der inzwischen legendär gewordenen *American Art* Ausstellung teil, die im Mai 1943 in *Art of This Century* stattgefunden hat.²⁴⁰ Guggenheim war dafür bekannt, eine Förderin der europäischen Surrealisten zu sein, sie umgab sich mit Max Ernst, Mondrian und Duchamp, die zusammen mit anderen Immigranten einen sehr elitären Kreis innerhalb New Yorks bildeten. Wie auch schon zu früheren Zeiten, in denen sich de Kooning weitestgehend aus diversen Gruppenbildungen von Künstlern innerhalb der New York Art Scene heraushielt, die seit dem WPA Project eingesetzt hatte, so blieb er auch dieser neuen Szene, die sich nun stärker im Galeriebereich formierte, anstatt in Künstlerkreisen, bewusst fern.

Diese Kombination aus bewusster Distanzierung zur Galerieszene gepaart mit den starken Selbstzweifeln de Koonings, führte dazu, dass der Künstler erst kurz vor seinem 44. Geburtstag seine erste Einzelausstellung bekam.

Diese Ausstellung wurde besonders aus zwei Gründen möglich. Erstens hatte Charles Egan ein großes Interesse an de Kooning und beobachtete den Künstler bereits seit längerem. Er besuchte ihn immer wieder in seinem Atelier und ermutigte ihn, seine Werke zu zeigen. Zweitens, und dies ist der entscheidende Grund, denn wie oben skizziert, war Egan nicht der erste Galerist, der versucht hatte, den Künstler zur Präsentation seiner

²³⁸ Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 179.

²³⁹ Zu *Art of This Century* siehe: Altshuler 2008, S. 309-326; Davidson/Rylands 2004; Messer 1991.

²⁴⁰ Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 204-205.

Werke zu bewegen, muss der Druck gesehen werden, unter dem de Kooning seit Pollocks Einzelausstellung stand. Pollock wurde von Greenberg besonders für seine schwarz-weißen Arbeiten wertgeschätzt – dies muss de Kooning getroffen haben, ihn, der sich schon seit Monaten mit diesem Thema beschäftigte. Die erste Einzelausstellung de Koonings kann somit auch als Antwort auf Pollock verstanden werden. Hier zeigt sich eine kreative Rivalität, die auch 1948-51 bei der Entstehung der *Black and White Abstractions* de Koonings und den *Black Paintings* Pollocks von Bedeutung ist, wie im weiteren Verlauf der Arbeit aufgezeigt wird.

Über die in der Ausstellung gezeigten Werke de Koonings herrscht in der Forschung Uneinigkeit. Parallel zu John Elderfield, der seine Ergebnisse im Ausstellungskatalog der de Kooning Retrospektive des Museum of Modern Art präsentierte, arbeitete auch die Autorin mit dem Archivmaterial der Willem de Kooning Foundation an einer Rekonstruktion der Ausstellung. Die Ergebnisse werden im Folgenden vorgestellt.

Die Rekonstruktion der Ausstellung in der Charles Egan Gallery

Im Frühjahr 1948 zeigte Charles Egan in seiner Galerie in der 63 East Fifty-seventh Street in New York die erste Einzelausstellung Willem de Koonings. Die Ausstellung eröffnete am 12. April 1948. Die finale Laufzeit der Ausstellung lässt sich heute nicht mehr zweifelsfrei bestimmen.²⁴¹ Es gab keine Liste der ausgestellten Werke und eine Rekonstruktion beziehungsweise der nachträgliche Versuch, eine solche Liste anzufertigen, wie von Charles F. Stuckey erstmals vorgenommen, beruhte bislang vor allem auf der Erinnerung von Charles Egan und Elaine de Kooning aus den späten siebziger Jahren sowie auf dem von Thomas B. Hess verfassten Ausstellungskatalog *Willem de Kooning* des Museum of Modern Art von 1968.²⁴² Aufgrund der Ausstellungsbespre-

²⁴¹ In seiner Ausstellungsbesprechung in *The Nation* vom 24. April 1948 schreibt Clement Greenberg, die Ausstellung sei noch bis zum 12. Mai 1948 zu sehen. Unterstützt wird dies durch eine den Bericht flankierende kleine Werbeanzeige für die Ausstellung in *The Nation*, die ebenfalls den 12. Mai 1948 als Ausstellungsende nennt. Renée Arb hingegen gibt als letzten Ausstellungstag den 30. April 1948 an. Stevens und Swan zitieren Elaine de Kooning, die sich an eine Ausstellungsverlängerung bis Juni 1948 zu erinnern meint. Die Ausstellung sei kein kommerzieller Erfolg gewesen, so dass Charles Egan sie in der Hoffnung habe weiter laufen lassen, dass sich doch noch etwas verkaufe. Vgl. Greenberg 1948a, S. 448; Arb 1948, S. 33; Stevens/Swan 2008, S. 251.

²⁴² Charles Stuckey hat seine diesbezüglichen Forschungen und Korrespondenzen mit Charles Egan und Elaine de Kooning an die Willem de Kooning Foundation gegeben und später in der Zeitschrift *Art in America* veröffentlicht. Vgl. Stuckey 1980 und Letter from Charles Egan to Charles F. Stuckey, 23 November 1976, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.; Charles F. Stuckey, Notes from a telephone interview with Elaine de Kooning, August/September 1979,

chung von Clement Greenberg wird die Anzahl von zehn ausgestellten Gemälden angenommen. Greenberg erwähnt in seiner Besprechung zudem, dass alle ausgestellten Werke innerhalb des letzten Jahres entstanden seien.²⁴³

Wie Stuckey in seinem Artikel „Bill de Kooning and Joe Christmas“ 1980 schreibt, konnten sich Charles Egan und Elaine de Kooning an sieben Gemälde erinnern. Allerdings listet Stuckey in der Fußnote zu dieser Aussage acht Gemälde auf: „Light in August, Black Friday, Orestes, Painting (MOMA), Mailbox, Valentine, Zurich, Painting (once Goldowsky Collection)“²⁴⁴ (Abb. 16, 17, 14, 10, 9, 18, 15, 19).

In seiner Korrespondenz mit Stuckey, die im Zuge der Recherche für dessen Artikel entstand, schreibt Egan, dass die Werke *Light in August*, *Orestes*, *Bill-Lee's Delight*, *Painting*, *Zurich*, *Valentine* sowie die im Ausstellungskatalog *Willem de Kooning* des Museum of Modern Art von 1968 auf den Seiten 54 (oben), 55, 56, 57, 63 abgebildeten Werke, in der Ausstellung zu sehen waren.²⁴⁵ Wegen einiger Dopplungen, bedingt durch die Aufzählung der Katalogseiten, die zum Teil bereits genannte Bilder zeigen, handelt es sich insgesamt um acht Werke, die Egan direkt und indirekt in seinem Brief erwähnt — was somit letztlich der Auflistung Stuckeys entspricht. Außerdem seien in der Ausstellung Zeichnungen und Entwürfe zu sehen gewesen, die Egan in seiner Erinnerung jedoch nicht mehr weiter präzisieren konnte.

Ein weiteres Werk, *Composition* (1945) (Abb. 20), wird im Ausstellungskatalog der Paul Kantor Gallery aus dem Jahr 1961 gelistet, versehen mit dem Hinweis „Egan Gallery, 1949 [sic]“.²⁴⁶ Es könnte sich aufgrund dieses Hinweises um das neunte Gemälde der Ausstellung bei Egan handeln.

Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York; zur Ausstellung im MoMA siehe: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968a.

²⁴³ Vgl. Greenberg 1948a, S. 448. Zehn Werke werden auch von Stevens und Swan erwähnt, wobei die beiden Autoren sich höchstwahrscheinlich auf den Artikel von Greenberg beziehen. Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 251.

²⁴⁴ Stuckey 1980, Anmerkung 7, S. 70. Mit „Painting (once Goldowsky Collection)“ ist das Werk „Bill-Lee's Delight“ gemeint, das von Willem de Kooning während eines Abendessens bei Lee Eastman umbenannt wurde.

²⁴⁵ Vgl. Letter from Charles Egan to Charles F. Stuckey, 23 November 1976, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.. Im von Stuckey genannten Ausstellungskatalog des MoMA sind abgebildet: *Light in August* (S. 54), *Black Friday* (S. 55), *Orestes* (S. 56), *Painting* (S. 57) und *Mailbox* (S. 63). Bei dem Katalog handelt es sich um den Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968a.

²⁴⁶ Vgl. Ausst.-Kat. De Kooning 1961.

1949 gab es keine Ausstellung in der Egan Gallery, in der das Bild hätte ausgestellt worden sein können und de Koonings zweite Einzelausstellung bei Egan fand erst 1951 statt, daher ist höchstwahrscheinlich die Ausstellung von 1948 gemeint. Eine weitere Referenz, die die Ausstellung dieses Gemäldes bestätigen würde, findet sich jedoch bislang nicht. Hinzu kommt, wie bereits erwähnt, dass Greenberg in seinem Artikel darauf hingewiesen hat, alle ausgestellten Werke stammten aus dem vorangegangenen Jahr. *Composition* hingegen wird auf 1945 datiert. Doch auch *Black Friday* ist nicht 1947 entstanden, sondern 1948 und *Bill Lee's Delight* 1946. Das bedeutet, Greenberg hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach geirrt und die ausgestellten Werke stammten aus unterschiedlichen Jahren – was eine Beteiligung von *Composition* durchaus wieder möglich machen würde. Es könnte aber auch sein, dass sich der Hinweis auf der Rückseite von *Composition* eventuell auf das Jahr bezieht, in dem das Werk von Egan gekauft wurde und es sich nicht um das Datum einer Ausstellung handelt, in der das Bild gezeigt wurde.

Als Argument gegen eine Beteiligung von *Composition* an der ersten Einzelausstellung bringt Elderfield die Frage auf, warum de Kooning und Egan ein jüngeres Werk mit in die Ausstellung integriert haben sollten, wo es durchaus andere Möglichkeiten für Egan und de Kooning gegeben hätte.²⁴⁷ Elderfield geht hingegen davon aus, dass *Brown and White* (ca. 1947) (Abb. 21) und aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten zu den anderen Werken, entweder *Abstraction* (1948) (Abb. 22) oder *Noon* (ca. 1947) (Abb. 23) in der Ausstellung vertreten waren.²⁴⁸

Eine Beteiligung von *Brown and White* in der Ausstellung anzunehmen, ist aus folgendem Grund durchaus überzeugend: Clement Greenberg schrieb in *The Nation* die für de Kooning bedeutendste und folgenreichste Besprechung der Ausstellung. Dort zählt der Kritiker de Kooning zu „one of the four or five most important painters in the country“.²⁴⁹ Die durchgängig positive Bewertung de Koonings und seiner „magnificent first show“²⁵⁰ wird sich in späteren Greenbergschen Urteilen zu Gunsten von Jackson Pollock abschwächen. In dem damaligen Moment traf de Kooning mit seinen Werken jedoch ins Zentrum von Greenbergs grundsätzlichen Überlegungen zum Staffeleibild, die er nahezu zeitgleich im April 1948 in der *Partisan Review* veröffentlichte, begleitet von

²⁴⁷ Vgl. Elderfield 2011a, S. 163, Anm. 6.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 163.

²⁴⁹ Greenberg 1948a, S. 448.

²⁵⁰ Ebd.

vier Abbildungen von de Koonings Gemälden.²⁵¹ Greenberg wählt, neben den drei als gesichert²⁵² in der Einzelausstellung de Koonings bei Charles Egan vertretenen Werken *Painting*, *Valentine* und *Zurich*, außerdem auch die Arbeit *Brown and White* zur Illustration seines Artikels aus. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass Greenberg für diesen Artikel in der *Partisan Review* drei Werke aus der Ausstellung und ein nicht gezeigtes Werk auswählte. Genauso wenig ist anzunehmen, dass Charles Egan ein Werk fotografieren ließ und Greenberg zur Verfügung stellte, das nicht in der Ausstellung zu sehen war. Daher unterstütze ich Elderfields Annahme, dass es sich bei *Brown and White* (1947) um das neunte Gemälde der Ausstellung handelt.

Entgegen Elderfields These, es sei unwahrscheinlich, dass *Composition* gezeigt wurde, wie es der Aufkleber auf der Rückseite des Gemäldes suggeriert, kann die Gegenfrage aufgebracht werden, warum denn gerade nicht auch ein früheres Werk in der Ausstellung integriert gewesen sein sollte. Immerhin wäre dadurch de Koonings künstlerische Ausdrucksweise viel umfassender dargestellt worden. Eine weitere Unregelmäßigkeit betrifft die Datierung von *Light in August*, die Elderfield ebenfalls bemerkt hat.²⁵³ Hess datierte *Light in August* auf „ca. 1946“. Wenn *Light in August* tatsächlich auf das frühere Datum datiert werden kann, so spräche das gegen Greenbergs Angabe, alle Bilder stammten aus dem vorherigen Jahr. Damit wäre die Beteiligung eines weiteren frühen Werkes, wie des auf 1945 datierten *Composition*, in der Ausstellung wiederum sehr plausibel.

Wenn längst nicht alle Kritiken so positiv waren, wie jene von Greenberg in *The Nation*, stellte die Ausstellung für de Kooning dennoch den Durchbruch in den USA dar. Wenige Zeitungen berichteten über die Schau, was auf de Koonings zu diesem Zeitpunkt vergleichsweise geringen Bekanntheitsgrad zurückgeführt werden kann. Sam Hunter schrieb in der *New York Times* über die Ausstellung. Er hebt besonders de Koonings Technik hervor, wenngleich seine Besprechung letztlich wenig euphorisch ausfällt:

One of the stronger currents of abstract art today has become an obsession with the medium of paint itself for its internal dramatic possibilities. Characteristic are the paintings by Willem de Kooning, holding his first

²⁵¹ Es handelt sich dabei um *Brown and White* (1947), *Painting* (1948), *Valentine*, 1947 und *Zurich* (1947). Vgl. Greenberg 1948b.

²⁵² Vgl. Ausführungen oben.

²⁵³ Vgl. Elderfield 2011a. S. 163, Anm. 5: *Light in August* wurde auch schon auf 1948-49 datiert.

American show at the Egan Gallery. (...) This method of cancelling out, contradiction, of maintaining an interminable fluidity either adds up to an impression of imprisonment with possible contemporary spiritual implications, at one of lugubrious vacillation and paucity of motifs and content, according to your point of view.²⁵⁴

Sehr viel positiver liest sich die Kritik von Renée Arb in der *Art News*:

(...) His [Willem de Kooning's] abstractions with their fierce energy are the result of months of sketching and alteration, and they reveal a new, self contained personality. For here is virtuosity disguised by voluptuousness – the process of painting becomes the end. Technique is lavish and versatile; draftsmanship elegant and concise; the range of color seems as rich in black and white as in the brilliant hues. In the compositions, there is constant tension as space envelopes and then releases these ambiguous forms. Indeed, his subject seems to be the crucial intensity of the creative process itself, which de Kooning has translated into a new and purely pictorial idiom. \$ 300-\$2,000.²⁵⁵

In *The Nation* schrieb Greenberg weiter über de Kooning:

A draftsman of the highest order, in using black, gray, tan, and white preponderantly he manages to exploit to the maximum his lesser gift as a colorist. For De Kooning black becomes a color – not the indifferent schema of drawing, but a hue with all the resonance, ambiguity, and variability of the prismatic scale.²⁵⁶

Greenberg hebt hier also besonders die Verwendung von Schwarz im Sinne einer Farbe hervor und stellt de Kooning aufgrund dessen in der weiteren Besprechung in den Kontext der Fauves, Édouard Manet, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb und Jackson Pollock. Schwarz als Farbe – mit diesem Hinweis inszeniert Greenberg de Kooning zugleich als Erbe von Henri Matisse, ohne dieses explizit zu erwähnen.²⁵⁷ Für Greenbergs weitere Argumentation wäre dies auch wenig dienlich gewesen, benutzte er doch nur wenige Zeilen später wiederum Matisse, ebenso wie Picasso, Mondrian und Miró, um de Koon-

²⁵⁴ Hunter 1948, S. 6.

²⁵⁵ Arb 1948, S. 33.

²⁵⁶ Greenberg 1948a, S. 448.

²⁵⁷ Vgl. Matisse 1982 [1946].

ings Stil von diesem jener Künstler abzugrenzen und seine Weiterentwicklung von deren postkubistischem Kanon aufzuzeigen. In der Ausklammerung der Farbe und der Konzentration auf Schwarz und Weiß sieht Greenberg eine Lösung der bestehenden künstlerischen Probleme seiner Zeit:

By excluding the full range of color – for the essence of the problems does not lie there – and concentrating on black and white and their derivatives, the most ambitious members of this generation hope to solve, or at least clarify, the problems involved. And in any case black and white seem to answer a more advanced phase of sensibility at the moment.²⁵⁸

Um Greenbergs, Arbs und Hunters Besprechungen besser nachvollziehbar und überprüfbar machen zu können, ist es nötig, einige der Hauptwerke dieser ersten Ausstellung de Koonings einer näheren systematischen Betrachtung zu unterziehen.

Bilder malen, schneiden, schreiben

Es ist auffällig, dass sich de Kooning bei den *Black and White Paintings* für zwei unterschiedliche Wege der Oberflächenbehandlung entscheidet. Während in Werken wie *Carol Lombard* und *The Moraine* (Abb. 12 und 13.) von einer einheitlichen im Sinne von „nicht zerstörten“ Behandlung der Oberfläche gesprochen werden kann, so sind in Bildern wie *Orestes* und *Painting* (Abb. 14 und 10) bei genauerem Betrachten Schnitte im Material zu erkennen.

***Orestes* (1947) und *Light in August* (ca. 1946)**

In dem 1947 entstandenen Bild *Orestes* (Abb. 14) sind große schwarze Formen weiträumig im Bildraum verteilt. Sie erinnern an Buchstaben und können, beginnend von links oben, im Uhrzeigersinn als O, R, A, P, T, I, M und E gedeutet werden. Sie sind von weißer Farbe umrandet, die zugleich die Zwischenräume ausfüllt und auch im Inneren der Buchstaben O, R, A und P zu finden ist. Durch die Verwendung der Farben, beispielsweise bei der Gestaltung der Umrisslinien, kann nicht von einem eindeutigen Vorder- und Hintergrund gesprochen werden. Durch den komplementären Einsatz von Weiß und Schwarz wird die gewöhnliche perspektivische Wirkung von Hell- und Dun-

²⁵⁸ Greenberg 1948a, S. 448.

keltönen unterlaufen. De Kooning signiert in *Orestes* mit schwarzer Farbe am unteren rechten Bildrand.

Das gesamte Bild ist überzogen von in die Farbe hinein gekratzten Linien und Messerspuren, von Abschabungen und Verwischungen, die ein breites Spektrum an pinken, gelben, ocker, braunen und orangenen Farbflächen in einer darunter liegenden Ebene preisgeben. Die durch die Ritzungen entstandenen Segmente erwecken den Eindruck aneinandergereihter Streifen, die parallel ins Bild gesetzt wurden. Dies ist besonders im rechten oberen Bildviertel sichtbar (Abb. 24).

De Kooning thematisiert hier, wie auch in weiteren schwarz-weißen Arbeiten, besonders die Bedeutung der Schrift und der Linie. Die nachfolgende Untersuchung von *Orestes*, die zunächst mit der Analyse des Bildtitels beginnt, steht daher auch stellvertretend für andere *Black and White Paintings*, die Schriftmerkmale aufzeigen.²⁵⁹

Der Titel ruft zunächst eine Assoziation zu einer griechischen Heldengestalt hervor. In der griechischen Mythologie ist Orestes der Sohn des Agamemnon und der Klytāimēstra. Orestes wird besonders wegen des Mordes an seiner Mutter in vielen antiken Erzählungen erwähnt, so auch bei Homer.²⁶⁰ Agamemnon war aufgrund seiner Teilnahme am Trojanischen Krieg zehn Jahre nicht zu Hause. Klytāimēstra heiratete in dieser Zeit erneut. Agamemnon tötete sie nach dessen Rückkehr, weil dieser ihre gemeinsame Tochter Iphigenie geopfert hatte. Orestes wollte diese Tat rächen und tötete wiederum seine Mutter. Es kam zur Verhandlung gegen Orestes, in der er, mithilfe der Göttin Athene, freigesprochen wurde. Trotz des Freispruchs wurde Orestes von den Erinyen verfolgt. Die Rachegöttinnen ließen ihm keine Ruhe, bis er schließlich nach Tauris aufbrach. Nachdem er von dort wieder zurückkam, wurde er Herrscher von Mykene, später auch von Argos. Orestes ließ sich schließlich in Arkadien nieder und starb 90-jährig am Biss einer Schlange.

Laut einer Aussage Elaine de Koonings könne auf eine mögliche mythologische Bedeutung des Titels weitestgehend verzichtet werden:

²⁵⁹ Weitere *Black and White Paintings*, die Schriftmerkmale aufzeigen, sind beispielsweise *Noon*, *Light in August* und *Black Friday*.

²⁶⁰ Eine Zusammenstellung der Erwähnungen von Orestes und seinen Taten bei Homer und anderen antiken Quellen findet sich im *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, hg. v. W. H. Roscher, Bd. 3.1, dritte Nachdruckauflage des reprografischen Nachdrucks der Ausgabe Leipzig 1897-1902, Hildesheim (u.a.) 1993, Stichwort „Orestes“, S. 955-1014.

I know that at one point there was a magazine called *Tiger's Eye* and they invoked Greek mythology and so on. And it was very forced, let's say. It did not come naturally, and they named a painting of Bill's – one of his black and white paintings that he was doing at the time – *Orestes*. It was not inappropriate. The painting did have this sense of possibly of the furies and so on, but Bill was in no way thinking about Orestes or Greek mythology with which he is not acquainted. So they just kind of imposed it.²⁶¹

Elaine de Kooning konststierte also, dass der von der Zeitschrift vergebene Titel nicht unpassend war und stellte dabei einen Bezug zu den im Mythos des Orestes vorkommenden Furien, den Erynien her. Zugleich relativiert sie diesen Bezug wieder, indem sie erklärte, dass ihr Mann mit der griechischen Mythologie nicht vertraut gewesen sei und daher keineswegs an die antike Figur des Orestes oder die mit ihr verbundenen Assoziationen zur Mythologie gedacht habe als er das Bild malte.

Der antike Stoff des „Orestes“ war im Jahre 1948 durchaus populär und de Kooning selbst war mit dem Thema während seines Aufenthalts im Black Mountain College in Berührung gekommen.²⁶² Deshalb ist es nicht unwahrscheinlich, dass in der Zeitschrift *Tiger's Eye* von den Autoren ein solcher Titel vorgeschlagen wurde. Über die Titelvergabe der anderen Werke in der Egan Ausstellung hält sich in der Literatur hartnäckig folgende Anekdote: Am Abend vor der Eröffnung sollen sich Charles Egan, Willem und Elaine de Kooning in Elaines Apartment in der Carmine Street getroffen haben, um den bis dato noch nicht benannten Bildern ihre Titel zu geben. Die Autorschaft der meisten Titel, wie *Valentine* und *Zurich*, ist somit nicht mehr nachvollziehbar.²⁶³ Dass de Kooning aber vorgeschlagene Titel akzeptierte oder ablehnte, hatte jedoch sicher einen

²⁶¹ Oral history interview with Elaine de Kooning, 1981 Aug. 27, Archives of American Art, Smithsonian Institution (<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-elaine-de-kooning-11999>, zuletzt eingesehen am 10.01.2017)

²⁶² Während seines Aufenthaltes im Black Mountain College wurde ein Tanz namens „Orestes“ aufgeführt, für den de Kooning das Bühnenbild entwarf. Vgl. dazu den Abschnitt „De Kooning und das Black Mountain College“ in der vorliegenden Arbeit. Das Orestes-Thema erfuhr zudem eine Renaissance in Eugene O'Neills Theaterstück *Mourning Becomes Electra* (1931), das die Orestie des Aischylos und den amerikanischen Bürgerkrieg miteinander in Beziehung setzt, und danach in einer auf dem Theaterstück basierenden schwarz-weißen Verfilmung gleichen Namens (1947) erneut aufgegriffen wurde. Ich danke Sigrid Ruby für diesen Hinweis.

²⁶³ Eine Ausnahme bildet *Mailbox*, diesen Titel hat Willem de Kooning ausgesucht. Zur Titelvergabe der potentiell und definitiv in der ersten Einzelausstellung de Koonings gezeigten Werke siehe hier und im Folgenden: Charles F. Stuckey: „Bill de Kooning and Joe Christmas“, in: *Art in America*, March 1980, S. 66-79.

Grund. Im Falle von *Orestes* kann dieser möglicherweise in Zusammenhang mit den im Bild verteilten Buchstaben gesehen werden.

Bereits Hess las aus diesen Buchstaben „RAPT“ heraus, ohne jedoch weiter auf eine mögliche Bedeutung des Wortes einzugehen.²⁶⁴ Fügt man einen weiteren Buchstaben hinzu, der ebenfalls im Bild angelegt ist, ergibt sich „RAPTO“.²⁶⁵ Dies kann einerseits mit dem Mythos des Orestes in Verbindung gebracht werden, der seine Mutter gewaltsam dem Leben entrissen hat. Andererseits entspricht *raptō* de Koonings Umgang mit dem Material innerhalb des Bildes. Er hat in die Farbe hineingeschnitten, ganze Partien von Farbe entfernt („geraubt“) und wieder neu ergänzt.

Auch um die Titelvergabe anderer *Black and White Paintings* existieren viele Geschichten. So stellt beispielsweise Stuckey einen Bezug zwischen de Koonings Werk *Light in August* (ca. 1946) (Abb. 16) und William Faulkners gleichnamigem Roman her.²⁶⁶

Diese Verknüpfung beruht insbesondere auf einem Briefwechsel zwischen Stuckey und der ersten Besitzerin des Werkes, Mrs. Elise C. Dixon. In seinem Brief an Dixon, der auf den 12. Oktober 1976 datiert ist, schreibt Stuckey:

I thought perhaps that you would be able to tell me when the picture was first exhibited (for example, I cannot find a list of the ten pictures from the 1948 Egan show) and whether the picture has its title at that time. I feel sure that de Kooning gave the painting its title, but perhaps you have knowledge that would indicate otherwise. (...) ²⁶⁷

Die Antwort von Elise Dixon kam umgehend:

(...) the name „Light in August“ was given to De Kooning’s painting by him either at the time he painted it, or soon after – The curator of Museum

²⁶⁴ Hess 1959b, S. 23.

²⁶⁵ „Raptō“: 1.) Partizip Perfekt Passiv des lateinischen Verbs „rapere“ (auf Deutsch kann „rapere“ übersetzt werden mit: entführen, rauben, ausreißen, beschleunigen, ergreifen, plündern, raffen, benutzen, dahinfliehen, entreißen, erobern, fortschleppen, genießen, reißen, retten, zerreißen). Das Partizip *raptō* steht entweder im Dativ (Maskulinum oder Neutrum, Singular), oder im Ablativ (Maskulinum oder Neutrum, Singular); 2.) Dativ oder Ablativ Singular von (lat.) „raptum“ (auf Deutsch: Geraubte, Raub). Übersetzung: dem Geraubte / mit dem Geraubte; 3.) 1. Person Singular Präsens Indikativ Aktiv des Verbs (lat.) „raptare“ (auf Deutsch: rauben, wegschleppen). Übersetzung: ich raube/ ich schleppe weg. Vgl: <https://www.frag-caesar.de/lateinwoerterbuch/rapto-uebersetzung.html> (zuletzt abgerufen am 10.01.2017).

²⁶⁶ Vgl. hier und im Folgenden: Stuckey 1980. Zu Faulkners Roman selbst siehe: Faulkner 1949. Faulkners Roman *Light in August*, erschienen 1932, thematisiert die Rassenproblematik im amerikanischen Süden und war in den 1940er Jahren sehr populär.

²⁶⁷ Letter from Charles F. Stuckey to Elise C. Dixon, 12 October 1976, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.

of Modern (N.Y.) told me the title was derived from Faulkner's story „Light in August“ which I think was about a boy who went to a circus or a country fair – You can see this in the painting there is a 80ft he80 [sic], some objects that slightly resemble animals, and other oddities, suggesting a circus. It is probably true the painting had its title from 1948 or as soon as it was finished (...).²⁶⁸

Dixon beruft sich bei der Verknüpfung von de Koonings Bild mit Faulkners Buch auf den Kurator des Museum of Modern Art in New York, der kein anderer sein kann als Thomas B. Hess. Diese Information erwähnt Stuckey jedoch nicht in seinem Artikel, stattdessen wird bei ihm eine Information aus zweiter Hand, die zudem Jahre später von der ersten Besitzerin des Bildes erinnert wird, zur sicheren Quelle.

In einem Interview, das sie etwa ein Jahr nach der Erscheinung des Artikels von Stuckey gab, berichtete Elaine de Kooning von dem großen Einfluss, den Faulkner auf ihren Mann gehabt habe und erzählte folgende Geschichte: Ihrer Erinnerung zufolge hatte sie beim Anblick vom damals noch unbetitelten Werk *Light in August* das Gefühl von einem Wald bekommen, so wie er in den Büchern Faulkners vorkomme. Als sie ihren Mann darauf ansprach, habe der geantwortet: „That's extraordinary“ und sogleich einen Stapel Papier hochgehoben, unter dem sich ein Buch Faulkners befand. Später habe er das Bild dann *Light in August* genannt.²⁶⁹

Diese Geschichte erinnert in der Art der Erzählung sehr stark an eine Begebenheit, die Edvard Lieber, ein Freund der Familie de Kooning, in Bezug auf ein weiteres Werk der *Black and White Paintings* schilderte: *Excavation* (1950) (Abb. 25).²⁷⁰ Elaine de Kooning habe am Tag nachdem *Excavation* das Studio verlassen hatte, um auf der XXV. Biennale von Venedig ausgestellt zu werden, angemerkt, dass irgendetwas von *Excavation* sie an den *Triumph des Todes* (ca. 1562-64) von Pieter Bruegel dem Älteren erinnert habe. Willem de Kooning sei daraufhin zu seinem Arbeitstisch gegangen und habe dort ein Magazin hochgehoben; darunter habe sich eine schwarz-weiß- Reproduktion von Bruegels Werk befunden.²⁷¹

²⁶⁸ Letter from Elise C. Dixon to Charles F. Stuckey, 17 October 1976, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.

²⁶⁹ Oral history interview with Elaine de Kooning, 1981 Aug. 27, Archives of American Art, Smithsonian Institution (<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-elaine-de-kooning-11999>, zuletzt eingesehen am 10.01.2017).

²⁷⁰ Zur ausführlichen Untersuchung von *Excavation* (1950) siehe das gleichnamige Unterkapitel im ersten Teil der vorliegenden Arbeit.

²⁷¹ Vgl. Lieber 2000, S. 34; auch erwähnt in: Anfam 2003, hier S. 714-715, Anm. 62.

Die bislang auffällig unkritische Haltung der de Kooning-Forschung zu dieser Art von Legendenbildung verwundert. Zwar ist es nicht auszuschließen, dass beide Geschichten sich auf dieselbe Art und Weise zugetragen haben. Viel wahrscheinlicher erscheint hier, im Sinne eines Ansatzes von Ernst Kris und Otto Kurz, in beiden Fällen eine Künstleranekdote anzunehmen, die zur Mythenbildung in de Koonings Werk beitragen sollte.²⁷² So steht in den vorliegenden Erzählweisen vor allem die Herstellung eines Bezuges zwischen de Koonings und etablierten Werken im Vordergrund. Zugleich sind diese aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer anderen kulturellen Epoche (Bruegel) und Kunstgattung (Faulkner) jeweils weit genug von de Kooning entfernt, um nicht einen unmittelbaren und „all zu nahen“ Zusammenhang herstellen zu können. Eine direkte Bezugnahme de Koonings zu Picassos *Guernica*, wäre demgemäß für die Herstellung einer solchen Legende unzweckmäßig, ja sogar unvorteilhaft gewesen und hätte als Imitation dieser Symbolfigur der Europäischen Avantgarde gedeutet werden können. Der Moment des Genies etabliert sich schließlich erst in dem Augenblick, als de Kooning eine andere Kultur in sich aufgenommen, diese verarbeitet (physisch in beiden Fällen zum Ausdruck gebracht durch das Aufdecken der versteckten Abbildung bzw. des Buches) und als neues Werk, das noch genug Spuren von den anderen Werken in sich trägt, um als Referenz erkannt zu werden (nur vom wissenden Publikum), neu erschafft.

Auf eine ähnliche und doch viel subtilere Weise, als dies bei Jackson Pollock geschieht, wird hier der Mythos des amerikanischen bzw., im Falle de Koonings, amerikanisierten Künstlers vorangetrieben, der nicht nur seine europäischen Wurzeln überwunden hat, sondern zeitgleich auch noch die Spitze der amerikanischen Weltliteratur verarbeitet, um im Anschluss daran ein eigenständiges Werk zu erschaffen. An die Stelle von Mimesis tritt hier das Bild eines neuartigen Typus von Künstler, der, so mein Vorschlag, als „US-Schöpfer-Künstler“ bezeichnet werden kann. Dieser erhält nun nicht mehr, wie dies bei der Legendenbildung zum Zweck der Etablierung eines *divino artista*²⁷³ in früheren Jahrhunderten der Fall war, seine Inspiration von höheren Mächten, sondern dadurch, dass er alle Kulturepochen, ältere ebenso wie die zeitgenössische, in sich aufnimmt, überwindet und weiterführt. Durch solche Erzählungen wurde Willem de Kooning schließlich, wie auch Jackson Pollock in noch stärkerem Maße, zum Prototyp der amerikanischen Kunstgeschichte nach 1945.

²⁷² Vgl. Kris/Kurz 1980 (1934).

²⁷³ Zum Begriff des *divino artista* siehe Kris/Kurz 1980 (1934), S. 64-86.

Greifbarer als der Versuch einer auf dem Titel basierenden Deutung, ist der Blick auf das, was das Werk eindeutig aus sich heraus, durch eine analytische Werkbetrachtung in Bezug auf Technik und Darstellung, aufzeigt. Bei *Orestes* sind es Formen, die an Buchstaben und somit an Schrift erinnern, es sind verschiedene Materialschichten, die übereinander gemalt wurden, und es sind Schnitte und Linien, die das Bild durchziehen. Verhandelt wird hier vielmehr die Bildfläche als Medium, als Träger einer Textur, die sich über den gesamten Bildraum ausbreitet und in ihrer physischen wie philosophischen Vielschichtigkeit ein breites Interpretationsspektrum eröffnet. Eine Festlegung auf eine Ausdeutung der Werke allein im Sinne der griechischen Sagenwelt würde diesem Spektrum nicht gerecht werden. Vielmehr können Titel und Werk, Schrift und Bild, als Koproduzenten von Bedeutung aufgefasst werden, die de Kooning als Seismographen seiner Zeit zu erkennen geben.

De Koonings Beschäftigung mit Buchstaben, Typografie und Schrift begann bereits während seiner Ausbildung in den Niederlanden in der Dekorationsfirma Giddings and Son. Dort war er mit der Herstellung von Beschriftungen befasst. Parallel dazu studierte de Kooning an der Akademie der Bildenden Künste und Wissenschaften.²⁷⁴ 1918 wurde Jacob Jongert an die Akademie berufen. Dieser brachte seinen Studierenden besonders die Kunst von De Stijl und die Gedanken des Bauhauses näher. Für de Kooning bedeutete dies zudem ein zunehmendes In-Frage-Stellen des klassischen Rollenverständnisses eines Künstlers. Jongert vermittelte in seiner Lehre das Aufbrechen der strikten und antiquierten Trennung von „High and Low“- Kunst und forcierte, ganz im Sinne De Stijls und des Bauhauses, eine Integration des Designs in das alltägliche Leben. De Koonings Selbstverständnis als Künstler hat sich in dieser Zeit grundlegend verändert. Als Graphiker oder Dekorateur zu arbeiten bedeutete für ihn nicht mehr, kein Künstler zu sein – im Gegenteil:

The Stijl group obviously encouraged our feelings. A modern artist, according to them, was not at all somebody who painted nice paintings. In fact, if he was really modern he didn't paint at all. He wasn't an artist. He was an expert, a designer for example or somebody in publicity. And so I didn't have a wish at all to become a painter.²⁷⁵

Diese Befreiung von einengenden Klischees förderte de Koonings künstlerische Entwicklung und prägte sie zeitlebens.

²⁷⁴ Zu de Koonings Ausbildung vgl. den oberen Abschnitt „Von Kierkegaard zu Monroe“ der vorliegenden Arbeit sowie Stevens/Swan 2008.

²⁷⁵ De Kooning, zitiert nach Stevens/Swan, De Kooning, S. 42-43.

Seine Beschäftigung mit De Stijl bedeutete für de Kooning ein Aufbrechen der bisherigen Trennung zwischen Wort und Bild.²⁷⁶ Theo van Doesburg, Piet Mondrian und Antony Kok veröffentlichten 1920 ein Manifest mit dem Titel *Manifest II van „De Stijl“ 1920 – De Literatuur*, in welchem sie verkündeten, dass das Wort tot war und einer neuen Ausdruckskraft bedürfe.²⁷⁷ Es folgten Veröffentlichungen von Gedichten, z.B. von I.K. Bonset (Theo van Doesburg), in denen der abgebildete Text anders als gemeinhin üblich strikt linear, sondern bildhaft gestaltet angeordnet wurde. Künstler wie Picasso und Braque hatten sich in Werken wie *Ma Jolie* (1911/12) oder *Stilleben mit Würfel JOU* (ca. 1913/14) mit der Verbindung zwischen Buchstaben und Bildern auseinandergesetzt und diese Grenze bereits überschritten.²⁷⁸ In der Malerei entstand ein sprachbezogener Ansatz, der schließlich zur Erfindung der Collage führte und Wörter und Texte zum integrierten Bestandteil des Bildes werden ließen.²⁷⁹ Diese Entwicklung, die bereits im 19. Jahrhundert in Paris ihren Anfang nahm und sich zunehmend als internationales Phänomen herauskristallisierte, welches von Künstlern wie Marcel Duchamp, den Futuristen, Dadaisten und auch Surrealisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiter verbreitet wurde²⁸⁰, muss mitgedacht werden, wenn wir uns mit Bildern wie *Orestes* beschäftigen. Sie erfährt eine besondere Ausprägung bei De Stijl und wird damit unmittelbar in de Koonings Fokus gerückt, der dadurch lernt, dass auch Buchstaben und Wörter, die frei auf der Bildfläche verteilt werden, als Motiv fungieren können.

In *Orestes* verbindet de Kooning verschiedene Medien miteinander: Er malt zunächst mit Emaille auf Papier und überführt diese „gemalte Zeichnung“ anschließend auf einen anderen Bildträger, in diesem Fall auf eine Sperrholzplatte. Dies geschieht auch mit weiteren schwarz-weißen Bildern sowie mit Werken aus der Zeit um 1947/48.²⁸¹ Die Werke werden durch den harten Untergrund stabilisiert und erfahren zugleich eine

²⁷⁶ Zur Entwicklung von De Stijl und der zunehmenden Einbeziehung der Dichtung in die bildende Kunst um 1920 siehe: Broos 1993.

²⁷⁷ De Stijl III, 1920, 6, S. 49, zit. n. Broos 1993, S. 146.

²⁷⁸ Vgl. Pablo Picasso, *Ma Jolie* (1911/12), Öl auf Leinwand, 100 x 64,5 cm, The Museum of Modern Art, New York, Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest, Abbildung online einsehbar unter http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79051 (zuletzt abgerufen am 10.01.2017); Georges Braque, *Stilleben mit Würfel JOU*, ca. 1913/14, Kohle, 31 x 24 cm, Kunstmuseum Basel, abgebildet in Broos 1993, S. 148.

²⁷⁹ Vgl. Broos 1993, S. 150.

²⁸⁰ Vgl. ebd., 150-158.

²⁸¹ Vgl. beispielsweise *Special Delivery*, 1946 und *Secretary*, 1948 (beide Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 66.1198 und 66.1193), *Zurich*, 1947, *Mailbox*, 1947, *Valentine*, 1947, *Light in August*, ca. 1946.

Aufwertung. Es ist ein allbekanntes Phänomen, dass Gemälde einerseits einen höheren Verkaufspreis erzielen als Zeichnungen, andererseits auch eine beliebtere Wertanlage darstellen. Indem de Kooning seine „gemalten Zeichnungen“ auf Papier auf einem festen Untergrund montierte, wirkten diese wie Gemälde. So kaufte das MoMA 1948 keine von de Koonings gemalten Zeichnungen, sondern das einzige Werk der Ausstellung bei Egan, das direkt auf Leinwand gemalt wurde: *Painting* (1948) (Abb. 10). Ab wann genau die Arbeiten auf festere Untergründe aufmontiert wurden, kann nicht allgemeingültig bestimmt werden. Im Falle von *Valentine* (1947) (Abb. 18) beispielsweise, muss dies nachträglich passiert sein: In seinem Artikel „The Crisis of the Easel Picture“ führte Clement Greenberg als Technik für dieses Bild nur „Öl auf Papier“ an.²⁸² Das Werk, das sich seit 1969 im Besitz des MoMA in New York befindet, ist heute aber auf einer Holzplatte montiert und wird in einem hellbraunen Holzrahmen präsentiert.

***Painting* (1948)**

In dem mit schwarzem und weißem Emaillack und Ölfarbe gemalten Werk *Painting* (Abb. 10) fallen zunächst die vielen geometrischen und biomorphen Formen und Figuren auf, die sich mit einer Tendenz zur Bildmitte hin gegenseitig überlagern. Sie wirken flach, so dass es auf den ersten Blick schwerfällt, überhaupt eine Unterscheidung zwischen Figur und Grund zu treffen. Die weiße Farbe wird hauptsächlich als Umrisslinie verwendet, die die einzelnen schwarzen Bereiche oder „Körper“ voneinander abgrenzt. Trotzdem gelingt es kaum, Stellen festzumachen, an denen de Kooning durch den Einsatz von Hell und Dunkel eine räumliche Tiefe erzeugt. Eine davon befindet sich in der zentralen unteren Bildmitte.

Herunter laufende weiße Farbe überzieht das Bild in vorwiegend vertikalen Spuren. Auch schwarze Farbverläufe lassen sich ausmachen, vorwiegend am linken und rechten Bildrand und rechts der Bildmitte. Es sind einzelne, freigelassene Stellen im Bild zu entdecken, an denen die Leinwand mit ihren kleinen geriffelten Strukturmügeln zu sehen ist. Manche dieser Stellen sind von de Kooning im Sinne einer Komposition aus den Farbschichten herausgeschnitten worden. Dazu hat er kleine Farbflächen mit einem Messer umrissen und von der Leinwand gelöst. Diese abgenommenen Areale wurden an

²⁸² Vgl. Greenberg 1948b.

anderer Stelle wieder ins Bild gesetzt. An manchen der von der Farbe befreiten Stellen hat er diese Bereiche anschließend wieder übermalt, wieder andere sind frei geblieben.

In diesem Gemälde ist das Weiß dem Schwarz als raumstrukturierende Farbe untergeordnet. Schwarz verweist nicht, was einer (klassischen) europäischen Maltradition folgen würde, auf eine Tiefe im Bild, sondern auf Flächigkeit. Weiß ist stattdessen formgebend, also das konstruierende und komponierende Element, und übernimmt somit die Funktion einer Linie. In einer Zeichnung wäre die Linie klassischerweise schwarz, da das Papier (in der Regel) weiß ist.²⁸³ Experimentiert de Kooning hier mit der Umkehrung der hell-dunkel Verhältnisse einer Zeichnung im gemalten Bild, mit den Höhen und Tiefen, mit Licht und Schatten?

Die Formen in *Painting* wirken wie ausgeschnittene Teile aus einem Ganzen, oder Segmente von menschlichen Körpern, die zerlegt und neu komponiert wieder auf die Leinwand gebracht wurden. Manche Formen erinnern an Buchstaben und der Betrachter ist versucht, aus ihnen etwas herauszulesen.

Es finden sich zudem Bereiche, in denen Farbe weggekratzt oder verwischt wurde, so um den von rechts oben Richtung Bildmitte verlaufenden „Pfeil“ (Abb. 26). In unmittelbarer Nähe dieses Pfeils sind feine, in die Farbe geritzte Linien zu erkennen. Immer wieder blitzen zwischen der weißen und schwarzen Farbe ockerfarbene bzw. beige, gelbe und braune Stellen auf. Hierbei handelt es sich vorwiegend nicht um die Leinwand, sondern um Farbe. Dieses Merkmal taucht in vielen anderen schwarz-weißen Werken nicht nur de Koonings, sondern auch Robert Motherwells auf. Diese Stellen können als direkte Verweise auf Henri Matisse begriffen werden.

Die Oberfläche wechselt von glänzenden zu matten Bereichen. Dort, wo die Farben stark verdünnt sind, ergeben sich interessante Vermischungen von Schwarz und Weiß. Durch die unterschiedlichen Strukturen der Ölfarbe und des Emaillelacks laufen beide nebeneinander, halb vermischt, in langen und sich gegenseitig umrandenden Bahnen am Bild herunter. De Kooning hat hier mit der unterschiedlichen materiellen Beschaffenheit der „Farben“ experimentiert. Die Signatur „de Kooning“ am unteren rechten Bildrand wurde mit weißer Farbe auf Schwarz gesetzt. Durch die Vermischung der Farben ent-

²⁸³ Natürlich gibt es auch farbige und weiße Linien und farbiges Papier bei Zeichnungen. Mit „klassisch“ ist hier die Situation gemeint, in der ein Künstler einen Bleistift oder Kohlestift nimmt, wie de Kooning es häufig getan hat, um Zeichnungen anzufertigen und wie es im Zeichenunterricht an der Akademie in Rotterdam vermittelt wurde.

steht ein helles Grau. De Kooning verbindet hier die Kombination von Schwarz und Weiß in seiner eigenen Person, die stellvertretend durch die Signatur symbolisiert wird.

An vielen Stellen entsteht absichtlich der Eindruck eines schnellen und unkontrollierten Arbeitens, so durch die Verwischungen und die herunter laufende Farbe, die sich mit dem Lack vermischt. Zugleich verraten aber die Ritzungen, Ausschneidungen und Aussparungen ein hohes Maß an Kontrolle während des künstlerischen Prozesses. Die hier zu beobachtende Kombination von gegensätzlichen künstlerischen Verfahrensweisen, also die bewusste Kontrolliertheit und die gestische Spontaneität, sind charakteristisch für de Koonings frühe schwarz-weiße Gemälde. Der Eindruck des Gestischen, der bei den nahezu zeitgleich entstehenden *Women*-Bildern wie *Woman* (1948) (Abb. 27) noch stärker zum Ausdruck kommt, ist stark inszeniert.

Wie bereits am Beispiel des Werkes *Special Delivery* (Abb. 11) kann auch in diesem Fall die sich aus der Bildanalyse des Werkes ableitende These durch Materialanalysen von Susan F. Lake bestätigt werden.²⁸⁴ Lake nahm Materialproben von insgesamt 25 Werken de Koonings, die sich in der Sammlung des Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., befinden. Sie führte Analysen zu den verwendeten Pigmenten und Lösungsmitteln durch, die beachtenswerte Rückschlüsse auf de Koonings Arbeitsweise ermöglichen. Gelegentlich wurden von Lake auch Werke anderer Sammlungen als Vergleichsbeispiele herangezogen. Unter den untersuchten Werken des Hirshhorn Museums befindet sich *Zurich* (1947) (Abb. 15), das ebenfalls in der ersten Einzelausstellung de Koonings bei Charles Egan vertreten war und zu den Hauptwerken der *Black and White Paintings* gehört. Vor der Analyse von *Zurich* soll ein Exkurs zur Kunst Henri Matisse zum Verständnis von de Koonings Schnitten in das Material Farbe beitragen.

²⁸⁴ Die Beobachtungen der Autorin fanden bereits vor der Veröffentlichung von Lakes Analysen statt. Lakes Ergebnisse dienen daher als Unterstützung ihrer These. Zu Lakes Untersuchungen siehe Lake 2010.

Exkurs: Henri Matisse, *Jazz* (1943-47)

In einem Brief an Pierre Bonnard hatte Henri Matisse bereits im Januar 1940 geäußert, dass er seine Zeichnung und Malerei nicht mehr als Einheit empfinde: „Mon dessin et ma peinture se séparent.“²⁸⁵ Dieser Trennung von *disegno* und *colore* wollte der Künstler entgegenwirken.²⁸⁶

Die Begriffe *disegno* und *colore* stehen für eine Auseinandersetzung, die in der italienischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts stattfand und sie meinen den Streit um das Primat der Linie oder der Farbe im Schöpfungsakt eines Kunstwerkes. Die grundlegende Frage dabei lautete, ob die Zeichnung der Malerei im Rang der Künste vorzuziehen sei und was beim Entstehungsprozess eines Kunstwerkes eine höhere Bedeutung habe, die Idee, die mit der Zeichnung gleichgesetzt wurde, oder die Ausführung, die der Malerei zugeschrieben wurde.²⁸⁷

1941 später schreibt Matisse noch einmal über diesen traditionsreichen und zugleich für ihn persönlich hochaktuellen kunsttheoretischen Konflikt: „L'éternel conflit du dessin et de la couleur dans un même individu, c'est ce qu'il ne dit pas, heureusement car il laisse quelque espoir aussi. Je travaille pour ne pas perdre cet espoir.“²⁸⁸ 1942 traf sich der Künstler mit dem Verleger Tériade (eigentlich Efstratios Eleftheiades), um über die Herausgabe eines farbig illustrierten Buches zu sprechen.²⁸⁹ Bereits ein Jahr später begann Matisse mit der Arbeit an seinem Künstlerbuch *Jazz* (Abb. 28 und 29), mit dem er eine Einheit der Gattungen erreichen wollte.²⁹⁰ *Jazz* wurde am 30. September 1947 veröffentlicht.²⁹¹

Jazz ist eines der berühmtesten Malerbücher der Moderne – und es ist gleichzeitig das einzige vollständig in der Technik der Papierschnitte ausgeführte Exemplar.²⁹² Matisse konzipierte das vollständige Buch, vom Text bis zu den Illustrationen. Der Herstel-

²⁸⁵ Henri Matisse: Brief an Pierre Bonnard, 13. Januar 1940. Zitiert nach: Matisse 1972, S. 182.

²⁸⁶ Dies hat auch bereits Katrin Wiethege so interpretiert. Vgl. Wiethege 2000, S. 9.

²⁸⁷ Vgl. Pace 1996. Zum Streit um *disegno* und *colore* vgl. grundlegend: Panofsky 1975; Kemp 1974; Kemp 1990, S. 274-284 sowie Gage 1994, S. 117-138.

²⁸⁸ Henri Matisse: Brief an André Rouveyre, 6. Oktober 1941. Zitiert nach: Matisse 1972, S. 188.

²⁸⁹ Zu Tériade und seinem Konzept des „manuscrit à peinture moderne“, nach dem auch *Jazz* entstanden ist, siehe: Lavarini 2000, S. 1-16.

²⁹⁰ Insgesamt hat Matisse vierzehn große Bücher gestaltet, von denen *Jazz* das berühmteste darstellt. Für viele weitere Bücher, Zeitschriften, Alben und Ausstellungskataloge hat er Illustrationen angefertigt. Vgl. Ausst.-Kat. Matisse JAZZ 2007, S. 27.

²⁹¹ Vgl. Wiethege 2000, S. 9.

²⁹² Zur Tradition französischer Malerbücher und Matisse als Gestalter solcher Bücher siehe: Ausst.-Kat. Matisse JAZZ 2007, S. 28-32.

lungsprozess erfolgte in mehreren Schritten²⁹³: Von seinen Assistenten ließ Matisse verschiedene Papiere mit Gouachefarbe bemalen. Im Anschluss schnitt er mit einer Schere unterschiedliche Formen daraus aus, die er miteinander kombinierte. So entstanden figürliche und abstrakte Kompositionen. Die druckgrafische Umsetzung erfolgte schließlich, nach verschiedenen Experimenten mit anderen Techniken, im Pochoir-Verfahren, einem Schablonendruckverfahren. Der Druck wurde von Edmond Vairel in Paris ausgeführt. Wichtig war für Matisse, dass alle handwerklichen Spuren der Scheerschnitte, wie beispielsweise kleine Kanten und Zacken, die durch das Ausschneiden entstanden waren, auch im Druck erhalten blieben.

Matisse hatte bereits früher mit Papierschnitten gearbeitet, erstmals um 1931/32, als er seine Vorarbeiten zum Wandbild „Der Tanz“ entwickelte, das sich in der Barnes Collection in Philadelphia befindet.²⁹⁴ Doch erst ab 1938 wurde das bis dato experimentelle Verfahren zu einer ernstzunehmenden und vollwertigen künstlerischen Technik, mit der Matisse sowohl Zeitschriftencover als auch ganze Raumdekorationen entwarf, welche von ihm selbst als „découpages“ und „papiers découpés“ bezeichnet wurden.²⁹⁵ Entscheidend ist, dass es sich bei diesen Arbeiten nicht bloß um ein Altersphänomen handelt, mit welchem der kranke und geschwächte Künstler versuchte, seiner mangelnden Fähigkeit zu Zeichnen oder zu Malen entgegen zu wirken. Vielmehr handelt es sich bei den Papierschnitten Matisses um eine Synthese von Malerei, Graphik, Bildhauerei und Zeichnung. Er schreibt mit großer, geschwungener Schrift auf den Seiten von *Jazz*: „Dessiner avec des ciseaux; Découper à vif dans la couleur me rappelle la taille directe des sculpteurs. Ce livre a été conçu dans cet esprit.“²⁹⁶

Hinsichtlich dieses Aspektes lassen sich *Jazz* und de Koonings Werke wie *Painting* oder *Orestes* miteinander in Beziehung setzen. Die unmittelbare Formung des Materials, die wie durch die Hand eines Bildhauers geschieht, das Zeichnen mit der Schere, das Indie-Farbe-hinein-gehen – dies alles sind Aspekte, die auch für de Kooning eine wesentliche Rolle spielen. Zugleich diskutieren beide Künstler, Matisse und de Kooning, die Aufhebung der Trennung von *disegno* und *colore* unmittelbar in ihren Werken. Im Unterschied zu Matisse spricht de Kooning jedoch nicht in Bezug auf kunsttheoretische

²⁹³ Zum nachfolgend beschriebenen Herstellungsprozesses siehe: Ausst.-Kat. Matisse JAZZ 2007, S. 61.

²⁹⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Matisse JAZZ 2007, S. 62.

²⁹⁵ Die „découpages“ können mit „Ausschnitte“ oder „Ausschnittbilder“ übersetzt werden, die „papiers découpés“ mit „Papierschnitten“. Ebenda.

²⁹⁶ Matisse, *Jazz*, zitiert nach Wiethege 2000, S. 66.

Aspekte über seine Werke. Eine Untersuchung seiner künstlerischen Technik und seines Umgangs mit dem Material belegt dennoch, dass sich auch de Kooning mit diesen Fragen auseinandergesetzt hat. Diese Auseinandersetzung erfolgte darüber hinaus bei beiden Künstlern nahezu zeitgleich. Während Matisse von 1943 bis 1947 an *Jazz* gearbeitet hat, lassen sich de Koonings Materialzerschneidungen von gemalter Farbe auf 1947/48 ansetzen. Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten für die künstlerischen Fragestellungen, die ihn zu dieser Zeit beschäftigten, muss Matisses' Malerbuch *Jazz* für de Kooning wie das künstlerische Produkt eines Seelenverwandten gewirkt haben.

Möglicherweise ist de Kooning bereits früher verschiedene Werke von Henri Matisse in der Galerie von dessen Sohn Pierre begegnet.²⁹⁷ Es ist sehr wahrscheinlich, dass de Kooning *Jazz* im Original gesehen hat: Die New York Public Library besitzt seit 1948 ein Exemplar von *Jazz*.²⁹⁸ Außerdem wurde *Jazz* 1948 gleich zwei Mal in New York ausgestellt: im Januar in der Galerie Lucien Goldschmidt. Inc. und im Oktober im Museum of Modern Art.²⁹⁹ Zudem wurde die MoMA Ausstellung in mehreren Rezensionen besprochen, unter anderem auch in der *New York Times*.³⁰⁰

Die Arbeitsweise von Matisse und de Kooning lassen sich vergleichen. Thomas B. Hess beschrieb de Koonings Gebrauch von Papier wie folgt:

He used (and uses) paper because he can cut it and tear it. Cutting and ripping sound like violent gestures; destruction sounds like a violent act. But for de Kooning, the overriding motivation for tearing papers to reassemble in collages, drawings and paintings is a pictorial one.³⁰¹

Neben der Art der Materialbehandlung fallen bei de Kooning Formen auf, die mit denen von *Jazz* vergleichbar sind. Die von Matisse verwendeten Formen sind sehr einfach und klar gestaltet und können mit französischen Kinderbüchern der 1930er Jahre in Verbin-

²⁹⁷ Pierre Matisse stellte, nicht nur in den vierziger Jahren, regelmäßig Werke seines Vaters in seiner Galerie in New York aus. Die Galerie existierte seit 1931. Vgl. „Chronology“ in: Ausst.-Kat. Pierre Matisse and His Artists 2002, S. 152-295.

²⁹⁸ Vgl. Lavarini 2000, S. 267.

²⁹⁹ Vgl. Lavarini 2000, S. 251. Die Ausstellung „Henri Matisse. Jazz. Tériade Editeur“ war vom 20.1. bis 3.2.1948 in der Galerie Lucien Goldschmidt zu sehen. Die Ausstellung „Print Gift of Victor S. Riesenfeld & Matisse: Jazz: Gift of the Artist“ wurde vom 1. bis 31. Oktober 1948 im Museum of Modern Art in New York gezeigt (vgl. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3240?locale=de> , zuletzt eingesehen am 10.01.2017).

³⁰⁰ Zu den Rezensionen über die Ausstellung siehe Lavarini 2000, S. 269: Sam Hunter schrieb am 10.10.1948 in der New York Times in dem Artikel „French Moderns: Two exhibitions present paintings and prints“ über *Jazz*. Am 15.10.1948 erschien der Artikel „Prints for the Modern“ von Peggy F. Crawford über das Malerbuch in The Arts Digest und am 18.10.1948 wurde die Rezension „Museum Displaying Modern European Prints“ im New York Star veröffentlicht (ohne Autor).

³⁰¹ Hess 1972, S. 15.

derung gebracht werden.³⁰² Geht man davon aus, dass Matisse einer Künstlergeneration angehört, für die der Prozess der Entstehung eines Kunstwerks und die angewandte Technik als Akt des Bewusstseins verstanden werden müssen und zum Teil der Interpretation des Kunstwerkes werden,³⁰³ kann das Ausschneiden von und Hineinschneiden ins Material als eine Vereinfachung der Welt in all ihren Schattierungen interpretiert werden, durch die Matisse die „großen Themen“ der Welt in portionierte und handhabbare Teile zerlegt, die neu angeordnet zu bunten Bildern vereint werden. Diese Themen umfassen beispielsweise die Liebe, den Tod, das Schicksal und das Verhältnis der Geschlechter zueinander. Zudem thematisieren sie das Verhältnis von Himmel und Erde, die Frage des Kunstschaffens aus dem Bewussten oder Unbewussten heraus, Jugend und Alter, Märchen und Gott.³⁰⁴ Aufgrund der Durchmischung verschiedener Medien im Entstehungsprozess von *Jazz* wirft das Künstlerbuch darüber hinaus auch Fragen nach den Grenzen und Möglichkeiten in der Kombination verschiedener Techniken und Kunstgattungen auf. Wie oben beschrieben durchliefen die Bildmotive in *Jazz* verschiedene Entstehungsschritte, die von der Malerei über das Zerschneiden des Papiers über das Collagieren der Formen bis hin zum Drucken derselben verliefen. Indirekt wurden zudem bildhauerische Vorgehensweisen (in der Art des Zusammensetzens und des HerauslöSENS von Material) und zeichnerische Verfahren (durch die Verwendung ausgeschnittener Papierstücke, die wie Farbstriche auf dem Papier funktionieren) berührt.

Neben *Jazz* mögen auch andere Kunstwerke von Matisse für die Kooning von Bedeutung gewesen sein, besonders im Hinblick auf die Verwendung von Schwarz. Obwohl die kunsthistorischen Betrachtungen Schwarz und Weiß in erster Linie als ein Phänomen des 20. Jahrhunderts verstehen³⁰⁵, so ist die künstlerische Auseinandersetzung damit sehr viel älter und reicht bis zur Antike zurück. Im 19. Jahrhundert wurde die Diskussion um die Verwendung von Schwarz in der Malerei durch die Künstler des Impressionismus neu entfacht. Von Malern wie Auguste Renoir, Édouard Manet, Camille Pissarro und anderen, sind Äußerungen überliefert, die eine intensive farbtheoretische Auseinandersetzung über die Frage belegen, ob Schwarz eine Farbe sei und ob und wie

³⁰² Vgl. Stuffmann 2002, S. 23-24.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 29-30.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 23.

³⁰⁵ Vgl. die Einführung der vorliegenden Arbeit, Abschnitt „Zum Forschungsstand und zur Systematisierung der Fachtermini“.

es in die Malerei integriert werden sollte.³⁰⁶ Während Pissarro und Monet als Künstler gelten, die Schwarz in ihren Bildern vermieden haben, so weisen unterschiedliche Werke Manets und Renoirs eine eindeutige Verwendung von Schwarz auf. 1919 konfrontiert Ambroise Vollard Renoir mit der Frage, ob die einzige technische Innovation der Impressionisten die Verdrängung der Nicht-Farbe Schwarz aus der Malerei gewesen sei.³⁰⁷ Renoirs Antwort darauf wird wie folgt wiedergegeben: „Black, a non-colour? Where did you get that idea? Black is the queen of colours! (...) The longer I live, the more I love black.“³⁰⁸ Anderen Ortes wird Renoir zitiert mit den Worten: „Rien n’est difficile à faire en peinture comme le noir et le blanc.“³⁰⁹ Über die Schwierigkeit der Verwendung von Schwarz soll Renoir auch mit Matisse gesprochen haben, der den älteren Künstler zwischen Dezember 1917 und Renoirs Tod im Dezember 1919 mehrfach in Cagnes-sur-Mer besucht hatte und später über diese Unterhaltungen berichtete.³¹⁰ In den unterschiedlichen Varianten der Beschreibungen, die über das Gespräch existieren und von denen keine von Renoir stammt, gibt es eine Auffälligkeit: Stets soll Renoir Matisse besonders für seine künstlerische Verwendung von Schwarz innerhalb seiner Bilder gelobt und dessen Bedeutung als Künstler damit verbunden haben.³¹¹ Damit wurde eine Künstlerlegende geschaffen, die Matisse in Bezug auf die Verwendung von Schwarz als künstlerischen Erbe Renoirs und indirekt auch Titians etablierte.³¹² Wie de Butler überzeugend darlegen konnte, sind keine gesicherten Beweise erhalten, die bezeugen könnten, dass Renoir sich tatsächlich derart gegenüber Matisse geäußert hat – doch die Legende hält sich hartnäckig in der kunsthistorischen Literatur, wo sie seit dem Ende der 1930er Jahre konsequent zu finden ist.³¹³ So ist es möglich, dass de Kooning diese Legende kannte. Unabhängig davon verwendete Matisse über Jahrzehnte hinweg Schwarz als prägnantes raum- und formgebendes Gestaltungsmittel in seinen

³⁰⁶ Verschiedene Äußerungen der impressionistischen Künstler zu Schwarz und Weiß finden sich in Augustin de Butlers Aufsatz über Renoir, Matisse und der Farbe Schwarz. Vgl. de Butler 2016.

³⁰⁷ Vgl. de Butler 2016, S. 441.

³⁰⁸ Renoir zitiert nach Ambroise Vollard: *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris 1995 (1938), S. 204-205, 216, hier zitiert nach de Butler 2016, S. 441.

³⁰⁹ Renoir zitiert nach Julie Manet, siehe Manet 1979, S. 248.

³¹⁰ Vgl. de Butler 2016, S. 441.

³¹¹ Es sind nur Beschreibungen von Matisse und George Besson über die Unterhaltungen von Renoir und Matisse bekannt, Renoir hat sich nicht darüber geäußert. Vgl. Ebd., S. 442-446.

³¹² In Bezug auf die Verwendung von Schwarz in der Malerei sind Äußerungen Renoirs überliefert, in denen er sich in seiner Malerei auf Titian bezieht. Vgl. Manet 1979, S. 248.

³¹³ Als Erster berichtete George Besson 1939 von dem Gespräch von Renoir und Matisse über Schwarz, vgl. de Butler 2016, S. 442.

Werken.³¹⁴ Diese Auffälligkeit kann de Kooning nicht verborgen geblieben sein und es ist wahrscheinlich, dass er sie mit anderen Künstlern diskutiert hat.³¹⁵

Zurich, 1947

Das Werk *Zurich* (Abb. 15), das aufgrund seiner Oberflächenstruktur so wirkt, als sei es spontan und ungeplant entstanden, ohne Nachdenken über eine Ordnung oder jegliches systematisches Vorgehen, ist alles andere als das. Vielmehr stellt Lake aufgrund ihrer Untersuchungen fest: „The appearance of gestural immediacy and unpremeditated spontaneity in Zurich is, to some degree, an illusion.“³¹⁶ Lake zufolge können von den Untersuchungen zu *Zurich* sowohl generelle als auch spezifische Beobachtungen zu de Koonings Vorgehensweise beim Malen abgeleitet werden.³¹⁷ Gemäß ihren Untersuchungen begann de Kooning sein Werk mit einer vorbereitenden Zeichnung auf dem ungründerten Papier. Allein diese Tatsache ist bemerkenswert, denn sie bedeutet, dass der Künstler nicht einfach spontan und gestisch „drauf los“ gemalt hatte, sondern sich zunächst langsam an das Werk herantastete. Darüber und über weite Bereiche des restlichen Papiers habe er eine Pinselschicht von einer schwarzen, glänzenden Farbe gestrichen, die aufgrund ihrer Viskosität wahrscheinlich direkt aus der Farbdose stamme.

Das würde bedeuten, dass de Kooning eine Zeichnung geschaffen hatte, um diese anschließend gleich wieder grobflächig mit schwarzer Farbe zu übermalen und so zu überdecken. Die schwarze Farbe sei laut Lake auf dem Papier zu einer glatten und glänzenden Schicht getrocknet. Über dieser Lage aus Emaillack habe de Kooning in schnellen und fließenden Pinselstrichen Strudel von cremig-weißer Farbe gemalt und dabei verschiedene Pinselgrößen benutzt, mit denen er in alle Richtungen arbeitete. Beim Auftragen der weißen Farbe habe er Leerstellen stehen lassen, durch die das Schwarz in Form von Buchstaben und abstrakten Formen durchschienen. Anschließend

³¹⁴ Die entsprechenden Werke sind zahlreich, exemplarisch seien hier genannt: Henri Matisse, *La table noire*, 1919, Öl auf Leinwand, 102 x 80 cm, Privatbesitz, abgebildet in: Ausst.-Kat. Henri Matisse 2005, Abb. 91, S. 175 und Henri Matisse, *Intérieur à la fougère noire*, 1948, Öl auf Leinwand, 116,5 x 89,5 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, abgebildet in: Ausst.-Kat. Henri Matisse 2005, Abb. 192, S. 271.

³¹⁵ Diskussionen zwischen de Kooning, Graham und Gorky werden im Hinblick auf Künstler wie Matisse, Uccello und Ingres von Stevens und Swan erwähnt, bei denen Fragen zu Raum, Perspektive und Illusion erörtert worden sein sollen. Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 108.

³¹⁶ Lake 2010, S. 33.

³¹⁷ Vgl. hier und im Folgenden für diesen Abschnitt: Lake 2010, S. 32-37. Die exakte Darlegung der Vorgehensweise de Koonings ist für das Verständnis der vorliegenden Arbeit absolut zentral. Daher wird an dieser Stelle eine längere Passage von Susan F. Lake ausführlich vorgestellt und darauf Bezug genommen.

habe er noch einmal schwarze Lackfarbe benutzt und diese zum Teil geschüttet, getropft und verwischt als er sie direkt in die noch nasse weiße Farbe *zeichnete*.³¹⁸ Es ist interessant, dass Lake genau an dieser Stelle von „Zeichnen“ spricht, als es darum geht zu beschreiben, wie de Kooning die letzte und für uns sichtbare Schicht der Farbe aufgetragen hat. So seien die einzelnen Buchstaben und das Wort „Zot“ entstanden. Nach Lake handelte es sich also keinesfalls um eine echte Nass-in-Nass Technik, wie sie in den oberen Schichten der aufgetragenen Farbe zu finden ist, sondern um eine langsame Arbeitsweise, bei der zunächst die schwarze Farbschicht getrocknet sei bevor die weiße darüber aufgetragen wurde. Die einzelnen Farbschichten sind im Querschnitt der Farbprobe, die Lake aus der Mitte des linken Randes von *Zurich* entnommen hat, gut zu sehen.³¹⁹ Außerdem zu sehen ist dort eine Schicht grüner Farbe, auf die Lake jedoch nur ganz am Rande eingeht. Als de Kooning die weiße Farbe auf die schwarze Farbschicht aufgetragen habe, sei die untere schwarze Schicht von den Lösemitteln, die zum Verdünnen der weißen Farbe verwendet worden seien, stellenweise aufgelöst worden.

Durch das mechanische Auftragen der weißen Farbe sei der schwarze Untergrund in die obere weiße Schicht eingearbeitet worden, wie an einigen schwarzen Streifen zu erkennen sei. Die zwei Farbschichten hätten sich zunächst leicht abgewiesen, seien dann aber mit einer Fluidalstruktur, die an Lava erinnere bzw. an einen marmorierenden Effekt, der den von de Kooning beabsichtigten, täuschenden Eindruck der Nass-in-Nass Technik hervorgerufen habe, getrocknet.

Können wir davon ausgehen, dass de Kooning sich der chemischen Reaktion der Farben bewusst war? Selbst wenn er nicht gewusst haben sollte, in welcher Art die weiße Farbe mit der darunterliegenden schwarzen Ebene reagierte, hat er die daraus resultierenden feinen schwarzen Streifen im Bild absichtlich eingesetzt. Gezielt kontrastierte de Kooning die selbst erschaffene zweite Ebene, die er vom klassischen weißen Untergrund in einen schwarzen überführt hatte, mit weißer Farbe, wie er die ursprünglich weiße Fläche des Papiers zunächst mit Schwarz kontrastiert hatte. In späteren Jahren, ab ca. 1963, schuf de Kooning eine Reihe von Zeichnungen, die er mit geschlossenen Augen und zum Teil mit der linken Hand oder auch mit beiden Händen und mehreren Stiften anfertigte. Während des Entstehungsprozesses konzentrierte er sich ganz auf seinen Körper und seine Empfindungen. De Kooning zeichnete auch während er Fernsehen schaute.

³¹⁸ Hervorhebung durch die Verfasserin.

³¹⁹ „Paint cross-section“, 64-fach vergrößert, abgebildet in Lake 2010, Abb. 17, S. 33.

Diese Vorgehensweisen, das Fernsehschauen und das blinde Zeichnen, können als eine Art Selbstüberlistung verstanden werden, um sich von der weißen Fläche abzulenken und sich so seiner Angst davor zu entziehen.³²⁰

Für eine Gruppe von Bildern, die eine stärkere Radikalisierung zugunsten einer dominanten Verwendung von Schwarz aufzeigen als diejenigen aus der ersten Einzelausstellung, bestehen einige Zweifel bezüglich der Datierung. Es handelt sich um Werke wie *Dark Pond* (1948), *Untitled* (1948-49), *Night Square* (ca. 1949) und *Black Untitled* (1948) (Abb. 30-33). Um verstehen zu können, warum die Frage der Datierung so viele Zweifel aufbringt, soll im Folgenden der Koonings Aufenthalt und Arbeiten am Black Mountain College in North Carolina beschrieben werden. Die entscheidende Frage ist, ob diese Bilder vor oder nach dem Aufenthalt am Black Mountain College entstanden sind. Diese Frage wird im nachfolgenden Kapitel aufgegriffen und beantwortet werden.

De Kooning und das Black Mountain College

Das Black Mountain College bestand von 1933 bis 1956.³²¹ Es wurde von John Andrew Rice, einem ehemaligen Philosophie-Professor des Rollins-College in Winter Park, Florida, und von Theodore Dreier fünfzehn Meilen entfernt von Asheville in North Carolina in den Blue Ridge Mountains, USA, gegründet. Als das Black Mountain College am 25. September 1933 eröffnete, setzten Rice und Dreier eine innovative Lehrplangestaltung fest. Es gab keine vorgegebenen Pläne mehr für Studierende, sondern jeder Student sollte sich seinen eigenen Lehrplan eigenverantwortlich selbst zusammenstellen. Angeboten wurden künstlerische Fächer, Natur- und Geisteswissenschaften. Rice hielt es für wichtig, dass ein College seine Schüler sowohl in zeitgenössischer Kunst als auch in klassischen Künsten unterrichtete. Zudem ging es ihm nicht darum, aus jedem Schüler einen Künstler zu machen.

³²⁰ Zu de Koonings Zeichenverfahren mit geschlossenen Augen vgl. Schiff 2009. Schiff bezeichnet das Fernsehen und das blinde Zeichnen de Koonings als „Kunstgriffe“; er verwendet nicht den Begriff der Angst, indirekt aber den der Hemmung: „Das Fernsehen und das blinde Zeichnen waren zwei Kunstgriffe (...), die es de Kooning erlaubten, das Auge zu umgehen, das er als das intellektuellere und normativere Organ betrachtete, damit es die Hand, das physischere Organ, nicht hemmt.“ Schiff 2009, S. 147. Wie psychoanalytische Konzepte der Angst darlegen, gehören Hemmung und Angst eng zusammen. Erstmals wurde dieser Zusammenhang 1926 von Sigmund Freud beschrieben. Vgl. Freud 1926.

³²¹ Zur Geschichte des Black Mountain College vgl. hierzu und im folgenden Abschnitt: Harris 1993, 2002 und 2005 sowie Katz 2002, Schoon 2006, S. 89-97 und den Ausst.-Kat. Black Mountain 2015.

In der Mitte der vierziger Jahre wurde das Black Mountain College zu einem Ort, der vom französischen Maler Amédée Ozenfant als eines der neuen Zentren deutscher Kultur in Amerika charakterisiert wurde.³²² Dies lag vorwiegend an Josef Albers, der seit 1933 am Black Mountain College unterrichtete und dieses leitete. Albers hatte von 1923 bis zu dessen Schließung 1933 am Bauhaus in Weimar, Dessau und Berlin unterrichtet. Er war in den USA als ausgezeichnete Künstler und Pädagoge bekannt.³²³ Als Albers und seine Frau Anni am 24. November 1933 New York erreichten, wohin sie aus Nazi-Deutschland emigriert waren, brachten sie Ideen des Bauhauses mit. Die beiden lebten und arbeiteten bis 1949 am Black Mountain College. Albers schien genau der richtige Künstler zu sein, um die von Rice formulierten pädagogischen Gedanken mit einem hohen künstlerischen Anspruch zu verbinden. Als er zu Beginn seiner Tätigkeit am Black Mountain College gefragt wurde, was sein Ziel sei, antwortete er: „To open eyes.“³²⁴

Albers berief sich eindeutig auf das Bauhaus und dessen künstlerisches wie pädagogisches Konzept. Studierende sollten frei mit verschiedenen Materialien experimentieren können, um herauszufinden, was zu ihnen passte und womit sie sich am besten ausdrücken konnten. Bis zum Sommer 1944 wurden die Studierenden vorwiegend von Albers unterrichtet. Seine Lehre bestand aus drei elementaren Bereichen: Zeichnen, Basic Design und Color-Painting.³²⁵ Er befand, dass es – ganz im Sinne der Bauhaus-Tradition – gut wäre, wenn sich eine gewisse Diversität in der Lehre am Black Mountain College wiederfände. So lud er im Laufe der Jahre eine Reihe völlig unterschiedlicher Künstler ein, am Black Mountain College zu unterrichten. Die meisten von ihnen kamen nur einen Sommer lang, andere waren Gastdozenten.

1948 hatte Albers de Kooning eingeladen, den Sommerkurs für Malerei am Black Mountain College zu unterrichten.³²⁶ Als de Kooning im Juni desselben Jahres gemein-

³²² Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 255.

³²³ Albers war z.B. in der Bauhaus Ausstellung des Museum of Modern Art von 1938 vertreten. Philip Johnson, der Direktor des Department of Architecture des MoMA empfahl Theodore Dreier, Albers als neuen Leiter des BMC einzustellen. Vgl. Katz 2002, S. 20.

³²⁴ Albers zitiert nach Katz, Black Mountain College, 2002, S. 32.

³²⁵ Basic Design wurde häufig mit der Werklehre in Verbindung gebracht. Vgl. Katz, Black Mountain College, 2002, S. 32.

³²⁶ Die Gründe für die Einladung werden in der Literatur unterschiedlich angegeben. In der einen Version der Geschichte hatte de Koonings Freund Misha Reznikoff mit dem Künstler Peter Gripe und seiner Frau Florence über de Kooning gesprochen und gefragt, ob sie nicht etwas für ihn tun könnten, da de Kooning aufgrund der zu erwartenden Sommerflaute, die sich jedes Jahr bei vielen der New Yorker Künstler einstellte, sehr niedergeschlagen sei. Die Gripes luden de Kooning zum Frühstück ein. Kurze

sam mit Elaine in Asheville ankam, hatten sich die Sommerkurse bereits überregional einen Namen gemacht. Sie galten als Chance, bei modernen Künstlern zu studieren und dabei eine besondere Atmosphäre zu erleben, die wenig mit jener an vergleichbaren Ausbildungsstätten in den USA gemein hatte. Neben de Kooning waren in diesem Sommer unter anderem auch John Cage, Merce Cunningham, Richard Buckminster Fuller, Peter Grippe und Beaumont Newhall eingeladen, am Black Mountain College zu lehren.³²⁷

Jeder Lehrende wurde zu Beginn seiner Tätigkeit gebeten, einen Vortrag zu halten. De Kooning entschied sich für das Thema „Cézanne and the color of Veronese“. Es kamen nur wenige Zuhörer, was unter anderem daran gelegen haben mag, dass die Studierenden vom „klassischen“ Titel des Vortrags abgeschreckt worden sind.³²⁸ Einige von ihnen waren stark von Albers und dessen Farbtheorie beeinflusst und wollten sich möglicherweise nicht mit Kunst auseinandersetzen, die in ihren Augen als das Gegenteil von modern galt. Hinzu kam, dass de Kooning zu dieser Zeit noch relativ unbekannt war. Joseph Fiore, der über sich selbst sagte, er sei stark von de Kooning beeinflusst gewesen, beschreibt de Koonings Bekanntheitsgrad um 1948 als sehr gering:

Nobody knew who de Kooning was. Finally we found something in the library from the Peggy Guggenheim collection that had a reproduction of a de Kooning in it. He was completely unknown except for a small group in New York that knew him.³²⁹

Es gab aber auch eine Studierende, die extra wegen de Kooning an das Black Mountain College gekommen war: Pat Passlof.³³⁰ Passlof beschreibt, wie wichtig de Koonings Vortrag für sie gewesen sei:

Zeit später erzählte Josef Albers den Grippe von seiner Not, Personal für das Sommersemester am Black Mountain College zu finden. Mark Tobey hatte kurzfristig abgesagt und nun war die Stelle für Malerei neu zu besetzen. Die Grippe schlugen de Kooning vor und nachdem Albers sich bei John Cage und Merce Cunningham, die beide ebenfalls im Sommer unterrichten sollten, nach ihm erkundigt hatte und beide de Koonings Einstellung befürworteten, lud Albers de Kooning ein. Vgl. Stevens/Swan, 2008, S. 253-254. In der von Delphine Huisinga zusammengestellten Chronologie im Ausstellungskatalog der de Kooning Retrospektive 2011, wird hingegen erwähnt, dass Albers aufgrund des von Renée Arb verfassten Artikels in der Zeitschrift *Artnews* über die Ausstellung bei Charles Egan veranlasst wurde, de Kooning an das College zu berufen. Vgl. Huisinga 2011, S. 190. Diese Version der Geschichte wird auch erzählt von Katz 2002, S. 105. Es könnte aber auch sein, dass Albers de Kooning wegen der Ausstellung bei Egan eingeladen hat, da er sich besonders für das Schwarz-Weiß Thema interessierte.

³²⁷ Vgl. Katz 2002, S. 134.

³²⁸ Unter den Zuhörer waren Buckminster Fuller, Merce Cunningham, John Cage, Kenneth Noland, Kenneth Snelson und Pat Passlof. Vgl. Pat Passlof, "1948", in: *Art Journal*, Bd. 48, Nr. 3, 1989, S. 229.

³²⁹ Joseph Fiore zitiert nach Katz 2002, S. 192.

³³⁰ Vgl. Passlof 1989, S. 229.

The titled remained imprinted in memory because it was, in itself, important to me. That the abstract artist I admired most had strong, natural ties to the past saved me from the terrible dilemma imposed by doctrinaire abstractionists of the period: Either you were pure modern rigorous, in which case all those noses and poses looked properly ludicrous and thoroughly obsolete; or you were reactionary sentimental bourgeois sinking back into a kind of intellectual easy chair (an extreme position more likely to be held by a Lippold than an Albers).³³¹

Bei näherem Hinsehen verwundert es nicht, dass de Kooning sich für Cézanne interessierte, so ungewöhnlich dies auch auf den ersten Blick erscheinen mag. Wie auch Matisse steht Cézanne für das große Thema, welches de Kooning in eben jener Zeit besonders interessierte, nämlich die Verbindung von Zeichnung und Farbe oder anders ausgedrückt, von *disegno* und *colore*; dem Thema also, welches Künstler und Kunsttheoretiker bereits seit Jahrhunderten beschäftigte. So sagte Cézanne: „Zeichnung und Farbe soll man auf keinen Fall trennen, wenn man malt zeichnet man.“³³²

Passlof erinnert sich zudem auch an eine Begebenheit, welche die sehr unterschiedliche künstlerische Haltung von de Kooning und Albers betonte. Elaine de Kooning brachte eines Tages eine Collage mit in die Klasse von Albers, die sie, wie Passlof, besuchte. Die Collage „(...) was ment to combine the previous two assignments in one work. In Albers's view, that was incorrect. He tore up the collage, at which point Passlof left the class and did not return. Elaine, however, did continue.“³³³ Es verwundert nicht, dass Passlof die Klasse in Reaktion auf Albers Kritik verließ. Denn Willem de Koonings Arbeitsweise entsprach in vielen seiner Werke genau der von Albers kritisierten Vorgehensweise. De Kooning löste die Formen aus verschiedenen Bildern heraus, um sie dann in einem Bild zu einer neuen Komposition zusammen zu fügen. Passlof, deren Arbeiten aus der Zeit am Black Mountain College eine sehr stark an de Kooning angelehnte Formensprache verraten, wie beispielsweise *Yardstick* (1948)³³⁴, muss es daher wie eine Herabsetzung ihrer eigenen Arbeiten verstanden haben, als Albers die Collage von Elaine de Kooning angriff.

³³¹ Passlof 1989, S. 229.

³³² Cézanne zitiert nach Lavarini 2000, S. 41, dort zitiert nach: P.M. Doran: *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978, S. 36.

³³³ Passlof studierte bei Albers und de Kooning am BMC. Das Zitat stammt aus: Katz 2002, S. 115.

³³⁴ Werkangaben: Pat Passlof, *Yardstick* (1948), Öl und Emaille auf Leinwand, 83,8 x 109,2 cm, *Collection of the Artist*, abgebildet in: Katz 2002, S. 116.

De Kooning ließ seine Studierenden Bleistiftzeichnungen und Stilleben anfertigen. Er hatte zehn Studierende.³³⁵ Einer von ihnen war Gus Falk, der sich an seinen ersten Kontakt mit de Kooning erinnert. De Kooning soll in die Klasse gekommen sein, gefragt haben, wie es den Studierenden gehe und dann ein kleines Stilleben aufgestellt haben, an dem er die nächsten zwei Stunden, ohne viel dazu zu sagen, gearbeitet hätte. Die Klasse habe sich gewundert, was de Kooning da mache, und schließlich habe dieser zu den Studierenden gesagt:

(...) Nun, wir werden den ganzen Sommer damit verbringen, auf dieses Ding zu schauen. Wir werden auf ein Stück Papier oder eine Leinwand schauen bis wir genau verstanden haben, was es ist. Dann werden wir daran weiterarbeiten, bis wir es getötet haben. Und dann werden wir daran weiterarbeiten, bis es von alleine wieder zurückkommt.³³⁶

In den nachfolgenden Unterrichtsstunden legte de Kooning Wert darauf, einzeln mit den Studierenden zu sprechen und sie an der Staffelei stehend auf großen Leinwänden arbeiten zu lassen. Er wartete, bis sie ihre eigenen Probleme auf der Leinwand entwickelt hatten, bevor er die verschiedenen Möglichkeiten mit ihnen besprach, die sich ihnen nun eröffneten. Dieses Vorgehen stand im diametralen Gegensatz zur Arbeitsweise in Albers Klasse.³³⁷ Die Skepsis, die de Kooning seitens seiner Klasse anfänglich entgegengebracht wurde, wich am Ende des Sommers einem ganz anderen Bild. Kurz vor de Koonings Abreise zurück nach New York hat es eine ernste Unterhaltung zwischen Albers und ihm gegeben. Der Grund dafür war, dass sechs der zehn Studierenden, die von de Kooning unterrichtet worden waren, das College verlassen wollten. Albers fragte nun, ob de Kooning etwas davon wisse. Dieser antwortete: „Sure (..) I told them if they wanted to be artists, they should quit school and come to New York and get a studio and start painting.“³³⁸ Das gute Verhältnis zwischen Albers und de Kooning konnte dieser Zwischenfall jedoch nicht trüben. De Kooning war der erste Künstler, den Albers fragte, ob er in Yale unterrichten wollte, nachdem er Chairman des Art Departments an der Yale University geworden war.³³⁹

³³⁵ (Elaine) de Kooning 1994b (1983), S. 209.

³³⁶ De Kooning zitiert nach Gus Falk, in: Stevens/Swan 2008, S. 257: „(...) 'Vell, ve're going to spend all summer looking at this ting. On one piece of paper or one canvas and we're going to look at it until we get it exactly the way it is. Then we're going to keep working on it until we kill it. And then we're going to working on it until it comes back on its own.“ Die Schreibweise soll de Koonings niederländischen Akzent zum Ausdruck bringen.

³³⁷ Vgl. (Elaine) de Kooning, 1994b (1983), hier S. 212.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 214.

³³⁹ Vgl. ebd.

Das Diktum, das de Kooning seinen Schülern vermittelt hatte, galt besonders für ihn selbst, wie Elaine de Kooning berichtete. Ihr zufolge war während des gesamten Aufenthalts am Black Mountain College nur ein einziges Gemälde ihres Mannes entstanden, nämlich *Asheville* (1948) (Abb. 34), entstanden, welches er zudem erst nach seiner Rückkehr nach New York vollendet hatte.³⁴⁰ Zusätzlich müssen aber auch Arbeiten auf Papier während der Zeit im Black Mountain College entstanden sein. Zum einen sind hier die Pastellbilder zu erwähnen, die de Kooning im Wohnzimmer des Cottages gemalt hat, welches er mit Elaine bewohnte, und die er fieberhaft eines nach dem anderen angefertigt habe, um die nackten Wände zu bedecken. Elaine de Kooning sagte dazu:

In his New York studio, surrounded by his previous work, he felt the necessary sense of continuity. Here, he was in a vacuum that he began to fill with pastels, working feverishly on one after the other for a couple of weeks until the walls were covered with them.³⁴¹

Marla Prather vermutet, er könnte diese Pastelle zerrissen und für die Komposition seines Gemäldes verwendet haben.³⁴² Dieses Vorgehen kann, so viel sei bereits vorweggenommen, mit dem Herstellungsprozess der *Rome Series* verglichen werden.

Eventuell könnte es sich um dieselben Arbeiten handeln, auf die sich Kenneth Noland bezieht, als er berichtete, dass Helen Frankenthaler, die Clement Greenberg im Sommer 1948 für drei Tage im Black Mountain College besuchte, sogenannte „drawing paintings“ gemacht habe.³⁴³ Einen ähnlichen Ansatz habe er auch in den Arbeiten de Koonings gesehen, welcher dieser in seiner Black Mountain Zeit geschaffen habe.

Als gesichert gilt, dass de Kooning während seiner Zeit am Black Mountain College die Bühnendekoration für das Stück *Le Piège de Méduse (The Ruse of Medusa)* von Eric Satie geschaffen hat, das als gemeinsame Inszenierung von einigen Lehrenden und Studierenden am Abend des 20. August 1948 aufgeführt wurde. Das Stück wurde bis dahin erst einmal in Paris gespielt und es muss ein großes Spektakel für alle Beteiligten gewesen sein, daran mitzuwirken. Cage spielte die Musik, der Dichter M.C. Richards übersetzte den Text. Fuller übernahm die Rolle des Baron Medusa, Elaine de Kooning

³⁴⁰ Zu *Asheville* vgl. (Elaine) de Kooning 1981. De Kooning ist Ende August 1948 zurück nach New York gefahren, kurz nach dem offiziellen Ende des Summerkurses am 25. August. Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 263.

³⁴¹ Elaine de Kooning, „de Kooning Memories“, in: (Dies.): Vgl. Elaine de Kooning, „de Kooning Memories“, in: (Dies.): *The Spirit of Abstract Expressionism*, New York 1984, S. 212.

³⁴² „(...) may have ripped into sections and used to compose the painting.“ Vgl. Marla Prather in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1994, S. 97 und Anm. 33.

³⁴³ Vgl. Katz 2002, S. 66.

spielte dessen Tochter Frisette. Cunningham tanzte die Rolle eines Affen, der sich vorwiegend mechanisch bewegte.³⁴⁴ Willem de Kooning gestaltete das Bühnenbild. Elaine de Kooning berichtet, ihr Mann habe einen großen langweiligen Tisch und zwei unscheinbare Säulen mittels einer Technik, die er als sechzehnjähriger in Holland gelernt habe, in pinkfarbenen und grauen Marmor verwandelt.³⁴⁵

Wie diese Zusammenarbeit an der Theateraufführung bereits erahnen lässt, wird der Kontakt zwischen den Lehrenden vorwiegend als gut und freundlich beschrieben. Es soll sogar üblich gewesen sein, sich gegenseitig in ihren Klassen zu besuchen. Von einem solchen Besuch de Koonings in der Architekturklasse von Buckminster Fuller berichtet Elaine de Kooning, die regelmäßig an der Klasse von Fuller teilnahm, folgende Begebenheit:

One day, he [Fuller] held up two jagged, irregular lumps of metal. „If these are put together a certain way, they will form a perfect cube,“ Bucky explained. The two lumps were passed back and forth between the students for an hour and a half with much discussion of how and why they didn't fit. Then Bill wandered into the room. Bucky had a special regard for the intuitive approach of artists. „Let's see what someone from another discipline can do,“ Bucky said to the class and explained the problem to Bill, handing him the two lumps. Bill hefted them together, forming the perfect cube on the first try. Bucky nodded approvingly, not at all surprised. But I was surprised. „How did you do it?“ I asked Bill later. „Well, I figured all those smart engineering students had tried all the logical ways,“ he shrugged, „so I just looked for the least logical way.“³⁴⁶

Trotz des stark anekdotischen Charakters dieser Begebenheit verweist sie auf de Koonings außergewöhnliches räumliches Vorstellungsvermögen. Möglicherweise wurde die Anekdote aber auch so übermittelt, um de Koonings außergewöhnliches räumliches Vorstellungsvermögen zu stilisieren. Fakt ist, dass die um 1948 entstandenen Arbeiten diesen in der Geschichte aufgezeigten Zugang de Koonings zur Form widerspiegeln. De Kooning war kein Künstler, der sich seine Formen und ihre Positionierung innerhalb

³⁴⁴ In der Liste der Tänze, die von Merce Cunningham mit Sara Hamill und Louise Lippold getanzt wurden, befand sich auch ein Tanz namens „Orestes“. Der Tanz scheint nichts mit dem Werk von de Kooning „Orestes“ zu tun zu haben, da dieses bereits 1947 entstanden ist. Zugleich belegt die Auflistung aber die Aktualität des Orestes-Stoffes in der Zeit um 1948. Die anderen Tänze waren „A Division“, „Root of an Unfocus“, „Dream“, „In A Landscape“, „Totem Ancestor“, „Monkey Dances“. Vgl. Abb. „Program of Dances by Merce Cunningham with Sara Hamill and Louise Lippold, Black Mountain College Print Shop, State Archives at North Carolina, Raleigh. Abgebildet in: Katz 2002, S. 136.

³⁴⁵ Vgl. (Elaine) de Kooning 1994b (1983), S. 213.

³⁴⁶ Ebd., S. 210-211.

des Bildraumes ausdachte und diese dann erst anschließend malte. Vielmehr malte er einzelne Formen und entwickelte währenddessen ihre weitere Gestalt. Bei der Erforschung dieses Prozesses entstanden einige (kunsthistorische) Fehlinterpretationen. Denn die Tatsache, dass de Kooning einige Pinselstriche schnell auf die Leinwand auftrug – wie er auch schnell die von Fuller gestellte Aufgabe zu lösen wusste – bedeutet nicht, dass die Formgenese innerhalb seiner Kunstwerke automatisch als „Action Painting“ zu verstehen ist. Manchmal saß de Kooning auch nach einem schnell gemalten Pinselstrich eine gewisse Zeit vor dem Bild und betrachtete es eingehend, bevor er dann den nächsten „schnellen“ Strich darauf setzte.³⁴⁷

Das bereits erwähnte Werk *Asheville* (1948) (Abb. 34), das als einziges Bild während de Koonings Zeit am Black Mountain College entstanden ist, bringt die skizzierten Wege der Form- und Bildfindungen des Künstlers zum Ausdruck. Es ist nach dem zum College nächstgelegenen Ort benannt, Asheville. De Kooning hat im Juli 1948 begonnen, daran zu arbeiten und beendete es erst, nachdem er nach New York zurückgekehrt war. Es bleibt ungeklärt, ob die Nachricht von Gorkys Tod etwas mit dem Beginn an *Asheville* oder dem weiteren Entstehungsprozess zu tun hat, doch es ist anzunehmen, dass de Kooning bereits vorher mit dem Bild begonnen hatte.³⁴⁸

3 Radikalisierungen: Black Paintings, White Paintings

Mehrschichtige Bedeutungsebenen: *White Paintings*

Die *White Paintings* stellen denjenigen Teil der *Black and White Paintings* dar, dessen Erscheinungsbild vorwiegend von heller, häufig weißer Farbe dominiert wird. De Kooning hat in diesen Bildern nicht ausschließlich weiße oder mit Weiß verwandte creme- oder beigefarbene Töne verwendet. Wie bei dem Großteil der restlichen *Black and White Paintings* benutzte er auch bunte Farben wie Grün oder Rot, um den Bildraum zu strukturieren. Die Farbgebung im Hellen überwiegt jedoch. Zur Gruppe der *White Paintings* gehören Bilder wie *Asheville* (1948), *Mailbox* (1948), *Town Square*

³⁴⁷ Vgl. Katz 2002, S. 125.

³⁴⁸ Gorky starb am 21. Juli 1948. De Kooning erfuhr erst einige Tage später davon, als eine der Studentinnen ihre Post öffnete und darin einen Zeitungsartikel über Gorkys Selbstmord fand und diesen laut vorlas. De Kooning reagierte geschockt und zog sich für die nächsten Tage zurück. Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 261.

(1948), *Zot* (1948), *Attic* (1949), *Little Attic* (1949), *Painting* (1949/50) und *Excavation* (1950) (Abb. 34, 9, 35, 36, 37, 38, 25). Die *White Paintings* werden durch eine enorme Vieldeutigkeit gekennzeichnet. Diese wird dadurch ermöglicht, dass der Künstler keinen klassischen Vorder- oder Hintergrund mehr anlegt, sondern diese Bereiche vollends miteinander verbindet, sodass das Bild keine Tiefe mehr besitzt und das, obwohl die einzelnen Figuren sich zum Teil überlagern – doch es kann nicht mehr sicher gesagt werden, welche der Figuren sich tatsächlich im Vordergrund befindet. De Kooning setzt zum Teil ungewöhnliche Werkzeuge ein, um die Oberfläche zu bearbeiten, wie beispielsweise in *Painting* (1949/50) (Abb. 39). Dort hat de Kooning ein kleines Rädchen oder etwas Ähnliches benutzt, um Farbe auf der Leinwand zu verteilen.

***Asheville* (1948/49)**

Eine Verbindung zwischen verschiedenen wichtigen Werkgruppen stellt das Gemälde *Asheville* (Abb. 34) dar. Es gehört zu den *Black and White Paintings* und deren Untergruppe der *White Paintings* und zugleich weist es Elemente der schwarz-weißen *Women*-Serie auf. Zudem lässt sich an *Asheville* besonders gut — und exemplarisch für viele andere seiner schwarz-weißen Werke — de Koonings Arbeitsweise des Abkratzens von Malmaterial bzw. Farbe und Neuauftragens wiederholt diskutieren.

Im Gegensatz zu den *Black and White Paintings*, die in der Egan Show desselben Jahres vertreten waren, setzt sich der Bildraum von *Asheville* nicht mehr aus Schwarztönen zusammen, die von weißer oder heller Farbe zu räumlichen Gefügen angeordnet werden, sondern besteht nun vorwiegend aus hellen Farbtönen in verschiedener Tonalität, die von Weiß über Gelb, Orange, Pink, Rot und Blau bis zu Grün reichen. Zwar verwendet de Kooning auch hier Schwarz, doch ist es nicht mehr die den Bildraum ausfüllende Farbe, sondern dient zur Konturierung und gibt damit den anderen Farben Halt. Die bunten Farben lassen an *Black Friday* (1948) (Abb. 17) denken, doch auch *Orestes* (1947), *Valentine* (1947) und *Noon* (1947) (Abb. 14, 18, 23) können als künstlerische Anknüpfungspunkte von *Asheville* (1948) herangezogen werden.

Der Bildraum wird durch zwei größere, weiße, horizontal angelegte Formen, die mit einem ebenfalls in Weiß gehaltenen, am linken Bildrand vertikal verlaufenden und kleinteiliger strukturierten Formgefüge verbunden sind, vorwiegend horizontal strukturiert.

riert. De Kooning benutzt schwarze Linien, um einzelne Formen gegeneinander abzugrenzen. Auf der linken Seite ist ein grünes Quadrat zu sehen. In der rechten oberen Ecke befinden sich zwei rechteckig aufeinander stehende Rechtecke. Darunter, am oberen Rand einer mittig positionierten und horizontal verlaufenden weißen Form, kann ein großes Auge gedeutet werden, welches jedoch nicht mit weiteren Gesichtselementen in Verbindung gebracht werden kann. In der Mitte des Bildes befindet sich eine rote Fläche, die von mehreren Übermalungen in Weiß, Gelb, Pink und Grün durchbrochen wird. Der untere Bildbereich ist stark ockerfarben dominiert, am rechten Bildrand mischt sich Pink darunter. Als Füße, bzw. stark verkürzte Beine, könnten die beiden weißen, nach unten verlaufenden Bildbereiche gedeutet werden, die schwarz umrandet inmitten des Ockers an die horizontale große Form anschließen, die dadurch und in Verbindung mit dem Auge, zu einem Körper werden. Das Figurengefüge in der linken unteren Bildecke ließe sich eventuell als die Gestalt eines Hundes deuten. Die Neuzusammensetzung und Herauslösung einzelner Figuren und Fragmente evoziert stetig neue Kombinationsmöglichkeiten, die noch nicht einmal am nächsten Tag als dieselben interpretiert werden müssen aus ein und demselben Bild, von ein und demselben Betrachter.

Dieses bedeutsame Merkmal von *Asheville* findet sich auch in den Werken der *Rome Series*. De Kooning spielt ganz bewusst mit der Vieldeutigkeit seiner Werke. In einem Interview über seine 1959/60 in Rom entstandenen Arbeiten sagte de Kooning, er habe nichts dagegen, wenn Menschen in einem seiner fertigen Bilder eine Landschaft sehen sollten.³⁴⁹

Asheville ist in der oberen linken Ecke signiert, trägt aber keine Jahresangabe. Zusätzlich zu diesem Bild existieren noch weitere Werke mit ähnlichen bzw. sich auf *Asheville* beziehenden Titeln. Es ist unwahrscheinlich, dass die anderen Arbeiten ebenfalls im Black Mountain College begonnen wurden, da von mehreren Quellen überliefert wurde, de Kooning habe sich den Sommer über mit nur einem einzigen Bild beschäftigt und dieses zudem in New York vollendet.³⁵⁰ Zudem korrigierte de Kooning das Entstehungsdatum von *Asheville* fast vierzig Jahre später von 1949 auf 1948.³⁵¹ Das Bild wurde 1952 von der Philips Collection in Washington gekauft und es verwundert, dass de

³⁴⁹ „Se, a quadro finito, la gente ci vede un paesaggio (...) io non ho nulla in contrario.“ De Kooning zitiert nach: Anonymus 1959, S. 39.

³⁵⁰ Sowohl Elaine de Kooning als auch Pat Passlof haben dies bestätigt.

³⁵¹ Vgl. Mahony 2011a, S. 196.

Kooning es nachträglich auf 1948 datierte. Es könnte also sein, dass das Bild erst zu Beginn des Jahres 1949 oder noch später vollendet wurde, die Arbeit daran aber bereits 1948 begann. Auch die Schreibweise wurde mit *Asheville* angegeben, auf der Rückseite des Bildes steht jedoch, in falscher Schreibweise, *Ashville* ohne „e“. ³⁵² Ob dieser Titel von de Kooning notiert wurde, bleibt offen, auch wenn Charles Stuckey das Bild mit Asche und Rauch in Verbindung bringt – was sich mit der Schreibweise „Ashville“ (Stadt der Asche) gut verbinden ließe. ³⁵³

Ein weiteres Bild, *Asheville #1* (1948) (Abb. 40), sowie auch die weiteren Varianten der *Asheville*-Bilder, greifen auf eine stärker an die Zeit um 1945/46 angelegte Formensprache zurück, die zugleich durch die Wahl der Farben unterstützt wird. Es scheint, als sei es de Kooning, ausgehend von der gefundenen Komposition von *Asheville*, in den abgewandelten *Asheville*-Bildern stärker um das Experimentieren innerhalb der Bildsprache mittels einer kräftigeren Farbigkeit gegangen. Als Weiterentwicklung innerhalb seines Œuvres wird sich das Experimentelle stärker in den Bereich der zweiten *Women*-Serie verlagern, wo die intensiv verwendete Farbigkeit gemeinsam mit den Frauenmotiven den Bildern eine ganz neue Ausdruckskraft verleiht, wie sie vorher in de Koonings Werk noch nicht zu sehen war.

In *Asheville* kulminiert der Zusammenfall der beiden Richtungen auf eine ähnliche Art wie in *Woman* (1948) (Abb. 27). Beide Bilder sind nahezu zeitgleich entstanden und ließen sich als zweieiige Zwillinge beschreiben: Während *Asheville* die Abstraktion über die intensiven und deckenden Farben, die mit schwarzen Linien umrandet sind verkörpert, so spielt de Kooning in *Woman* zunächst mit der Gegenständlichkeit und der Hintereinander-Staffelung von Bildschichten, die mehrere Bildzitate aus früheren Werken aufgreifen, wie das Motiv der Frauen, des Hauses rechts oben, oder auch des *Guernica*-Kopfes, indem er die Farbe reduziert und somit dem Figurativen den Vortritt gegenüber der Abstraktion lässt. Schon bei dem nächsten Bild der Serie, *Woman* (1949) (Abb. 41) gibt er diese Zurückhaltung in der Farbigkeit auf und wird in den weiteren Arbeiten der zweiten *Women*-Serie auch dabei bleiben.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Vgl. Stuckey 1980, S. 78 und Mahony 2011a, S. 196.

Zerstörung als künstlerisches Konzept

In seiner 1959 erschienenen Monographie beschreibt Thomas B. Hess die Arbeitsweise de Koonings:

Some collages are made entirely of drawings and sketches that have been cut up and re-assembled. Other works are paintings of sliced and torn paintings and drawings, pinned and tacked and taped together, and of the landscapes and figures and environment that the drawings analyse.³⁵⁴

Der letzte Satz bezieht sich auf *Asheville* (Abb. 34). Lauren Mahony geht basierend auf Hess davon aus, dass de Kooning im Falle von *Asheville* Zeichnungen übereinandergelegt und gekreuzt habe, um eine Komposition für den Anfang zu finden. Vielleicht, so vermutet Mahony weiter, könnte es sich dabei um die Pastelle gehandelt haben, die zu Beginn des Sommers entstanden sind.³⁵⁵

De Kooning arbeitete an *Asheville* mit einer ähnlichen Technik, wie er sie zuvor bereits in anderen schwarz-weißen Bildern entwickelt hatte. Der Unterschied ist nun, dass er farbige Elemente mit in die Komposition einbaute und das schwarz-weiß-Verhältnis im Bild umdrehte. Von Elaine de Kooning kennen wir den Entstehungsprozess des Bildes: de Kooning habe ein 63,5 x 81,3 cm großes Papier mit Klebeband auf einem Holzbrett befestigt und dieses auf seine Staffelei gestellt. Dann habe er begonnen, mit Ölfarben darauf zu malen und abends überschüssige Pigmente wieder davon abgekratzt, „to keep the surface fresh and smooth.“³⁵⁶ Sie beschreibt weiter, dass dieser scheinbar endlose Prozess die Arbeitsmethode war, die de Kooning an den Bildern entwickelt hatte, die in seiner ersten Ausstellung im Frühjahr zu sehen waren – also vorwiegend anhand der schwarz-weißen Bilder.³⁵⁷

Es stellt sich nun die Frage, warum de Kooning seine Bilder immer wieder auslöschte. Nicht nur, dass er sie, wie oben beschrieben, in einem aktuellen Arbeitsprozess immer wieder abkratzte und neu übermalte, bis sie so waren, dass er sie loslassen wollte, sondern er übermalte auch ältere Bilder, die nicht verkauft wurden. Weshalb diese Zerstörung? Eine interessante Antwort darauf findet sich bei Hess, der auf Honoré Balzacs Erzählung *Das unbekannte Meisterwerk* verweist, die de Kooning gekannt habe.³⁵⁸

³⁵⁴ Hess 1959b, S. 19.

³⁵⁵ Mahony 2011a, S. 195-196.

³⁵⁶ (Elaine)de Kooning 1994b (1983), S. 212-213.

³⁵⁷ Ebd., S. 213.

³⁵⁸ Balzac 2002 (1831).

Die Hauptfigur der im beginnenden 17. Jahrhundert spielenden Geschichte ist ein alter Künstler namens Frenhofer, der besessen war von dem perfekten Gemälde, welches in Form eines Bildes von Catherine Lescault, seiner „Belle-Noiseuse“, ein vollkommenes Meisterwerk darstellen und alle Geheimnisse beinhalten sollte, die Frenhofer von seinem Meister Mabuse anvertraut bekommen habe. Vor einem Bild von Porbus, welches Frenhofer mit wenigen Pinselstrichen fertig stellt, sagt Frenhofer zu dem als jungen Maler eingeführten Nicolas Poussin, der ebenfalls anwesend ist: „Siehst du, Frendchen, entscheidend ist allein der letzte Pinselstrich. Porbus hat hundert gebraucht, ich gebe nur einen dazu. Niemand weiß uns Dank für das, was darunter ist. Merk dir das gut!“³⁵⁹ Gegenüber Porbus und Poussin erwähnt Frenhofer zudem seine schlimmsten Qualen: Immer wenn er glaube, alles Wissen in dem einen Bild angelegt zu haben und ein perfektes Meisterwerk geschaffen zu haben, werde er am nächsten Morgen eines besseren belehrt und die Gewissheit der Erfolges weiche der Unzufriedenheit. Um das geheimnisvolle Gemälde in Augenschein nehmen zu können und in der Hoffnung, so hinter das Geheimnis der Malerei zu kommen, welches Mabuse Frenhofer anvertraut habe, überlässt Poussin Frenhofer, mit starken moralischen Skrupeln, seine Geliebte Gillette als Modell. Frenhofer vollendete sein Werk, an dem er zehn Jahre gearbeitet hatte und zeigt es Poussin und Porbus. Als die beiden Maler jedoch nichts auf dem Gemälde erkennen können, sagt Frenhofer: „Ja, ja, es ist wahrhaftig ein Gemälde (...). Hier ist der Rahmen, hier die Staffelei, und hier schließlich sind meine Farben und meine Pinsel.“³⁶⁰ Poussin und Porbus glauben zunächst, der alte Künstler halte sie zum Narren und Poussin äußert: „Ich sehe da nur verworren aufgetragene Farben, die von einer Vielzahl seltsamer Linien umgrenzt sind, welche eine Mauer aus Malerei bilden.“³⁶¹ Schließlich entdeckt Porbus doch noch einen Fuß auf dem Bild, der aus einem „Chaos von Farben, Tönen, verschwommenen Nuancen“ hervorschaut und er ruft: „Es ist eine Frau darunter“, während er Poussin auf die Farbschichten aufmerksam macht, die Frenhofer übereinander gemalt hatte, um sein Werk zu perfektionieren.³⁶² Dennoch bleibt Poussin bei seiner Meinung, dass nichts auf der Leinwand zu sehen sei, wozu Porbus verängstigt schweigt. Schließlich verlassen Poussin, Porbus und Gillette das Atelier. In derselben Nacht noch bringt Frenhofer sich um, nachdem er all seine anderen Werke verbrannt hatte.

³⁵⁹ Ebd., S. 154.

³⁶⁰ Ebd., S. 168.

³⁶¹ Ebd., S. 168-169.

³⁶² Balzac 2002 (1831), S. 169.

Während de Kooning an *Woman I* (1950-52) (Abb. 42) arbeitete und sich die Fertigstellung immer wieder hinzog, wurde er von einigen Leuten mit Frenhofer verglichen.³⁶³ Obwohl Hess de Kooning mit dieser Erzählung in Zusammenhang bringt, sagt er zugleich auch, dass der Künstler nicht essentiell von ihr beeinflusst, aber doch bestärkt worden sei und relativiert den Zusammenhang zugleich wieder, indem er darauf verweist, dass de Kooning eben auch von anderen Schriftstellern inspiriert gewesen sei, etwa von Fjodor Michailowitsch Dostojewski, Gertrude Stein oder Søren Kierkegaard.³⁶⁴

Doch die hier absichtlich ausführlich wiedergegebene Erzählung Balzacs spiegelt de Koonings Arbeitsweise auf so vielen Ebenen wieder, dass es schon fast abwegig scheint, sie nicht als mögliche Quelle für de Koonings Vorgehen in Betracht zu ziehen. Zudem hatte auch Picasso bereits mit seinen *Demoiselles d'Avignon* (1907) sowie den *Saltimbanques* (1905) zwei „unsichtbare Meisterwerke“ geschaffen. Im Falle der *Demoiselles* sprach die Öffentlichkeit zwar über das Werk, doch zugleich wurde es in derselben nicht gezeigt.³⁶⁵ Vor diesem Hintergrund muss die Erzählung Balzacs auf de Kooning einen sehr hohen Reiz ausgeübt haben. Auf überzeugende Weise gelingt es Hans Belting, den Inhalt der *Saltimbanques* und zugleich die psychologische Dimension aufzuzeigen, die sich für Picasso in dem Werk dargeboten hat:

Im Werk selbst formiert sich aber dagegen ein Widerstand, mit dem Picasso nur seine eigene Lage kommentiert. Es nimmt Abschied von den großen epischen Aufgaben in einer einheitlichen Collage, deren Motive im Bild selbst wie Echos einer verlorengegangenen Handlung wirken. Die isolierte Frauengestalt, die vom Bildrand überschritten wird, könnte einem pompejanischen Fresko entstiegen sein und winkt uns aus dem Limbus einer abwesenden Zeit zu.³⁶⁶

Auch die *Demoiselles*, so Belting, „(...) waren kein Werk, wie es andere Werke sind. Sie stellten für Picasso gleichsam ein Schlachtfeld dar, auf dem er neue Strategien im Kampf um das Werk durchspielen konnte.“³⁶⁷ Der Kampf um neue Strategien und die Dimension des Abschieds scheinen mir in Bezug auf de Kooning auch von wesentlicher Bedeutung zu sein. Ein interessanter Gedanke, der sich hieran anschließen lässt, ist die

³⁶³ Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 313.

³⁶⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968a, S. 22.

³⁶⁵ Vgl. Belting 1998, S. 283. Werkangaben: Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), Öl auf Leinwand, 243,9 x 233,7 cm, The Museum of Modern Art, New York; Pablo Picasso, *Les Saltimbanques* (1905), Öl auf Leinwand, 212,8 x 229,6 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.

³⁶⁶ Belting 1998, S. 284.

³⁶⁷ Ebd., S. 283.

Tatsache, dass jede Anwesenheit von etwas im Bild, für die de Kooning sich entscheidet, zugleich auch eine Abwesenheit von etwas anderem bedeutet.³⁶⁸ De Kooning wie auch Picasso müssen etwas aufgeben, um etwas Neues zu schaffen. Es ist interessant, dass sich unter dem Gewirr von Farbschichten in Balzacs Geschichte eine Frau befindet und dass es ebenfalls eine Frau ist, die in Picassos *Saltimbanques* auf die abwesende Zeit verweist. Auch bei den *Demoiselles* handelt es sich um Frauen, an denen Picasso seinen Kampf um das Werk ausficht. Und so ist es auch im Werk von de Kooning im Hinblick auf die Entwicklung der zweiten *Women*-Serie, die sich in den *Black and White Paintings* und parallel zu ihnen vollzieht.

In Balzacs Geschichte scheitert der alte Meister an seinem eigenen Perfektionsanspruch und muss erkennen, dass er all seine Kompositionen selbst zerstört hat. Kein anderer hat das getan, er selbst war es und am Ende bleibt nichts übrig. Er arbeitet an der Perfektion, die ihn in den Wahnsinn treibt; zugleich versucht er sich an der Auflösung des Werkbegriffs. Belting bezeichnet Balzacs Text als „Schlüsseltext der Moderne“, der den Beweis erbracht habe, „daß es zwischen Kunstidee und Werkidee letztlich keinen Ausgleich gab.“³⁶⁹ Frenhofer will eine „Schöpfung“³⁷⁰ hervorbringen – und hier ist eine Parallele zum Künstler als Schöpfer zu ziehen – die schöner ist als die Natur.

Auch Picasso schuf mit seinen *Demoiselles d'Avignon* ein Werk, das den Anfang von etwas Neuem, bislang nicht dagewesenen markierte. Es kann als das erste kubistische Werk verstanden werden, wenn auch kubistisch auf einer noch nicht vollendeten Stufe, und es verschärfte die Diskussion um Entwurf und Werk, die nun keinem geordneten Ablauf mehr folgten.³⁷¹ Das Bild ist zugleich eine „Absage an die Stereotypen der bürgerlichen Kunstgeschichte“, in der die Bildfläche zum „Realort der Malerei“ wird, wie Belting die in den *Demoiselles* angelegten Neuerungen beschreibt.³⁷²

Dieser Realort ist ein wesentlicher Unterschied zu der Erzählung Balzacs. Picasso und später auch de Kooning zerstören festgelegte Motive und zerlegen Frauenkörper in allsichtige und nahezu nicht mehr als Körper erkennbare Bildelemente. Mit dieser Zer-

³⁶⁸ Vgl. hierzu auch: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968a, S. 22-23.

³⁶⁹ Vgl. Belting 1998, S. 302.

³⁷⁰ Balzac 2002 (1831), S. 164.

³⁷¹ Vgl. Belting 1998, S. 292. Diese Diskussion ist bereits ein Phänomen des 19. Jahrhunderts, die von Picasso fortgeführt wird.

³⁷² Ebd., S. 296, 297.

störung erhalten sie „die Freiheit einer Idee am Leben“³⁷³: Es geht einerseits um die Suche nach der perfekten Form, der perfekten Frau. Andererseits aber wird die Idee einer perfekten Figur dadurch bewahrt, dass sie nicht mehr als perfekt dargestellt wird. Gerade damit aber wird sie zum perfekten Ausdruck eines neuen Kunstempfindens und einer neuen Ära. Der Kampf mit der Natur wird umgedeutet: Statt sie zu übertrumpfen, geht es nun darum, sie zu zerstören. Nur so kann die Idee gerettet werden – und somit auch die Gedanken und Gefühle, die im Werk erhalten bleiben.³⁷⁴

Picasso selbst bezeichnete seine Arbeitsweise als Zerstörung: „In meinem Fall ist das Bild eine Summe von Zerstörungen“, in denen jedoch nichts wirklich verloren gehe; er vergleicht den Prozess der Bildwerdung mit der Art und Weise, wie er sich die Entstehung eines Traumes im Gehirn vorstellt.³⁷⁵ Das Dilemma zwischen der Werkidee und ihrem Verlust in der Umsetzung wird von Picasso so einfach wie überzeugend in dem Titelblatt zu eben jenem *Unbekanntem Meisterwerk* Honoré de Balzacs dargestellt, mit dessen Illustration sich Picasso 1927 beschäftigte und welches 1931 von Vollard in Paris verlegt wurde: Durch die Farben Schwarz und Weiß wird der Kampf symbolisiert, in dem es „nie einen Sieg geben wird.“³⁷⁶

Es ist eben dieser Kampf, der auch von de Kooning in Schwarz und Weiß geführt wird. Wir haben es mit der Auseinandersetzung zu tun, die schon Jahrtausende lang die Künstler beschäftigte und die wir bereits in Ovids Metamorphosen in der Figur des Pygmalion angelegt finden.³⁷⁷ De Kooning versucht auf seine Art, dem Wahnsinn zu entfliehen, wenn er sein Werk am Abend zerstört, um es am nächsten Tag erneut zu malen, oder wenn er eine Schicht über die andere setzt.

Picasso schuf 1914 mit seinem zweiten Entwurf für das Grabmonument Apollinaires kein unsichtbares Gemälde, aber eine unsichtbare Skulptur, nun in einem sehr wörtlich aufzufassenden Sinn. Mit einer Drahtplastik, deren Drähte im Inneren einen Hohlraum bilden, der „Nichts“ enthält, wird dieses Nichts zugleich zu einer sichtbaren Figur. Für Belting kehrt hier „die paradoxe Verschränkung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit (oder von Werk und Vorstellung) wieder, die schon das Thema bei Balzac gewesen

³⁷³ Vgl. Ebd., S. 304.

³⁷⁴ Vgl. Picassos eigene Äußerungen dazu in: Belting 1998, S. 304.

³⁷⁵ Picasso in einem Interview mit Christian Zervos, 1935, hier zitiert nach Belting 1998, S. 303.

³⁷⁶ Vgl. Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk*, 1998, S. 306.

³⁷⁷ Vgl. Ovid 2013, Buch 10, Vers 243f, S. 538-542.

war.³⁷⁸ André Breton setzte sich 1933 mit dieser Skulptur auseinander und skizziert eine Werktheorie, in deren Zentrum eben jene Plastik steht, die für Apollinaires Grab bestimmt gewesen ist.³⁷⁹

Für die vorliegende Arbeit ist von Bedeutung, dass Breton über die Erläuterung des Werkkonzeptes eine Werktheorie Picassos entwickelte. Er vertrat die Meinung, dass Picassos Œuvre die poetische Wahrheit der künstlerischen Idee ans Licht gebracht habe, aus seiner vollständigen Transparenz das Leben selbst spreche und sich wie eine magische Essenz zwischen den Metallstäben ausdehne.³⁸⁰ Es geht also um dasselbe Scheitern, das auch bei Balzac thematisiert wird, nur dass Picasso durch die Darstellung der Leere eine Lösung findet, welche als Gegenpol zur Schöpfung ebenso perfekt ist wie die Darstellung von Allem – die ja, wie Balzac zeigte, unmöglich ist.

Durch die Auslöschung eines Werkes und dessen Umkehrung in den gegenteiligen Zustand von dem, was es einst gewesen ist, trat de Kooning – im Sinne Picassos, Apollinaires und Bretons – den scheinbar „aussichtslosen Kampf gegen die Materie und gegen den Tod des Werkes“³⁸¹ an. Er führte diesen Kampf im Laufe der Jahre nicht nur in Schwarz und Weiß, aber er führte ihn erstmals in den *Black and White Paintings* und entwickelte aus ihnen heraus seine persönlichen Antworten, die sich im Laufe seines Lebens kontinuierlich veränderten und weiterentwickelten.

Es ist also auch die Behandlung einer philosophische Frage, der de Kooning nachgeht, wenn er die Oberfläche eines Bildes immer wieder neu erfindet. Er thematisiert die Anwesenheit des Abwesenden, zugleich auch einen Geschlechterkampf und eine Auseinandersetzung mit seinem Verständnis von Weiblichkeit. Hess vergleicht de Koonings Vorgehen mit Nietzsches Hausbaumetapher und unterstellt ihm somit ein Nicht-Fertig-Werden-Wollen, um der Melancholie auszuweichen, die sich beim Beenden eines jeden Werkes einstelle.³⁸²

Hess bringt hier zwei Argumente mit ins Spiel, die im Hinblick auf de Koonings Unwillen, Bilder zu vollenden, beachtet werden sollten. Zum einen sei dies das Problem, dass

³⁷⁸ Belting 1998, S. 308.

³⁷⁹ Vgl. Ebd.

³⁸⁰ Breton zitiert nach Belting 1998, S. 308.

³⁸¹ Ebd., S. 309.

³⁸² „Als wir feststellten, dass das Haus fertig war, begriffen wir, dass wir etwas sehr Essentielles gelernt haben, was wir hätten wissen sollen, bevor wir überhaupt angefangen haben, es zu bauen: Nun ist es zu spät – Das ist die Melancholie von allem, was beendet ist.“ Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968a, S. 25 (Hess nach Friedrich Nietzsche, Artikel 277, Beyond Good and Evil).

Künstler die eigens entwickelten Techniken und Fähigkeiten anwenden wollten, was letztlich zu starken Spannungen und Frustrationen führe. Zudem sei zu beachten, wie arm de Kooning bis 1956 gewesen sei. Parallel dazu habe er aber innerhalb der Künstlerszene bereits einen festen Platz eingenommen und sei berühmt und verehrt gewesen. Hess stellt die Frage, ob de Kooning sich selbst als eine Art existenzialistischen Helden gesehen habe, vergleichbar mit Arthur Rimbaud und Vincent van Gogh und ob demzufolge diese Selbstzerstörung eine psychische Waffe in seinem Überlebenskampf gewesen sein könne. Er fragt, ob nicht in diesem Zusammenhang die zerstörten und überarbeiteten Bilder de Koonings als eine Art Bestrafung der Gesellschaft dafür zu verstehen seien, dass sie ihn als Künstler nicht beachtet habe.³⁸³

Es ist interessant, dass Hess mit Rimbaud und van Gogh zwei europäische Künstler des 19. Jahrhunderts aufruft, um de Koonings mögliche Rolle des existenzialistischen Helden zu diskutieren, wo sich dafür auch zeitgenössische amerikanische Beispiele in Form von Jackson Pollock und James Dean angeboten hätten. Im Gegensatz zu Clement Greenberg, der in seinen Schriften um die Etablierung einer eigenständigen, von den Wurzeln der europäischen Moderne befreiten amerikanischen Kunst gekämpft hat, bezieht sich Hess in der Analyse von de Koonings Werk auf künstlerische Anknüpfungspunkte jenseits des Atlantiks. Und Hess hat recht, denn de Koonings Haltung kann nicht nur, wie dargelegt, mit dem literarischen Werk Balzacs in Verbindung gebracht werden, sondern auch mit dem Gedanken des *Non finito*, der sich in der Malerei und Bildhauerei des 19. Jahrhunderts widerspiegelte.³⁸⁴ Künstler wie Paul Cézanne und Auguste Rodin setzten sich mit der Gegensätzlichkeit von Idee und Werk auseinander und diese Reflexion ist in ihren Arbeiten zu erkennen, die sich erst in unserer Phantasie vollenden sollten.³⁸⁵ Die Vollendung des einzelnen Werkes kann als Grundproblem der europäischen Moderne angesehen werden. Belting stellt dazu fest: „Vollendung lag nicht mehr im vollkommenen Werk, sondern in der vollkommenen Anschauung dessen, was sich letztlich der Anschauung in Werken schon entzog.“³⁸⁶ Interessant ist, dass diese Haltung mit einer starken Selbstkritik der Künstler einherging, die oftmals in eine regelrechte

³⁸³ Vgl. Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968a, S. 24-25.

³⁸⁴ Mit dem Begriff „Non finito“ werden Kunstwerke bezeichnet, die absichtlich so aussehen, als befänden sie sich in einem noch nicht beendeten Stadium des Werkprozesses. Zur Historie des *Non finito* in der Geschichte der Skulptur und der Malerei vgl. Ausst.-Kat. Unfinished 2016.

³⁸⁵ Vgl. Belting 1998, S. 233-234.

³⁸⁶ Ebd., S. 233.

Selbstzensur mündete.³⁸⁷ Auch hier können Parallelen zu de Kooning gezogen werden: Viele von seinen Werken sind nur unter größtem Druck fertig gestellt worden.³⁸⁸ De Koonings Selbstkritik führte dazu, dass seine erste Einzelausstellung erst vergleichsweise spät erfolgte, obwohl er bereits früher mehrere Angebote dazu erhalten hatte.³⁸⁹

Hierzu lässt sich meines Erachtens Pierre Bourdieus Theorie des symbolischen Kapitals einbringen, welches er unabhängig vom ökonomischen Kapital begreift.³⁹⁰ Bourdieu entwickelt darin die Felder-Theorie; der Kampf des Individuums definiert seinen Platz in bestimmten soziologischen Feldern. Auch die Kunst- und Kulturproduktion wird so als Feld der Macht begriffen. In seinen Überlegungen zum Feld der kulturellen Produktion stellt Bourdieu unter anderem die These auf, dass ein Künstler, wenn er auf dem Kunstmarkt keinen Erfolg hat, unter Umständen in einem anderen Bereich des „Feldes“, nämlich innerhalb der Gruppe der Künstler, sehr wohl Erfolg haben kann und das Nicht-Anerkannt-Werden auf dem Markt den Erfolg innerhalb der Künstlerschaft geradezu erst bedinge. Die Glaubwürdigkeit des Künstlers, der nur für andere Künstler produziere, sei entschieden höher als die eines Künstlers, der für den Markt produziere.

Das Nichtfertigwerden, die Tatsache, dass de Kooning seine Bilder nicht beenden wollte, könnte unter diesem Aspekt betrachtet dazu beigetragen haben, dass sein Erfolg innerhalb der New Yorker Künstlerszene stetig wuchs – da er so konsequent das Kunstsystem unterlief und verhinderte, dass seine Werke auf den Markt gerieten. Peggy Guggenheim unternahm mehrere Versuche, de Kooning in ihrer Galerie *Art of This Century* auszustellen; der letzte wurde von de Kooning dadurch verhindert, dass er das Bild, welches Guggenheim sich bei einem Atelierbesuch für ihre Ausstellung ausgesucht hatte, einfach nicht fertigstellte.

Es lässt sich festhalten, dass de Koonings Tendenz zum Abkratzen und Neuauftragen des Malmaterials in einem größeren kunsthistorischen und auch soziologischen Kontext gesehen werden muss, als dies bislang in der Forschung geschehen ist. Vor dem dargelegten Hintergrund ist die Zerstörung der Bildoberflächen seiner Werke bei de Kooning

³⁸⁷ Ebd., S. 234.

³⁸⁸ Vgl. dazu beispielsweise das nachfolgende Unterkapitel zu „Excavation“ (1950). Dieses Bild musste de Kooning regelrecht entrissen werden, damit es noch rechtzeitig zur Biennale in Venedig reisen konnte. De Kooning hätte noch länger an diesem Werk gearbeitet, wenn es den äußeren Druck nicht gegeben hätte.

³⁸⁹ Vgl. dazu die Ausführungen der Autorin im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit: „1948: Die erste Einzelausstellung de Koonings und sein Aufenthalt am Black Mountain College.“

³⁹⁰ Zu Bourdieus Feldtheorie der kulturellen Produktion siehe: Bourdieu 1993; zum Erfolg des kommerziell nicht erfolgreichen Künstlers vgl. besonders S. 37-40.

als Teil eines künstlerischen Konzepts zu verstehen, welches mit dem *Non finito*-Gedanken in Verbindung gebracht werden kann, wie er bereits von Künstlern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts diskutiert wurde. Dieses Konzept beinhaltet den Kampf um die Werkidee und den Verlust des Werkes; sie kann überdies mit der Felder-Theorie Bourdieus in Verbindung gebracht werden. Ein nicht unbedeutendes Merkmal dabei ist die Selbstkritik de Koonings, die – gemeinsam mit dem Aspekt des Nicht-Vollenden-Wollens – als Weiterführung eines zentralen Problems der europäischen Moderne zu verstehen ist.

Überlegungen zur Datierung der *Black Paintings*

Es ist auffällig, dass nach de Koonings Aufenthalt am Black Mountain College innerhalb der Gruppe der *Black and White Paintings* nur noch *White Paintings* entstanden sind – zumindest, wenn man der gängigen Datierung Glauben schenken möchte. Über eine bestimmte Gruppe von Bildern gibt es Zweifel in Bezug auf deren Entstehungszeitpunkt.³⁹¹ Es handelt sich um die *Black Paintings*, also die Gruppe von Bildern, die von schwarzer Farbe dominiert sind und von weißen Linien strukturiert werden. Dazu gehören Werke wie *Dark Pond* (1948), *Night Square* (ca. 1949), *Untitled* (1948-49) und *Black Untitled* (1948) (Abb. 30, 32, 31, 33).

John Elderfield stellte die These auf, dass diese Werke, entgegen der üblichen Datierung, die von einer Entstehung der Werke vor de Koonings Black Mountain-Aufenthalt ausgeht, nach dem Sommer 1948 in North Carolina datiert werden könnten. Als Argument führt er den möglichen Einfluss von Richard Buckminster Fuller, der parallel zu de Kooning am Black Mountain College gelehrt hat, sowie die Naturerfahrung de Koonings in North Carolina auf.³⁹²

Eine unmittelbare künstlerische Auseinandersetzung zwischen de Kooning und Buckminster Fuller ist nicht überliefert. Dennoch können gewisse Parallelen gezogen werden, was den Umgang mit dem Material angeht. Robert Marks beschreibt diesen bei Fuller wie folgt:

³⁹¹ Dies wurde auch in der Diskussion während des Forschungstages zur de Kooning Retrospektive im MoMA am 8. November 2011 deutlich, an dem die Autorin teilnehmen konnte.

³⁹² Vgl. Elderfield 2011a, S. 179-183.

Fuller saw clearly that men do not make structures out of „materials“; they make large structures out of small structures—visible module associations out of non-visible module associations.³⁹³

Wie de Kooning geht auch Fuller davon aus, dass sich der Entstehungsprozess eines Werkes aus sichtbaren und unsichtbaren Elementen zusammensetzt. Weitere Bezugspunkte zwischen den beiden Künstlern lassen sich jedoch nicht für de Koonings *Black Paintings* nachweisen.

Die Werke *Dark Pond*, *Night Square* und *Untitled* unterscheiden sich von anderen *Black and White Paintings* wie *Orestes*, *Painting* oder *Black Friday* grundlegend in ihrer Raumauffassung und in ihrer Oberflächengestaltung. Dies beginnt bereits beim Malgrund, der aus Holz besteht. Sie können – so mein Vorschlag – als eigene Gruppe zusammengefasst werden.

Anders verhält es sich mit *Black Untitled*. Dieses Werk wiederum stellt deutliche Verbindungen zu frühen entstandenen Werken wie *The Moraine* (1947), *Valentine* (1947) und *Zurich* (1947) her. Es ist zudem ebenfalls mit Emaillefarbe auf Papier gemalt und dann auf Holz montiert worden. Die Verbindung ergibt sich auch durch das in allen Werken sichtbare Interesse de Koonings an der Wirkung des durchscheinenden (inzwischen nachgedunkelten) ockerfarbenen Papiers und an der spezifischen organischen Formensprache, wie sie in diesen Bildern zu finden ist. Dort, wo kein Papier mehr durchschimmerte, malte de Kooning Farbe, die wie Papier aussieht, zum Teil erneut in das Bild hinein.

Aufgrund der stilistischen Nähe von *Black Untitled* zu den 1947 entstandenen Arbeiten schlage ich daher vor, für dieses Werk eine Entstehungszeit entweder gegen Ende des Jahres 1947 oder zu Beginn des Jahres 1948 anzusetzen, sicher aber vor de Koonings Aufenthalt am Black Mountain College.

Dass de Kooning *Dark Pond*, *Night Square* und *Untitled* mit Emaillefarbe auf Holz malte, ist sehr ungewöhnlich für ihn für diese Zeit. Die Raumwirkung der Werke bleibt eher flach, was in gewisser Weise mit dem eher dünnen und damit zweidimensionalen Farbauftrag korrespondiert und nur durch einige wenige farbige Stellen akzentuiert, die stark an die Art und Weise erinnern, wie de Kooning beispielsweise bei *Attic* (1949)

³⁹³ R. Buckminster Fuller and Robert Marks: *The Dymaxion World of Buckminster Fuller*, New York 1973, S. 40; hier zitiert nach Katz 2002, S. 148.

oder *Zot* (1949) in seinen *White Paintings* mit der bunten Farbe vorgeht. Hier verfolgt de Kooning allerdings ein genau gegenläufiges Interesse. Durch das wiederholte Abtragen und Hinzufügen von Farbschichten ergibt sich ein Eindruck von Vielschichtigkeit. Die drei genannten *Black Paintings* weisen keine Spuren des Abkratzens auf, zumindest keine, die mit dem bloßen Auge sichtbar sind. Es ist denkbar, dass de Kooning sich mit beiden Extremen (Flachheit und Vielschichtigkeit) zur selben Zeit beschäftigt hat, um verschiedenen Fragestellungen nachgehen zu können. Wie im Abschnitt zu seiner Tätigkeit am Black Mountain College dargelegt wurde, hat de Kooning sich dort sehr intensiv mit der Schichtung des Materials und dessen Wegnahme beschäftigt und seine Studierenden und sich gezwungen, dies anhand ein und desselben Bildes zu tun. Er war ständig mit der Oberfläche der Bilder „an sich“ beschäftigt, so auch in seinem Vortrag über Cézanne und Ingres, wie die Erinnerungen Pat Passlofs belegen.³⁹⁴ De Kooning interessierte sich für Formen, die alltäglich in seinem Denken und Malen eine Rolle spielten, wie Körperformen, aber auch abstrakte Formen. Diese Interessen wurden am Black Mountain College intensiviert und radikalisiert. Daher erscheint ein Entstehungszeitraum der drei *Black Paintings* *Dark Pond*, *Night Square* und *Untitled*, welcher nach de Koonings Aufenthalt im Black Mountain College und somit mindestens in der zweiten Hälfte des Jahres 1948 anzusetzen ist, wenn nicht sogar zu Beginn des Jahres 1949, sehr wahrscheinlich.

Diese drei Gemälde stellen Extreme dar, die in Bildern wie *Painting* und *Orestes* bereits von de Kooning erarbeitet, aber noch nicht auf die Spitze getrieben wurden. Ich schließe mich Elderfields These für diese drei Werke an und widerspreche ihm in Bezug auf *Black Untitled*, das meiner Meinung nach aus den dargelegten Gründen vor dem Aufenthalt im Black Mountain College entstanden sein und separat von den drei anderen Werken betrachtet werden muss.

³⁹⁴ Vgl. Passlof 1989, S. 229 und den Abschnitt zu „Excavation“ der vorliegenden Arbeit.

Exkurs: Mark Tobey, *White Writings*

Mark Tobey und Willem de Kooning hatten ihren Durchbruch in der New Yorker Kunstszene beide vergleichsweise spät – de Kooning war fast 44 Jahre alt und Tobey sogar noch zehn Jahre älter, als sie ihre ersten Einzelausstellungen erhielten. Doch dies ist nicht das Einzige, was die beiden Künstler verbindet. Beide finden in ihren Werken unterschiedliche Ausdrucksformen für diesselben künstlerischen Fragestellungen, welche sie zeitlebens begleiteten. Interessanterweise formuliert sich dieses an Material- und Arbeitsprozessen orientierte Interesse in Form von Linien und Zeichen, die an Schrift erinnern oder eine solche darstellen. Auffällig ist zudem der Hell-Dunkel-Kontrast, der die entsprechenden Werke beider Künstler kennzeichnet.

In Tobeys Œuvre steht Weiß eindeutig im Vordergrund. Daraus werden Buchstaben und Linien gestaltet, die vor dunkleren Hintergründen schweben. In de Koonings *Black and White Paintings* ist dies weniger eindeutig konstruiert; er malt schwarze Buchstaben, die von weißen und cremefarbenen Flächen umgeben werden, wie in *Orestes* zu sehen, oder setzt schwarze Buchstaben auf weiß-gelben Untergrund, wie in *Zurich*, wo jedoch zugleich auch weiße Buchstaben auf dunklem Grund gezeigt werden. In *Black Untitled* und *Night Square* sind, bis auf die Signatur des Künstlers, keine Buchstaben zu erkennen – und doch birgt die weiße Linie, die von de Kooning auf schwarzem Grund aufgetragen wurde, eine enorme Ähnlichkeit mit Schrift – und erinnert so an Tobeys *White Writings* (Abb. 43-44).³⁹⁵

1958 erhielt Mark Tobey als erster amerikanischer Maler den Goldenen Löwen für Malerei auf der XXIX. Biennale di Venezia. Dass viele Menschen der Meinung sind, Robert Rauschenberg sei 1964 der erste amerikanische Künstler gewesen, dem diese Ehre zu Teil wurde, verrät bereits einiges über den Maler Tobey und seine Rezeption in der internationalen Kunstwelt.³⁹⁶ Ausgestellt hatte Tobey 36 Gemälde, von denen die meisten zwischen 1943 und 1958 entstanden sind.³⁹⁷ Zu diesen Werken gehörten auch einige *White Writings*.

³⁹⁵ John Elderfield sieht diese stilistische Nähe zwischen Tobey und de Kooning ebenfalls. Vgl. Elderfield 2011a, S. 183.

³⁹⁶ Vgl. hierzu und allgemein zur Preisvergabe des Goldenen Löwen an Mark Tobey auf der Biennale di Venezia: Di Stefano 2014.

³⁹⁷ Vgl. Pressemitteilung des MoMA anlässlich der Biennale di Venezia 1958: „U.S. Section of 29th Venice Biennale Under Auspices of International Council, 25. April 1958“, online abrufbar unter

Bei den *White Writings* handelt es sich um Gemälde, die Tobey vorwiegend mit weißer Farbe auf dunklem Untergrund geschaffen hat. Die Farbe wurde in verschiedenen Schichten übereinander aufgetragen und erinnert an Buchstaben oder Zeichen. Die Schrift ist Phantasieschrift, die inhaltlich nur äußerst selten den Anspruch hat, lesbare Kommunikation darzustellen.³⁹⁸ Tobey begann 1935 in Devonshire, England, an den ersten *White Writings* zu arbeiten und dies war eine zentrale Erfahrung, mit der er sowohl Altes als auch Neues zum Ausdruck bringen wollte.³⁹⁹ Der Künstler selbst bezeichnete es als „(...) eine Notwendigkeit, ein Bild, sei es in Farbe oder in neutralen Tönen, zu ‚schreiben‘.“⁴⁰⁰ Die *White Writings* wurden erstmals 1944 in der Willard Gallery in New York ausgestellt.

Inspiziert zu diesen Bildern wurde Tobey durch Erlebnisse, die er während eines Ostasienaufenthaltes 1934 machte: Während dieser Reise lebte der Künstler für vier Wochen in einem Zen-Kloster in Japan, studierte die Zen-Lehre, die Zen-Malerei und auch Kalligraphie.⁴⁰¹ Schon vor diesem Ereignis beschäftigte sich Tobey mit fernöstlichen Religionen und Glaubensgemeinschaften. 1918 trat er dem Glauben der Bahai bei, einer im 19. Jahrhundert gegründeten persischen Religionsgemeinschaft, die „(...) die allumfassende Einheit allen Lebens und aller Religionen mit dem Ziel [lehrt], Weltfrieden zu erhalten.“⁴⁰² In den folgenden Jahren bis zu seiner prägenden Reise setzte sich Tobey sowohl mit den Lehren dieser Religion als auch mit ostasiatischen Menschen und deren Kultur auseinander. Einer von ihnen war ein chinesischer Kunststudent namens Teng Kuei, der Tobey in die Grundlagen der ostasiatischen Malerei einführte, wozu auch die chinesische Kalligraphie gehörte.⁴⁰³ Dieses langanhaltende und intensive Studium fernöstlicher Kulturen unterscheidet Tobey von anderen abstrakten amerikanischen Künstlern wie Franz Kline oder Jackson Pollock, die sich in ihren Bildern ebenfalls mit kalligrafisch anmutenden Schriftzeichen auseinandergesetzt haben.

http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2370/releases/MOMA_1958_0053.pdf?2010 (zuletzt abgerufen am 10.01.2017).

³⁹⁸ Vgl. Zbikowski 1996, S. 389.

³⁹⁹ Vgl. Tobey 1966b, S. 34. Zu den ersten *White Writings* gehört das Bild *Broadway* (1935-36, Tempera auf Holzfasertafel, 66 x 48,9 cm, das sich heute im Metropolitan Museum in New York befindet und welches auch 1958 auf der XXIX. Biennale di Venezia ausgestellt war.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Vgl. Ausst.-Kat. Mark Tobey 1966a, S. 22.

⁴⁰² Zbikowski 1996, S. 386.

⁴⁰³ Vgl. Zbikowski 1996, S. 387.

Eine wichtige Erkenntnis, die Tobey auf seiner Ostasienreise gewonnen hatte, findet sich in einem 1966 von ihm verfassten Aufsatz wieder: „Wenn man die östliche und die westliche Kunst vergleicht, könnte man sagen, daß die Künstler im Osten mehr an der Linie und im Westen mehr an der Körperlichkeit interessiert waren.“⁴⁰⁴ Es ist genau diese Linie, die ihn interessiert und die in den *White Writings* eine besondere Aufmerksamkeit erfährt. Sie breitet sich in diesen Werken häufig im Raum aus, verschränkt und überlagert sich. Es fällt der besondere Schwung auf, mit denen Tobey die Linien in seinen Werken ausführte. Er selbst nannte diese die „moving line“, die bewegte und beselte Linie, aus ihr resultierte wiederum der „moving focus“, der veränderbare Blickpunkt.⁴⁰⁵

In Tobey's Vorstellung hat der Raum eine zentrale Bedeutung in der fernöstlichen Malerei, im Sinne eines nicht messbaren, undefinierten Raumes, der allgegenwärtig ist und der einen Teil des geistigen Zustands eines Künstlers verkörpert.⁴⁰⁶ Der Raum von Tobey's Bildern ist ein „empfundener Raum“, ein „Raum unseres Bewußtseins“.⁴⁰⁷ Bevor Tobey malte, versuchte er, sich in den geistigen Zustand eines Zen-Buddhisten zu versetzen, um so durch seine Linien und seine Schrift das seiner Meinung nach Universelle des Tao zu visualisieren, in dem das Leben als ein Fluss betrachtet wird.⁴⁰⁸ Er war nicht auf der Suche nach dem „Nichts“ oder der „Leere“, es ging ihm vielmehr um den Aspekt des Handelns und den Akt des Malens an sich. Hierin gibt es eine Parallele zu de Kooning.

In seinem 1958 veröffentlichten Aufsatz „Japanese Traditions and American Art“ setzt sich Tobey mit Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen der westlichen und der östlichen Kunsttradition auseinander.⁴⁰⁹ Ohne den Autor zu nennen, geht Tobey auf zeitgenössische kunsttheoretische Diskurse ein, die zu dieser Zeit in New York stattfanden:

„Laß die Natur die Führung in deiner Arbeit übernehmen.“ Diese Worte meines Freundes Takizaki verwirrten mich zunächst, aber klärten sich dann zur Auffassung: „Du darfst nicht im Wege stehen.“ Manche Künstler

⁴⁰⁴ Tobey 1966a, S. 28.

⁴⁰⁵ Vgl. Schmied 1966, S. 9.

⁴⁰⁶ Vgl. Westgeest 1999, S. 276.

⁴⁰⁷ Schmied 1966, S. 13.

⁴⁰⁸ Vgl. Westgeest 1999, S. 276.

⁴⁰⁹ Mark Tobey, „Japanese Traditions and American Art“, in: *College Art Journal*, Herbst 1958. Auf Deutsch veröffentlicht wurde er in: *Ausst.-Kat. Mark Tobey 1966a* unter dem Titel „Japanische Tradition und amerikanische Kunst“, S. 27-29.

sprechen heute vom „Akt des Malens“. Wenn man dies im besten Sinne nimmt, könnte es die Vorstellung meines Freundes einbeziehen. Aber eine geistige Sammlung ist die Vorbedingung, von hier aus muß der Prozess beginnen. Seelische Ausgeglichenheit ist ein weiteres Ideal, vielleicht der vollkommenste Zustand, den zu erreichen man in der Malerei anstreben sollte und ganz bestimmt Vorbereitung zum eigentlichen Tun. Dies ist in unserer hochindustrialisierten und auf Wettbewerb eingestellten Gesellschaft sicher nicht leicht zu erreichen, aber es wäre ein guter Gegenpol. Nicht die Suche nach einer schönen Zeichenkunst oder subtilen Farbe – vielleicht überhaupt keine Farbe –, sondern Unmittelbarkeit des Geistes wird für uns ein neuer Gesichtspunkt sein, da die Künste im Osten und Westen enger zusammenwachsen.⁴¹⁰

Wenn Tobey vom Akt des Malens spricht, so spielt er damit auf den 1952 von Harold Rosenberg eingeführten Begriff des „Action Painters“ an, dessen Malakt inmitten einer „Arena“ stattfindet. Die zentrale Textpassage bei Rosenberg lautet:

At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act (...). What was to go on the canvas was not a picture but an event.⁴¹¹

Anstatt jedoch der eigentlichen Intention Rosenbergs zu folgen, der besonders das Schnelle, Gestische und Ungeplante im Arbeitsprozess der amerikanischen Künstler hervorhob, drehte Tobey den Kern der Aussage geschickt um. Auch Tobey geht es um den Akt des Malens, aber eben nicht um den schnellen, unbeherrschten, sondern um den kontemplativen, um denjenigen, der den langsamen Prozess des Arbeitens in den Vordergrund stellt und damit den Weg fokussiert, das Material betrachtet und gegebenenfalls sogar gänzlich auf Farbe verzichtet – um des Prozesses willen. Hier begegnen sich Tobey und de Kooning, beide sind sehr viel mehr an langsamen Prozessen des Malens interessiert, die nicht mit jenem Paradigma des Abstrakten Expressionismus in Einklang gebracht werden können, das Rosenberg proklamierte. Während Tobey immer wieder als stiller Mensch und schüchterne Persönlichkeit⁴¹² beschrieben wird, der sich dennoch offen und auch schriftlich zu einer Abkehr vom westlichen Malstil bekannte, wie das oben aufgeführte Zitat unterstreicht, so vertrat de Kooning diese Haltung verdeckt und weniger plakativ. Im Gegenteil, häufig gab er seinen Bildern noch den Anschein, als habe er diese rasch fertig gestellt, indem er die oberste Schicht mit schnellen, verwischten Pinselstichen überzog. Eine genaue Bildanalyse, exaktes Hinsehen sowie die Mate-

⁴¹⁰ Tobey 1966a, S. 29.

⁴¹¹ Rosenberg 1952, S. 22.

⁴¹² Vgl. z.B. Bärmann 2004, S. 15.

rialanalysen Susan Lakes beweisen jedoch das Gegenteil.⁴¹³ De Kooning arbeitete mehrere Wochen, manchmal Monate oder gar Jahre an seinen Werken.⁴¹⁴ Tobey hingegen schuf ein *White Writing* an nur einem Tag. Zur eingangs angedeuteten Frage, warum Tobey sich nicht derart in den Köpfen der Kunsthistoriker wie auch in kunsthistorischer Literatur festsetzen konnte wie beispielsweise eben Robert Rauschenberg, muss gesagt werden, dass die amerikanische Kunstkritik eine wesentliche Rolle dazu beigetragen hat. Aus denselben Gründen könnte de Kooning seinen langsamen Arbeitsstil verleugnet und sich als Action Painter inszeniert haben.

Nach seiner Ausstellung in der Willard Gallery 1944 wurde Tobey von Clement Greenberg zunächst hoch gelobt und seine *White Writings* als großartige Innovation gefeiert.⁴¹⁵ Diese Einschätzung Greenbergs änderte sich jedoch rasch, nämlich zu genau jenem Zeitpunkt, als Jackson Pollock als neuer Held am amerikanischen Kunsthimmel installiert wurde.⁴¹⁶ Einer der Gründe für den Wechsel in Greenbergs kunsthistorischem Urteil liegt sicher in der Verbindung zwischen fernöstlicher und westlicher Malerei, den Tobey anstrebte. Dies passte nicht in das Dogma einer neuen amerikanischen Kunst, die sich von allen anderen künstlerischen Stilen frei machen und als neuer Wegweiser im internationalen Kunstgeschehen etablieren sollte. Ein anderer Grund ist im Akt des Malens selbst zu sehen, der bei Tobey und Pollock an das Format gebunden ist. Tobey bevorzugte kleine Formate, die er mit seinem Arm, seiner Hand und seinen Fingern bearbeitete. Pollock hingegen arbeitete bevorzugt in großen Formaten.

Rosenberg und Greenberg haben mit ihrer vorgegebenen Definition der amerikanischen Kunst dazu beigetragen, dass Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch national interpretiert und ihre Kunst unter diesem Vorzeichen gefördert bzw. abgelehnt wurde. Zwar ist die Argumentation der Kritiker unterschiedlich – Rosenberg stellt den Malakt in den Vordergrund, Greenberg hingegen geht es um die Exklusivität der amerikani-

⁴¹³ Vgl. dazu ausführlich auch die Ausführungen zu Lakes Untersuchungen in Kapitel 2 des ersten Teils der vorliegenden Arbeit, „1948: Die erste Einzelausstellung de Koonings und sein Aufenthalt am Black Mountain College“.

⁴¹⁴ *Woman I* (1950-52) ist ein Beispiel für eine mehrjährige Auseinandersetzung de Koonings mit einem seiner Werke. Vgl. Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 246-262.

⁴¹⁵ Vgl. Bärman 2004, S. 16.

⁴¹⁶ Greenberg sorgte dafür, dass Pollocks All-Over Stil nicht mit den Bildern Tobey in Verbindung gebracht wurde, die bereits vor Pollock eine solche Struktur aufgewiesen haben, wie in den 1944 bei Willard gezeigten Werken deutlich erkennbar ist. 1955 behauptete Greenberg in seinem Aufsatz „Amerikanische Malerei“, Pollock habe weder dieses Ausstellung noch andere Werke Tobey gekannt – was aber nachweislich nicht der Wahrheit entsprochen hat. Vgl. hierzu wie zum Zusammenhang zwischen der Förderung Pollocks und der Vernachlässigung Tobey sowie deren politischer Bedeutungsebene: Bärman 2004, bes. S. 16 und Greenberg 1955 (1997), S. 207-209.

schen Malerei – doch sie treffen sich in ihrer stereotypen Lesart des Abstrakten Expressionismus. Künstler, die wie Tobey oder de Kooning an anderen Themen, Techniken und Inhalten interessiert waren, mussten ihre Intentionen entweder verleugnen oder wurden aus dem zeitgenössischen Kanon entfernt. Dabei wäre es eine große Bereicherung gewesen, diese Länder-, Technik- und Gattungsgrenzen übergreifenden Ansätze der Künstler zu untersuchen und zu fördern, statt sie zu unterbinden. Dabei wäre sichtbar geworden, dass es den oben genannten Künstlern bei allen Unterschieden doch vor allem um eines ging: Um die Herstellung eines Zugangs zum Dasein, zum Erforschen der eigenen inneren Welt, die sich sowohl bei Tobey als auch bei de Kooning und Pollock in der Tätigkeit des Malens und der Auseinandersetzung mit den mehrschichtigen Materialebenen manifestiert, die zugleich mehrschichtige Bedeutungsebenen sind.⁴¹⁷

Excavation (1950)

*I'm not interested in "abstracting" or taking things out or reducing paintings to design, form, line and color. I paint this way because I can keep putting more and more things in – drama, anger, pain, love, a figure, a horse, my ideas about space.*⁴¹⁸

Anhand der Äußerungen, die de Kooning der Nachwelt hinterlassen hat, könnten wir ihn im Sinne von Peter Schneemann und Tobias Vogt, die von einer künstlerischen „Theorie der Theorieverweigerung“ im Abstrakten Expressionismus ausgehen, die sich vor allem im Verweigern des Sprechens über die eigenen Kunstwerke manifestiere, als Künstler interpretieren, der bewusst nicht die Essenz eines Werkes verraten möchte.⁴¹⁹ So stand beispielsweise Barnett Newman, wie belegt ist, der sprachlichen Vermittlung von Kunst skeptisch gegenüber. In einem Interview mit Hess ging er 1966 sogar so

⁴¹⁷ Ebenfalls in dieser Lesart, die einen Zugang zu seinem eigenen Sein darstellt, wird Tobeys Malen von Kathrin Elvers-Švamberg interpretiert. Vgl. Elvers-Švamberg 2001, S. 13.

⁴¹⁸ Diese Aussage von Willem de Kooning wurde anlässlich einer Besprechung der Ausstellung „Abstract Painting and Sculpture in America“, die vom 23. Januar bis 25. März 1951 im Museum of Modern Art, New York, zu sehen war, neben de Koonings Gemälde *Painting* (1948) abgedruckt. Vgl. Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 241, Anm. 22. (Verweist auf: Aline B. Louchheim: „Six Abstractionists Defend Their Art“, *The New York Times Magazine*, 21. Januar 1951).

⁴¹⁹ Vgl. Schneemann 2003 und Vogt 2006.

weit, zu sagen, dass es grundsätzlich unmöglich sei, etwas Lebendiges sprachlich zu vermitteln. Genauso unmöglich sei es für ihn, wie für jeden anderen, über seine Kunst zu sprechen.⁴²⁰

Schneemann geht von einem generellen Misstrauen der Abstrakten Expressionisten gegenüber der Sprache aus.⁴²¹ Vogt führt als Beispiel seiner Theorie die Verweigerungshaltung Jackson Pollocks an, über seine Bilder zu sprechen, die gut dokumentiert ist; Mark Rothko weigerte sich ebenfalls, seine Bilder zu interpretieren und Clyfford Still habe sogar, so Vogt, eine Art Theorie der Theorieverweigerung entwickelt.⁴²² Diese These steht in engem Zusammenhang mit den Schriften Max Horkheimers, Theodor W. Adornos und Arnold Gehlens. Im Gegensatz zu den drei genannten Künstlern spricht de Kooning aber über seine Werke. Daher halte ich Vogts radikalen Ansatz für de Kooning nicht für zutreffend. Jedoch müssen de Koonings Äußerungen kritisch und mit anderen Herangehensweisen hinterfragt werden. Besonders deutlich wird dies am Beispiel von *Excavation* (1950) (Abb. 25).

Das mit Öl und Emaillelack auf Leinwand gemalte Bild *Excavation* (1950) zählt zu de Koonings *White Paintings*, da eine helle, an Weiß angelehnte, cremefarbene Farbdominanz im Bild vorherrscht. Es bildet den Abschluss der *White Paintings* und zugleich auch von allen *Black and White Paintings*. Hinsichtlich seines Formats stellt *Excavation* eine Ausnahme dar: Mit den Maßen von 206 x 254 cm handelt es sich nicht nur um das größte Werk der *Black and White Paintings* Werkgruppe, sondern zugleich auch um de Koonings größtes Bild überhaupt.⁴²³ De Kooning wurde einmal gefragt, warum er weniger oft große Leinwände verwendet habe, als andere Abstrakte Expressionisten. Er antwortete: „*I couldn't. My paintings are too complicated. I'd be working on them forever after. I don't use the large-size canvas because it's too difficult for me to get out of it.*“⁴²⁴

Figuren und Gesichter und einzelne andere Körperfragmente sind zu erkennen. Doch bis auf vereinzelte Augen und Münder, die uns anzuschauen scheinen, ist nichts davon wirklich konkret greifbar. De Kooning begann im Januar 1950 an dem Werk zu malen und vollendete es im Mai desselben Jahres. Die Künstlerin Joan Mitchell erinnert sich

⁴²⁰ Vgl. Joswig 2011, S. 62.

⁴²¹ Vgl. Schneemann 2003, bes. S. 17-24.

⁴²² Vgl. Vogt 2014.

⁴²³ Vgl. Coddington 2011a, S. 223.

⁴²⁴ De Kooning zitiert nach de Antonio/Tuchman 1984, S. 70.

daran, dass de Kooning den ganzen Winter lang nur an einem (eben diesem) Gemälde gearbeitet habe und dass sie sich bei ihren Besuchen in seinem Atelier immer wieder gefragt habe, wann er endlich damit aufhören würde. Aber er arbeitete bis zum letztmöglichen Tag daran, bevor *Excavation* seine Reise zur 25. Biennale in Venedig antrat, für die es Alfred Barr im April 1950 zusammen mit den Werken *Mailbox*, *Light in August* und *The Mirror* (1950) ausgesucht hatte.⁴²⁵

Zur Entstehung und zum Inhalt des Bildes existieren allerhand Anekdoten und Interpretationsansätze. Manche Verweise stammen auch von de Kooning selbst. In einem Interview mit Katherine Kuh, der Kuratorin des Art Institute in Chicago, von dem *Excavation* nach einigen Diskussionen innerhalb des Museumskomitees 1952 angekauft wurde und in dessen Sammlung es sich bis heute befindet, berichtet der Künstler davon, dass er die Inspiration für dieses Gemälde von dem neorealistischen italienischen Film *Riso Amaro* von Guiseppe de Santis erhalten habe.⁴²⁶ Der Film entstand 1949, kam aber erst mehr als drei Monate nachdem das Gemälde fertig gestellt und nach Venedig verschickt worden war, in die amerikanischen Kinos; der Filmstart in Amerika war am 18. September 1950.⁴²⁷

Das *Life Magazine* berichtete bereits am 7. November 1949 in einem Artikel mit der Überschrift „Movie Bad Girls“ und dem Untertitel „Rags and riots lead to Italian film success“ über den Film. Abgebildet war dort neben einem Filmstill, der besonders die langen unbedeckten Beine von Silvana Mangano in Szene setzte, das Werbefoto des Films, das aber als Szene in dieser Form nicht im Film vorkommt: sechs knapp bekleidete Frauen, die singend im Wasser auf einem Reisfeld stehen (Abb. 45).⁴²⁸ Aufgrund der aufreizend inszenierten Frauen tritt die Handlung des Films etwas in den Hintergrund. So liefern sich die Frauen in zur damaligen Zeit skandalös kurzen Kleidungsstücken auf dem Reisfeld in zwei Gruppen ein Gesangsduell und werden dabei von männlichen Aufsehern zurechtgewiesen. Dabei fährt die Kamera nah an die Körper der Frauen, ihre Gesichter und auch die Gesichter der Männer heran. Diese Szene auf dem Reisfeld ist eine Schlüsselszene für den Film und de Kooning zitiert eben genau diesen

⁴²⁵ Zum amerikanischen Pavillon, dem Katalog, den Pressereaktionen sowie der Künstler- und Exponatenliste der 25. Biennale in Venedig vgl. Ruby 1999, S. 286-288; vgl. auch Hossain 2015.

⁴²⁶ Vgl. Kuh 1971b.

⁴²⁷ Vgl. Mahony 2011a, S. 222.

⁴²⁸ Ebd.

Filmausschnitt, wenn er im Interview mit Katherine Kuh von „wet fields with peasants spading up and into the rich loam“ spricht.⁴²⁹

Möglicherweise hat de Kooning die Filmbesprechung im *Life Magazine* gelesen. Kuh gegenüber beteuerte er aber seine Erinnerung an die *gesehene* Filmszene, welche in ihm die Idee zu *Excavation* hervorgebracht habe.⁴³⁰ Es ist jedoch so gut wie ausgeschlossen, dass de Kooning den Film vor Beendigung von *Excavation* in den USA gesehen haben kann. Ebenso wenig kann er ihn im Ausland, beispielsweise in Italien anlässlich der Biennale, gesehen haben, da seine erste Reise außerhalb der USA erst im Sommer 1959 stattgefunden hat.

David Anfam zufolge sind mehrere Bilder de Koonings im engen Zusammenhang mit Schwarz-Weiß-Fotografien von Werken altniederländischer Meister entstanden.⁴³¹ So müsse beispielsweise der Entstehungsprozess von *Excavation* mit dem *Triumph des Todes* (ca. 1562-1564) von Pieter Bruegel dem Älteren in Beziehung gesetzt werden; zusätzlich komme Picassos Bildfindung *Tod des Orpheus* (1930) als mögliche Inspirationsquelle in Betracht.⁴³²

Mahony erweitert diese Lesart um ein weiteres Werk und kommt zu dem Schluss:

The specific quality of the figural fragments in *Excavation* gives the painting an apocalyptic feel, recalling Pieter Brueghel the Elder's *Triumph of the Death* (c. 1562), or Picasso's more recent *Charnel House* (1944-45).⁴³³

All diese Bildvergleiche implizieren Verweise auf den Tod, die Endlichkeit des Menschen, auf Qualen des Todes und auch auf Körper, die sterben oder schon gestorben sind; letztlich auf eine sehr konkrete, zugleich aber auch philosophische Ebene der Reflexion über das menschliche Dasein und die Vergänglichkeit. Der Vergleich mit dem *Triumph des Todes* stammt zudem wieder einmal von de Kooning selbst und ist als Anekdote erstmals bei Edvard Lieber, ein Freund der de Koonings, zu finden.⁴³⁴ Dieser berichtete davon, dass Elaine de Kooning am Tag, nachdem *Excavation* das Studio ver-

⁴²⁹ De Kooning zitiert nach Katherine Kuh, hier zit. n. Mahony 2011a, S. 222.

⁴³⁰ Vgl. Ebd.

⁴³¹ David Anfam, „Abstract Expressionism, Gesture and Photography“, Vortrag im Rahmen des Symposiums „Le grand geste!“, gehalten am 28. Mai 2010 in der Kunstakademie Düsseldorf. Das Symposium fand am 28./29. Mai 2010 anlässlich der Ausstellung „Le grand geste! Informel und abstrakter Expressionismus 1946-1964“ statt, die vom 10. April bis 1. August 2010 im museum kunst palast in Düsseldorf zu sehen war. Vgl. auch: Anfam 2003.

⁴³² Vgl. Anfam 1993, S. 90.

⁴³³ Mahony 2011a, S. 219.

⁴³⁴ Vgl. Lieber 2000.

lassen hatte, um auf der Biennale von Venedig ausgestellt zu werden, angemerkt habe, dass irgendetwas von *Excavation* sie an Bruegels *Triumph des Todes* erinnert habe. De Kooning sei daraufhin zu seinem Arbeitstisch gegangen und habe dort ein Magazin hochgehoben; darunter habe sich eine Reproduktion in Schwarz-Weiß von Bruegels *Triumph des Todes* befunden.⁴³⁵

Es gibt aber auch den umgedrehten Fall, in dem de Kooning inhaltliche Bezüge zu seinen Werken abstreitet. So werden die Zeitungsabdrücke in *Easter Monday* (1955-56) in der de Kooning-Forschung als Hinweise auf den Ostersonntag und die Wiederauferstehung interpretiert, der Künstler aber negiert diese inhaltliche Anbindung.⁴³⁶ In dem Film *Painters Painting* (1973) von Emile de Antonio erzählt de Kooning über seine Verwendung von Zeitungsabdrücken in seinen Gemälden:

I took some newspapers (...) on the canvas and they sought the oil out of it ... and when I took it off I saw the backprint of the papers, and I thought it was nice, that's about all. It had no social significance that way like Rauschenberg used it or something ... it was ... just an accident.⁴³⁷

Es ist gut möglich, dass de Kooning die Abdrücke durch einen „Unfall“ entdeckte. Ab einem bestimmten Moment war es jedoch kein Unfall und auch kein Zufall mehr, sondern eine bewusste Entscheidung für eine bestimmte kompositorische Komponente eines Bildes, wie in *Easter Monday* (1955-56).

In der kunsthistorischen Literatur wird ein zentrales Motiv von *Excavation*, welches am unteren Bildrand zu sehen ist, häufig als Tür interpretiert. Harold Rosenberg beispielsweise sieht diese als Symbol für eine Tür, die geschlossen wurde, nachdem dieses Bild vollendet war.⁴³⁸ In der Tat hat de Kooning die Tür zu den schwarz-weißen Bildern der frühen Phase mit *Excavation* geschlossen und unmittelbar danach mit seiner dritten *Women*-Serie begonnen. Ob dies symbolisch in dem Tür-Motiv am unteren Bildrand angedeutet ist, bleibt zunächst offen. Die Tür könnte auch als Eingang verstanden wer-

⁴³⁵ Vgl. Ebd., S. 34; erwähnt auch bei Anfam 2003, S. 714-715, Anm. 62.

⁴³⁶ Zur Interpretation der Zeitungsabdrücke in *Easter Monday* siehe: Elderfield 2011d, hier S. 292-294 und Powell 1990. Abbildung des Werkes: Elderfield 2011d, S. 293. Werkangaben: *Easter Monday* (1955-56), Öl und Zeitungsübertragung auf Leinwand, 243,8 x 188 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

⁴³⁷ De Kooning zitiert nach Emile de Antonios Film „Painters Painting“ (1973), ab Min. 17. In leicht verändertem Wortlaut abgedruckt in: de Antonio/Tuchman 1984, S. 57.

⁴³⁸ Vgl. Harold Rosenberg: *The Anxious Object: Art Today and Its Audience*, New York 1964, S. 118, zit. n. Mahony 2011a, S. 220.

den, der für den Betrachter offen steht – ein Ein- und Ausgang für beide, den Betrachter und den Maler.⁴³⁹

Pat Passlof äußert sich zu diesem Einstieg in ein Bild, den de Kooning immer wieder absichtlich in seine Bilder integriert habe:

Speaking of Ingres or Cézanne, he [de Kooning] initiated me into the world of artists' concerns: finding and consolidating the picture plane; the role of movement, speed, and stillness in creating space; what paint does. Bill preferred to leaf a door, a place in the plane to let you in – akin perhaps to the American Indian taboo against closing circumferences, although one is three-dimensional, the other two – : a sort of asymptotic space.⁴⁴⁰

De Kooning malte immer wieder Türen und Fenster in seinen Bildern. Manche davon sind leicht zu erkennen, andere schwerer. Folgen wir Rosenbergs Idee, so könnten wir uns vorstellen, durch eine Tür in *Excavation* hinein zu gehen, die uns (mindestens) zwei verschiedene Ebenen erschließt. Die eine Ebene wäre die wortwörtlich zu nehmende Tür in das Innere des Materials, zu den untersten Schichten der Farbe, zum Grund und zur Leinwand. Die andere Schicht würde uns zum Inhalt führen. Wir können uns fragen, ob diese beiden Ebenen im Abstrakten Expressionismus und besonders bei de Kooning überhaupt getrennt voneinander zu begreifen sind. Was sollen wir ausgraben, um einmal über den Bildtitel nachzudenken, oder was wird hier für uns von de Kooning ausgegraben und breitet sich nun auf der Bildoberfläche in seiner physischen wie inhaltlichen Tiefe vor uns aus?

Das „Material Farbe“ im Abstrakten Expressionismus ist Untersuchungsgegenstand vieler wissenschaftlicher Publikationen. Dabei bildet die Art der Farbbehandlung einen Vergleichspunkt zum menschlichen Körper, zu dem diese von Autorinnen und Autoren in Bezug gesetzt wird.⁴⁴¹ Ein Ansatz, der in der Forschung bislang wenig Beachtung fand und nun aber aufgrund einiger im Hinblick auf de Kooning interessanter Aspekte im Folgenden am Beispiel von *Excavation* diskutiert werden soll, ist der von dem Kunstkritiker Al Brunelle entwickelte Ansatz des „Skin Freakism“.⁴⁴²

⁴³⁹ Vgl. Mahony 2011a, S. 220-221.

⁴⁴⁰ Passlof 1989, S. 229.

⁴⁴¹ Siehe beispielsweise Wagner 2001, bes. S. 42-51 sowie Jones 2005, S. 16-47.

⁴⁴² Al Brunelle (geb. 1934) arbeitete bis in die Mitte der siebziger Jahre als Rezensent für *Art News* und publizierte 1966 in einer Broschüre, die anlässlich der von Lawrence Alloway organisierten Ausstellung

Brunelle fand einen Namen für etwas, das innerhalb der Künstlerschaft der Nachfolgegeneration, aber auch innerhalb des Abstrakten Expressionismus selbst, von besonderer Bedeutung war. Allan Kaprow beschreibt das von ihm ebenfalls beobachtete Phänomen mit seinen Worten wie folgt und erklärt damit zugleich den „Skin Freakism“ Brunelles: In Brunelles Ansatz geht um das

(...) Interesse an der Oberfläche als Wert *an sich* (...), nicht als ‚bloße‘ Oberfläche, die einen wahren, ‚inneren Gehalt‘ bedeckt. Das heißt, die Oberfläche ist in keiner Weise mit ihrem sprachlich implizierten Gegenteil verbunden, ist in keiner Weise ‚oberflächlich‘.⁴⁴³

Für Kaprow sind es besonders Pollocks Bildoberflächen, welche aufgrund des skizzierten Phänomens eine große Auswirkung auf die Künstler der sechziger Jahre hatten. Brunelle, auf den Kaprow sich in seinen Ausführungen bezieht, fasste eben dies alles unter „Skin Freakism“ zusammen und meinte damit „die Lust an der Oberfläche als einer sinnlichen, fühlbaren, verführerischen Haut“.⁴⁴⁴

In seinem Essay „Bunny Head Infinity“, definiert Brunelle ‘Skin Freak’ wie folgt:

[Es ist] eine Erfahrung, die vom Genuss eines angenehmen Halluzinogens hervorgerufen wird ... ein Individuum, das seine sinnliche Erfahrung bevorzugt so strukturiert, dass sie sich, unter dem Vorzeichen einer angenehmen Halluzination, auf die körperliche Sexualität konzentriert.⁴⁴⁵

Diese durchaus stark sechziger Jahre geprägte und psychedelisch anmutende Schilderung wandte Brunelle auch auf den Abstrakten Expressionismus an und stellte selbst dazu Folgendes fest:

Weil die Oberfläche von Natur aus körperlich ist (...) hat die neue Kunst das Flache der Oberfläche nicht als passive Wand, sondern als Haut wahrgenommen, die automatisch die Möglichkeiten einer visuellen Stimulation suggeriert ... Während immer mehr europäische Elemente als irrelevant beseitigt wurden, entwickelte sich die Idee von der amerikanischen Malerei als Haut zum klassischen, also absoluten und geweihten Begriff (...) [Dieses] Werk feiert auf epische Weise den fühlbaren Ursprung des Mysti-

„Systemic Painting“ zwei Essays, die Einfluss auf Boris Lurie und die „No! Art“- Bewegung hatten. Vgl. Heymer 2012, S. 107-119. Eines dieser Essays trägt den Namen „Bunny Head Infinity“. Alle Angaben zu „Bunny Head Infinity“ entstammen aus Allan Kaprows Beitrag in diesem Band, der Brunelles Text ausführlich zitiert. Vgl. Kaprow 2012 (1967).

⁴⁴³ Kaprow 2012 (1967), hier S. 53.

⁴⁴⁴ Ebd., Anm. 40.

⁴⁴⁵ Der Originaltext ist in der Broschüre abgedruckt, die 1966 anlässlich der Ausstellung „Systemic Painting“ im Guggenheim Museum herausgegeben wurde: A Pamphlet of Essays Occasioned by an Exhibition of Painting at the Guggenheim Museum, Fall 1966, New York, New York: F[rederick] Castle, 1966. Die hier und im Folgenden zitierten Passagen von Brunelles Essays stammen aus der deutschen Übersetzung von Allan Kaprows Text: Kaprow 2012 (1967), hier S. 54.

schen, der nichts anderes ist als das weibliche Mysterium. Die Idee von Haut als der Gesamtheit sämtlicher Aspekte aller Dinge und ihrer unbestimmten, aber stets zutreffenden Identität hat nun eine feste Gestalt bekommen (...).⁴⁴⁶

In der Tat greifen nachfolgende Künstlergenerationen, besonders Künstlerinnen wie Carolee Schneemann, die Idee der Haut als Material auf. Der Prozess, der von Brunelle und Kaprow skizziert wird, kann kunsthistorisch bestätigt werden. Am von den Autoren genannten Beispiel Pollocks lässt sich dies gut verdeutlichen: Zunächst wird das Material Farbe und die sich mit ihm generierende Oberfläche von Pollocks Bildern metaphorisch zur Haut des Künstlers. Auch Karl-Josef Pazzini interpretiert die Leinwand Jackson Pollocks als Ort, der stellvertretend für die Haut des Künstlers steht und diese „vertritt“ und weist auch auf die Verknüpfung des Wortes Material mit der Entstehung der Ich-Psychologie hin.⁴⁴⁷

In der nachfolgenden Künstlergeneration der sechziger und siebziger Jahre wird die Materialsubjektivierung dann tatsächlich faktisch – und nun nicht mehr nur im übertragenen Sinn – zum Teil eines Subjektes, nämlich zur Haut der Künstlerinnen, die ihren eigenen Körper benutzen, um auf ihrer echten Haut den Kunstdiskurs weiterzuführen und sich die Oberfläche so gewissermaßen wieder zurückholen, die die männlichen Protagonisten des Abstrakten Expressionismus sich „einverleibt“ hatten.⁴⁴⁸ Obwohl es zugleich ein Protest gegen seine machohafte (Selbst-)inszenierung war, bezogen sie sich doch besonders auf Pollock, der Amelia Jones zufolge eine der „wichtigsten performativen Inspirationsquellen für alle Künstler bot, die bestrebt waren, den Körper als Kunstwerk fruchtbar zu machen.“⁴⁴⁹

Interessant ist, dass all das geschah, obwohl im zeitgenössischen kritischen Kunstdiskurs des Abstrakten Expressionismus Pollocks Körper ausgeklammert worden war.⁴⁵⁰ Das Subjekt, das in den Fotografien *verkörpert* wurde, erhielt von Greenberg und Rosenberg eine hohe Aufmerksamkeit – die Kritiker stellten den *Akt* und das *Ergebnis* in

⁴⁴⁶ Ebd., S. 54-55.

⁴⁴⁷ Vgl. Pazzini 2001, S. 154-155.

⁴⁴⁸ Es ist eine Tatsache, dass der Abstrakte Expressionismus ein vorwiegend männliches Feld war und Künstlerinnen im wahrsten Sinne des Wortes an einer Hand abgezählt werden können, nämlich: Lee Krasner, Hedda Sterne, Elaine de Kooning, Joan Mitchell und Helen Frankenthaler.

⁴⁴⁹ Jones 2005, S. 23. Pollock benutzt seinen eigenen Körper mit verlängerten Stöcken, um die Bilder zu (be-)malen. Eine ebenso männlich definierte Entsprechung kann man in Europa bei Yves Klein finden – dieser benutzt Frauen als Pinsel, um Farbe auf die Leinwand zu bringen. De Kooning hingegen benutzt die Farbe in mehreren Schichten in Kombination mit selbstgetätigten Aussagen über seine Werke, Anekdoten, um Auseinandersetzungen mit Körpern im Bild zu thematisieren.

⁴⁵⁰ Vgl. Jones 2005, S. 23.

den Fokus ihres Interesses, nicht aber den Körper, der dieses Produkt erschaffen hatte.⁴⁵¹ Pollock wird stattdessen allorts als der amerikanische Held gefeiert, als „existenzialistischer Action-Painter“⁴⁵², der den *Akt* des Malens revolutioniert und New York von Paris befreit habe – hier ist natürlich besonders Harold Rosenberg zu nennen, der diese Lesart vorangetrieben hat.⁴⁵³ Die Heroisierung des männlichen, amerikanischen, weißen, heterosexuellen Künstler-Subjektes im Abstrakten Expressionismus geht einher mit der Abbildung des Körpers, wie z.B. durch Hans Namuths Fotografien und die Inszenierung Pollocks als *Lonesome Cowboy* aus dem Wilden Westen, wie sie 1949 von der Zeitschrift *Life* unternommen wurde.⁴⁵⁴ In den Namuthschen Fotografien ist der Betrachter ganz nah dabei, wie das Magische geschieht, die Entstehung eines Bildes, und diese Fotografien gestatten uns einen privaten Blick auf den Malakt. Die Leinwand ist auf den Boden gelegt, Pollock tobt sich auf ihr aus und interagiert seinen Körper mit ihr. Er lässt Farbe auf die Leinwand tropfen oder schleudert sie auf diese. Die Leinwand wird zum Symbol des Weiblichen und Pollock ist das männliche Künstlersubjekt, das sie benutzt.

Diese Lesart ist noch zu steigern: erst durch den machoisierten Mann (Pollock) wird die weibliche Leinwand vollkommen und ihrer Bestimmung zugeführt. Es ist mehr als selbstverständlich, dass die nachfolgende Künstlerinnengeneration dagegen protestierte, dagegen anging und zugleich Pollocks Körperaktionismus und damit dieselben Mittel wie er dazu benutzte, sich diese Leinwand wieder zurück zu holen. Denn die Leinwand Pollocks kann, im Sinne Brunelles und Kaprows, als die Haut der Frauen verstanden werden und das Material, die Farbe, als die des Männlichen. Erst durch Künstlerinnen wie Carolee Schneemann wird diese Zuordnung in den 1960er Jahren publikumswirksam medialisiert. Im Akt des Schaffens wird die (jetzt im biologischen Sinne ‘echte’) Haut zum Teil des künstlerischen Prozesses, der nun ein weiblicher ist. Was Schneemann mit Werken wie *Eye Body* (1963) gelingt, ist das Eröffnen einer Dialektik zwischen dem „verkörperten“ Künstlerinnensubjekt und dem Betrachter; Schneemann und andere Künstlerinnen, wie beispielsweise Lygia Clark, definieren damit in den 60er

⁴⁵¹ Vgl. Ebd., S. 24.

⁴⁵² Ebd., S. 23.

⁴⁵³ Vgl. Rosenberg 1952, S. 22 und 48-50.

⁴⁵⁴ Vgl. Newman 1949 und Jones 2005, S. 25.

Jahren ihren Körper als aktives Betrachtergegenüber.⁴⁵⁵ Der Körper selbst, die weibliche Haut, wird zur belebten und gelebten Leinwand.⁴⁵⁶

Mit dieser Materialklammer blicken wir zurück auf *Excavation*. De Kooning begann *Excavation* mit einer dreifigurigen Komposition, vergleichbar mit Picassos *Les Trois Danseuses* (1925).⁴⁵⁷ Etwas später war davon allerdings bereits nichts mehr zu sehen, wie Fotografien zeigen, die am 22. März 1950 von Max Margulis in de Koonings Studio aufgenommen wurden.⁴⁵⁸ Neben de Kooning sind hier Harold Rosenberg und Landes Lewitin zu sehen. Außerdem zu erkennen sind verschiedene Fenster- bzw. Türmotive, die in der späteren vollendeten Fassung von *Excavation* verschwunden sind.

Die anfangs erwähnten Anekdoten, die sich auf *Excavation* beziehen – also die Behauptungen de Koonings, Inspirationsquellen für das Gemälde seien der Film *Riso Amaro* und Bruegels Bild *Triumph des Todes* gewesen – gehen letztlich auf de Kooning selbst zurück. Beide sind nicht wörtlich zu nehmen, sondern sollten vielmehr als eine Metapher für ein tieferes Verständnis des Bildes verstanden werden. Die Frage bleibt, ob es sich um eine künstlerische Strategie handelt, die sich eventuell mit der von Tobias Vogt herausgearbeiteten Verweigerungshaltung der Künstler im Abstrakten Expressionismus verknüpfen lässt.

Vorgeschlagen wird daher, diesen besonderen Verweis de Koonings als „psychologische Verbindung“ zu bezeichnen, die zum tieferliegenden Bildinhalt führt. Die kinematografische Referenz, die de Kooning für *Excavation* aufgerufen hat, und auch die Anekdote zu Bruegels Werk haben zu tun mit der zeitgleich stattfindenden Entwicklung der zweiten *Women*-Serie, an der de Kooning seit 1948 arbeitete. Sie könnten zudem mit Empfindungen in Verbindung stehen, die er hatte, während er das Bild malte und die ähnlich gewesen sein mögen wie die Eindrücke, die er beim Betrachten des Films *Riso Amaro* hatte, in dem spärlich bekleidete Frauen auf einem Reisfeld arbeiten und singend gegeneinander antreten. Wie wir gesehen haben, hat diese Szene im Film etwas von einem Schlachtfeld, zwei gegnerische weibliche Parteien treten singend gegenei-

⁴⁵⁵ Vgl. Jones 2005, bes. S. 24-26. Werkangaben: Carolee Schneemann, *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963). Eine Abbildung findet sich in Jones 2005, S. 24. In *Eye Body* konstruierte Schneemann ein mit Spiegeln und Regenschirmen ausgestattetes Environment, in dem sie sich mit verschiedenen Materialien wie Fett und Kreide auseinandersetzte und Schlangen auf ihren Körper legte. Davon machte sie 36 Fotos, auf denen zum Teil ihre Genitalien zu sehen sind.

⁴⁵⁶ Zum Thema des Körpers als Material vgl. auch Wagner 2001, S. 271-292.

⁴⁵⁷ Vgl. Mahony 2011a, S. 216. Werkangaben: Pablo Picasso, *Les Trois Danseuses* (1925), Öl auf Leinwand, 215 x 142 cm, Tate.

⁴⁵⁸ Abgebildet in Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 188.

inander an und werden zudem noch von Männern beaufsichtigt. Die Szene ist stark sexualisiert, Männer passen als Aufseher auf die Frauen auf und versuchen, sie „im Zaum zu halten“.

Ebenso haben wir es bei Bruegel mit einem Schlachtfeld zu tun. Der Maler zeigt hier, wie der Tod über alles Irdische siegt. Alles ist dem Untergang geweiht, die Städte brennen, überall sind Leichen verstreut. Die Referenz an den *Triumph des Todes* stellt eine Verbindung her zur europäischen Kunstgeschichte und lässt einen Brückenschlag bis hin zu mittelalterlichen Totentanzdarstellungen zu, die als Reflexion über das Zeitliche per se begriffen werden können. Außerdem ist an der Anekdote über die Vorlage von Bruegels Meisterwerk auffällig, dass de Kooning betont, es habe sich um eine Schwarz-Weiß-Abbildung gehandelt, die in dem Magazin abgedruckt gewesen sei.

In der Synthese der verschiedenen oben genannten Interpretationsansätze ergibt sich folglich eine neue Lesart von *Excavation*: Die Oberfläche von *Excavation* kann nicht nur als Symbol der (männlichen) Haut des Künstlers verstanden werden, sie stellt zugleich eine philosophische Reflexion über das menschliche Dasein per se dar. Sie steht für die Möglichkeiten und Grenzen von Malerei und für den Ort, an dem de Kooning sich mit dem Sagbaren und Unsagbaren der eigenen Existenz beschäftigt. Thematisiert ist hier ebenfalls die Rolle des Künstlers als Schöpfer, gewissermaßen auch die Rolle des Künstlers als Philosoph. De Koonings Obeflächengestaltung kann mit Brunelles Theorie des *Skin Freakism* in Verbindung gebracht werden und dessen Annahme von der Oberfläche im Abstrakten Expressionismus als Ort des „Ursprung[s] des Mystischen, der nichts anderes ist als das weibliche Mysterium“, wie er sagt und wie bereits zitiert wurde. Auch Brunells „Idee von Haut als der Gesamtheit sämtlicher Aspekte aller Dinge (...)“⁴⁵⁹ findet sich in *Excavation* wieder. Damit sollte de Kooning innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung als wichtige Inspirationsquelle für die nachfolgende Künstlerinnengeneration wie Carolee Schneemann betrachtet werden.

Eine weitere Ebene eröffnet sich bei dem Blick auf eine Erinnerung von Bert Schierbeek. Dieser berichtet von einer Begebenheit, die sich zugetragen haben soll, als er de Kooning in dessen Atelier in East Hampton besuchte. Der Schriftsteller wollte ein Buch über de Kooning schreiben, zu dessen Publikation es aber aus verschiedenen Gründen

⁴⁵⁹ Vgl. Kaprow 2012 (1967), S. 54-55.

zu Lebzeiten Schierbeeks nie kam.⁴⁶⁰ Eines Abends sollen Schierbeek und de Kooning zusammen schweigend die Spätnachrichten im Fernsehen geschaut haben, als de Kooning den Fernseher ausstellte und ein Buch holte, welches er Schierbeek zeigte. Es handelte sich um Abbildungen von Berninis *Die Verzückung der Heiligen Theresa*.⁴⁶¹

„*The Ecstasy of Saint Theresa*. You see that face?! Fantastic hmm? And corny. Any part of the statue could be something else. The clothes could be leaves, but then he puts that face on top, and that’s ‚it‘... as if she’s coming. And that foot at the bottom-fantastic... He had the ‚it‘, the ‚oomph‘. You have to have it, you have to ‚oomph around‘ with your work.‘ Then out of the blue: ‚D’ya know the book *Two Serious Ladies* by Jane Bowles? Well, those ladies are my ‚Women‘. In an humorous or philosophical sense they’re nut-ting [sic]. Or those Saint Theresa’s of Gertrude Stein in her play for saints in three acts. Now these are really Theresa’s! When Theresa I meets Theresa II, it goes something like:

„Oh hello! How are you?‘

„Very well thanks! And you?‘

„Just fine!...isn’t it a nice day.‘

„Yes indeed! Today it’s real nice.‘

And you know that this is ‚nuttingness‘, ‚no content‘. After all, when you’re not a philosopher, you can’t sit around with a tank in your room.⁴⁶²

Diese Geschichte verweist auf mehrere Details, die für das Verständnis der *Women*, aber auch von *Excavation* zentral sind. Zum einen ist der Zeitpunkt interessant, zu dem de Kooning sich entschloss, das Bernini-Buch zu holen, um es seinem Freund zu zeigen. Denn einige Stunden vor den Nachrichten haben sich die beiden über die Bedeutung der Philosophie für die Kunst unterhalten. Schierbeek fragte de Kooning, welchen Einfluss die Philosophie auf die Kunst habe. De Kooning antwortete: „It’s like a girl; you either take the hint or you don’t.“⁴⁶³ De Kooning zeigte Schierbeek einige Abbildungen der *Women*, sie scherzten miteinander und sprachen schließlich über „cosmolo-

⁴⁶⁰ Das Manuskript zu diesem Buch galt lange Zeit als verloren und wurde erst zwei Jahre nach Schierbeeks Tod gefunden. Zu den möglichen Hintergründen der verhinderten Publikation äußern sich Karin Evers und Guido Walraven in ihrer Einleitung zu Bert Schierbeeks Portrait über Willem de Kooning, das schließlich 2005 doch noch veröffentlicht wurde. Vgl.: Schierbeek 2005.

⁴⁶¹ Werkangaben: Gianlorenzo Bernini, *Verzückung der Heiligen Theresa*, 1647-52, Chiesa Santa Maria della Vittoria, Rom. Abb. in: Avery 2007, S. 146-147.

⁴⁶² De Kooning zitiert nach: Schierbeek 2005, S. 32-33.

⁴⁶³ Ebd., S. 31-32.

gical questions“⁴⁶⁴ und die Bedeutung des Raumes. Später dann folgte das gemeinsame Nachrichtenschauen mit der zitierten Unterhaltung über Berninis verzückte Heilige Theresa. Diese ganze Szene kann wiederum als „psychologische Verbindung“ verstanden werden, die de Kooning hier selbst zwischen seinen *Women*, dem (Bild-)Raum bzw. künstlerischen Raum, wie er ihn in *Excavation* erforscht, der philosophischen Dimension und der sexuellen Erregung herstellt. Zum einen gibt es die Ebene der Sexualität, die sich mit der Religion und der Philosophie verbindet. De Kooning verweist in seinem kleinen Scherz, in dem er zwei fiktive Therasas miteinander ins Gespräch kommen lässt, auf die Leere ihrer Worte, damit auch ihres Daseins. Er weist auf die Nähe zwischen religiöser Erleuchtung und sexueller Erregung im Moment des Höhepunktes hin, die Bernini mit dem ekstatischen Gesicht der Theresa geschaffen hat. Dann bringt er Gertrude Steins Theresa-Schöpfungen ins Spiel. Indem de Kooning die beiden Protagonistinnen „Theresa I“ und Theresa II“ nennt, stellt er die inhaltliche Verwandtschaft der Figuren zu seinen *Women* her, von denen ebenfalls viele eine römische Ziffer im Titel tragen.

4 Schnittstellen und Experimente: *Black and White Abstractions* (1948–51) und schwarz-weiße *Women* (1948–50)

1953 radierte Robert Rauschenberg eine Zeichnung de Koonings aus, die er zuvor von diesem dafür zur Verfügung gestellt bekommen hatte. Dieser radikale Akt symbolisiert die Frage nach den Grenzen der Kunst und nach deren möglichen Inhalten. Das *Erased de Kooning Drawing* (Abb. 46) ist Hommage und Kritik zugleich und gehört zu einer anderen künstlerischen Generation als de Kooning. Zwischen den beiden Künstlern gibt es eine Verbindung: Das Ausradieren von de Koonings Zeichnung kann als Rauschenbergs Ablehnung der traditionellen Praxis des Zeichnens verstanden werden, die der Vorbereitung eines Gemäldes dient.⁴⁶⁵ Wie bereits dargelegt, ist eine entsprechende Haltung auch in de Koonings *Black and White Paintings* zu erkennen.⁴⁶⁶ Zudem blieben von der Zeichnung nur Spuren übrig, die einen reduzierten Farbwert aufzeigen, der im

⁴⁶⁴ Ebd., S. 32.

⁴⁶⁵ Zu Rauschenbergs „Erased de Kooning Drawing“ und seiner Kritik an dem Kunstverständnis seiner Zeit siehe Craft 2013, hier S. 44.

⁴⁶⁶ Vgl. besonders Kapitel 2 des ersten Teils der vorliegenden Arbeit.

Bereich Weiß bzw. Creme (das Papier), Schwarz und Grau liegt. Die Frage ist nun, ob de Kooning nicht auch in seinen schwarz-weißen Zeichnungen eine ähnliche Position eingenommen hat wie in seinen *Black and White Paintings*.

Zur Abgrenzung von Zeichnung und Malerei im Werk de Koonings

Parallel zu den *Black and White Paintings* entstanden nur wenige Werke de Koonings, die eindeutig als Zeichnungen benannt werden können. Den Grund dafür sieht Hess in der Fokussierung de Koonings auf die schwarzen und weißen Gemälde (gemeint sind die *Black and White Paintings*), von denen viele mit denselben Techniken wie seine Zeichnungen ausgeführt worden seien.⁴⁶⁷

Hess stellt weiter fest, dass der Übergang zwischen beiden Gattungen in de Koonings Werken um 1948-50 fließend ist:

And some drawings could be considered paintings (...) the only difference being that in the “drawings”, the white is bare paper, while in the “paintings”, the white is paint. In other words, a close examination of de Kooning’s drawings first of all tends to dissolve any possible definition of “drawing”.⁴⁶⁸

Diese Beobachtung führt zu einer Frage: Sollte bei einigen Werken de Koonings überhaupt noch zwischen Zeichnung und Malerei unterschieden werden? Die klare Unterscheidung der Kategorien fällt umso schwerer, als dass – völlig losgelöst von der Darstellung – sich das Material der Werke in seinen Grenzen überschreitet. Viele der im strengen Sinne als Zeichnungen zu benennende Werke aus dieser Zeit wurden von de Kooning auf anderen Untergründen befestigt. Im Fall von *Orestes* beispielsweise hat der Künstler sein Werk zunächst in Emaille auf Papier gemalt und anschließend auf Holz montiert. Dieses Verfahren wandte de Kooning bei den *Black and White Paintings* häufig an. Die Arbeiten entstanden, wie bereits dargelegt, zunächst in Emaille und oder Öl auf Papier und wurden danach auf Leinwand, Sperrholz oder auf Holzspanplatten montiert.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Vgl. Hess 1972, S. 33. Hess weist auch darauf hin, dass de Kooning noch zwei weitere Male in seinem Leben nur sehr wenige Zeichnungen geschaffen hat: 1960-63, als seine Formen größer, offener und konturloser wurden und 1970-72, als seine Zeichenaktionen in Lithographien und später in Skulpturen übertragen wurden.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 13. Vgl. zu diesem Thema auch: Lake/Zilczer 1993, S. 172-179.

⁴⁶⁹ Vgl. dazu auch Gaugh 1984, S. 26-27.

De Kooning vermischt hier die Medien miteinander, er malt auf Papier und überführt diese „gemalte Zeichnung“ anschließend auf einen anderen Bildträger. Dieses Umgehen von Kategorien und Definitionen könnte als einer der Hauptaspekte von de Koonings Kunst verstanden werden, befindet Hess.⁴⁷⁰ Die Werke werden in Ausstellungskatalogen jedoch keineswegs als Zeichnungen, sondern gemeinsam mit anderen „Gemälden“ gelistet und besprochen.⁴⁷¹ Es entsteht der Eindruck, dass die Einteilung der Werke de Koonings in die Gattungen Zeichnung und Malerei allzu häufig aufgrund von motivischen, nicht aber aufgrund von technischen Gründen getroffen wird.

Die *Black and White Abstractions* (1948–51)

1948 begann de Kooning mit der Serie der *Black and White Abstractions*. Zur ihnen gehören Werke wie *Black and White Abstraction* (1950-51), *Landscape, Abstract* (1949), *Untitled* (1949), *Untitled* (1950-51), *Black and White Abstraction* (1948), *Untitled (Black and White Abstraction)* (1950), *[unbetitelt]* (1950), *Black and White Abstraction* (1950) und *Itinerant Chapel* (1951) (Abb. 47-56).

Die Abstraktionen können auf Basis ihres Untergrundes in zwei Gruppen geteilt werden. Es finden sich Arbeiten auf kariertem Papier und solche, die auf rein weißem Papier bzw. auf der Rückseite des karierten Papiers entstanden sind.

Über das karierte Papier, auch Diagrammpapier genannt, ist folgende Geschichte überliefert: 1950 soll Phillip Pavia von einem Warenüberschussverkauf des Zolls erfahren haben, auf dem Papier feinsten Qualität angeboten wurde. Er habe eine große Menge Aquarell- und Diagrammpapier gekauft und dieses unter seinen Freunden verteilt. Einer davon sei de Kooning gewesen, der zwar kein Aquarellpapier haben wollte, dafür aber Pavia gerne etwas von dem Diagrammpapier abgenommen habe.⁴⁷²

⁴⁷⁰ Vgl. Hess 1972, S. 14.

⁴⁷¹ So beispielsweise geschehen in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1983a. Unter den Katalognummern der „Paintings“ werden beispielsweise die Arbeiten „Zurich“, 1947 (Kat. 161), Oil on paper, „Untitled“, 1948 (Kat. 164), Oil and enamel on paper mounted on composition board, und „ZOT“, 1949 (Kat. 175), Oil on paper mounted on composition board, in einer Reihe mit den Werken „Painting“, 1948 (Kat. 165), Enamel and Oil on canvas, „Attic“, 1949 (Kat. 170), Oil on canvas, aufgeführt. Der Katalog enthält ein Kapitel „Drawings“, in dem ebenfalls schwarz-weiße Arbeiten aufgelistet werden, denen die gleiche Technik zugrunde liegt, z.B. „Itinerant Chapel“, 1951 (Kat. 35), Sapolin enamel on paper mounted on board, oder „Landscape, Abstract“, 1949 (Kat. 21), Oil, on paper mounted on board.

⁴⁷² Vgl. Hess 1972, S. 35.

Eine Betrachtung der Werke legt die Vermutung nahe, dass de Kooning die Blätter während des Arbeitsprozesses mehrfach gedreht haben muss. Sie sind jedoch nicht am Boden entstanden, da einige Tropfen Farbe eine Fließrichtung anzeigen; diese ist manchmal innerhalb der Werke unterschiedlich.⁴⁷³ De Kooning befestigte einige der *Black and White Abstractions* mit kleinen Reißzwecken an der Wand, wie heute noch in den Bilderecken von beispielsweise *Black and White Abstraction* (1950-51) und *Itinerant Chapel* (1951) (Abb. 47 und 56) zu sehen ist. Das bedeutet, er hat sie für eine bestimmte Zeit in einer definierten Ausrichtung aufgehängt, die Oberflächen währenddessen bearbeitet, sie trocknen lassen und dann gedreht, um das Gleiche in einer anderen Ausrichtung zu wiederholen. In einigen Werken wiederholt de Kooning die Komposition anderer *Black and White Abstractions*, wie bei einem unbetitelten Werk (Abb. 53) und *Black and White Abstraction* (1950), (Abb. 54) gut zu sehen ist; sie können daher als *Spiegelbild-Abstraktionen* bzw. *Mirror-Images* bezeichnet werden.⁴⁷⁴ Spiegelt man *Black and White Abstraction* (1950), (Abb. 54) vertikal und dreht es anschließend um 180 Grad (Abb. 55), so wird sichtbar, dass de Kooning die Komposition des unbetitelten Werks (Abb. 53) in weiten Teilen detailgetreu wiederholt hat.⁴⁷⁵ Aus den übertragenen Formen generierte er neue Bilder.⁴⁷⁶ Dieser Befund unterstreicht abermals de Koonings geplante und langsame künstlerische Arbeitsweise und sein Interesse an der Weiterentwicklung gefundener Formen.

Hess zitiert enthusiastisch einen von Leo Steinberg im Hinblick auf Rauschenberg eingeführten Terminus und spricht von den vielleicht ersten *Flatbed Picture Plane*-Bildern der Kunstgeschichte.⁴⁷⁷ In Anlehnung an Flachbett-Scanner oder -Plotter wurden von Steinberg Werke als *Flatbed Picture Plane*-Bilder bezeichnet, die zwar noch an die Wand gehängt werden, aber keinen Durchblick oder Ausblick im Sinne eines Fensters mehr simulieren, wie ihn Leon Battista Alberti im 15. Jahrhundert gefordert hatte. Ein

⁴⁷³ Vgl. hierzu auch Hess 1972, S. 34. Diese Beobachtung der Fließrichtung der Farbe kann nur anhand der Originale gemacht werden und verschwindet in den meisten Abbildungen fast vollständig.

⁴⁷⁴ Der Begriff „Mirror-Images“ geht zurück auf Roger Anthony von The Willem de Kooning Foundation, der den Begriff in Bezug auf das skizzierte Phänomen der gespiegelten Motive in *den Black and White Abstractions* in einem Gespräch mit der Autorin verwendete. Die Unterhaltung zwischen Roger Anthony und der Autorin fand im September 2010 in New York statt.

⁴⁷⁵ Es existieren noch weitere Werke, in denen de Kooning mit *Mirror-Images* gearbeitet hat, die jedoch aus urheberrechtlichen Gründen in der vorliegenden Arbeit nicht abgedruckt werden können. Die Unterlagen dazu befinden sich in der Willem de Kooning Foundation.

⁴⁷⁶ Dieses Verfahren wurde auch von Lauren Mahony erkannt. Vgl. Mahony 2011a, S. 232. Mahony zeigt zudem, dass die Rectoseite von *Black and White Abstraction* (1950-51) in ein weiteres Werk transferiert wurde, in *Woman, Wind, and Window I* (1950), Öl und Emaillelack auf Papier auf Hartfaserplatte, 61,9 x 91,4 cm, Privatsammlung. Vgl. ebd.

⁴⁷⁷ Vgl. Hess 1972, S. 34.

Bild speichere alle Arbeitsprozesse und könne dadurch mit Arbeitsflächen verglichen werden. In diesen Bildern stehe der Prozess im Vordergrund, nicht mehr die Perspektive oder der Ausblick in die Welt. Steinberg sah darin den besonderen Schritt der Veränderung innerhalb der Malerei zwischen 1950 und 1970.⁴⁷⁸ Die *Black and White Abstractions* entsprechen in der Tat diesen von Steinberg definierten Kriterien und nehmen bereits wesentliche künstlerische Techniken vorweg, die später in der *Rome Series* zu beobachten sind.

Außerdem ging Hess davon aus, dass die *Black and White Abstractions* in derselben Technik hergestellt worden sind wie die *Black and White Paintings*.⁴⁷⁹ Wie Lake belegt, hat Hess sich hier geirrt; die *Black and White Abstractions* sind mit einer Tinte angefertigt worden, nicht mit Emaillelack.⁴⁸⁰ Dennoch wurde 2011 im Ausstellungskatalog der de Kooning Retrospektive des MoMA für die dort gezeigten Werke als Technik „Sapolin enamel on paper“⁴⁸¹ angegeben – und auch das könnte richtig sein: Es ist möglich, dass de Kooning einige Arbeiten mit Tinte und andere mit Emaillelack hergestellt hat. Mit dem bloßen Auge ist der Unterschied nur schwer auszumachen. Um hier eine eindeutige wissenschaftliche Klärung herbeizuführen, müssten mehrere *Black and White Abstractions* systematisch chemisch analysiert werden, wie Lake dies bereits exemplarisch mit *Untitled* (1949) (Abb. 49) getan hat.⁴⁸²

Im Unterschied zu den *Black and White Paintings* und auch zu manchen Werken der nachfolgenden *Rome Series* hat de Kooning die *Black and White Abstractions* mit nur einer Farbe geschaffen, mit Schwarz. Dennoch entsteht beim Betrachten der Werke der Eindruck eines schwarz-weißen Bildes, was durch die Farbigekeit des Papiers ausgelöst wird. Zusätzlich bewirken Abstufungen im Schwarz, die durch Verwischungen der mit dem Pinsel fein gezeichneten Linien herbeigeführt wurden, eine scheinbare Verdünnung der Farbe. Tatsächlich aber variiert de Kooning in diesen Werken den ästhetischen Eindruck vorwiegend über die Masse des aufgetragenen Materials, welches an einigen Stellen mit einem Messer verstrichen und somit flächig verteilt und an anderen Stellen dick übereinander aufgetragen wurde und dort eine größere Farbtiefe erzeugt. Von allen seinen Arbeiten sind diese hier den *Black Paintings* Pollocks aus dem Jahr 1951 am äh-

⁴⁷⁸ Vgl. Steinberg 1972, S. 82-91 und Lüthy 2006, S. 168.

⁴⁷⁹ Vgl. Hess 1972, S. 13.

⁴⁸⁰ Vgl. Lake 2010, S. 35.

⁴⁸¹ Vgl. Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 231 und 233.

⁴⁸² Vgl. Lake 2010, S. 34-35.

lichsten bzw. andersherum: denn de Koonings Arbeiten entstanden bereits zwei Jahre früher als diejenigen Pollocks und auch noch zeitgleich zu Pollocks Werken.⁴⁸³ Interessanterweise werden trotz aller Ähnlichkeiten auf den verschiedensten Ebenen aber Pollocks Arbeiten in der Literatur vorwiegend als „Black Paintings“ und de Koonings Werke als „Black and White Abstractions“ bezeichnet.⁴⁸⁴ Die Verbindung der beiden Werkgruppen wurde in der kunsthistorischen Literatur bereits mehrfach gesehen, doch auch immer wieder voneinander unterschieden.⁴⁸⁵

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Pollocks Arbeiten und den *Black and White Abstractions* de Koonings ist der Maluntergrund. Die *Black Paintings* sind auf Leinwand gemalt worden, die *Black and White Abstractions* auf Papier. Zum Teil wurden letztere später auf Holz oder Leinwand montiert. Dieses Verfahren wiederum wurde, wie bereits dargelegt, auch bei de Koonings *Black and White Paintings* verwendet und diese werden wie Gemälde behandelt.

Die beiden Werkgruppen der *Black Paintings* und der *Black and White Abstractions* verbindet, dass sowohl de Kooning als auch Pollock hier nur noch mit schwarzer Farbe operieren, nicht aber mit weißer. Die „weißen“ Bereiche der Werke sind nicht gemalt, sondern entstehen durch das Freilassen der Bildfläche. Die Farbe des Papiers bzw. der Leinwand wird zum Gegenpart der aufgetragenen Farbe. Beide Künstler beschäftigen sich hier mit zwei essentiellen ästhetischen Problemen: mit der Beziehung von Figur und Grund sowie mit der Schnittstelle zwischen Zeichnung und Malerei.

In den *Black and White Abstractions* kann nicht mehr eindeutig von einem positiven oder negativen Bildraum gesprochen werden. In einigen Werken bietet das Weiß nur den Boden für ein auf das Zweidimensionale reduziertes Formgefüge, das sich imaginär von der Bildfläche abhebt und vor dem weißen Hintergrund steht, wie in *Landscape. Abstract* (1949) (Abb. 48). Manchmal dreht sich das Verhältnis auch um, wie z.B. in

⁴⁸³ Pollock schuf auch andere Arbeiten, in denen er ausschließlich mit Schwarz gearbeitet hat, z.B. das ca. 1950 entstandene Werk *Untitled*, schwarze Tinte auf Papier, 47,9 x 63,1 cm, The Museum of Modern Art, New York. The Joan and Lester Avnet Fund. Abgebildet in: Ausst.-Kat. Jackson Pollock 1990, Nr. 19. Allerdings tragen diese Werke einen viel stärkeren Charakter einer „Drip-Zeichnung“. Die intensive und radikalisierte Auseinandersetzung Pollocks mit Schwarz und Weiß innerhalb seiner Werke begann also bereits vor den *Black Paintings*.

⁴⁸⁴ Eine alternative Bezeichnung von Pollocks „Black Paintings“ lautet „Black Pourings“. Vgl. Ausst.-Kat. Jackson Pollock 1980b.

⁴⁸⁵ Bereits Hess verweist auf die Beziehung von Pollocks und de Koonings schwarz-weißen Arbeiten dieser Zeit zueinander und auch andere Kunsthistorikerinnen wie Yard und Mahony weisen darauf hin. Vgl. Hess 1972, S. 36; Mahony 2011a; Yard 1986, S. 174.

Itinerant Chapel (1951) (Abb. 56). Die Kreise und auch der Tisch in der Bildmitte sind weiße Papierflächen, die von schwarzer Farbe umrandet werden. Die Loslösung der Figurenelemente vom Grund erfolgt durch den Betrachter – ohne ihn wären die weißen Flächen nichts als reines Papier. Erst durch unser Sehen ergibt sich die Vervollständigung einer Form.

In dieser Weise Farbe und konkret Tusche auf Papier aufzutragen, bedeutet, sich mit der Zeichnung und ihrem symbolischen wie materiellen Gehalt auseinanderzusetzen. De Kooning hat Bereiche der Zeichnung mit Bereichen der Malerei verbunden, indem er die frisch aufgetragenen schwarzen Linien mit einem Messer verwischte.⁴⁸⁶ Er überführte die Linie damit in eine Fläche. Pollocks Vorgehen ist ein anderes, das zwar ähnlich gezielt und gesteuert war, aber im Gegensatz zu de Kooning weniger auf Flächen, sondern vielmehr auf Kleckse und Flecken abzielte.

Die *Black and White Abstractions* sind figurativ, doch diese Figurationen sind fragmentarisch und stets durchbrochen. Sie können weder als abstrakt noch als figurativ bezeichnet werden, ohne jeweils eine sprachliche Einschränkung dadurch vorzunehmen. Hierin haben sie viel mit den *Black Paintings* Pollocks gemeinsam. Diese werden daher nachfolgend in einem Exkurs näher betrachtet und den *Black and White Abstractions* gegenübergestellt. Die Analyse soll dazu beitragen, die Frage zu beantworten, ob die Entstehung beider Werkgruppen möglicherweise etwas miteinander zu tun hat.

Exkurs: Jackson Pollock, *Black Paintings* (1950/51)

Am 9. April 1951 eröffnete de Koonings zweite Einzelausstellung in der Egan Gallery. Von dieser Ausstellung existiert keine Werkliste mehr, doch ist durch verschiedene Ausstellungsbesprechungen bekannt, dass einige der *Black and White Abstractions* präsentiert waren. Mehr als ein Jahr zuvor hatte bereits die Ausstellung *Black or White: Paintings by European and American Artists* in der Kootz Gallery in New York stattgefunden, in der neben de Kooning auch Baziotes, Braque, Fritz Bultman, Dubuffet, Gott-

⁴⁸⁶ Hess erwähnt ein Messer, mit dem de Kooning die Farbe über der Bildfläche der *Black and White Abstractions* verteilt, in seiner Besprechung der zweiten Einzelausstellung de Koonings. Vgl. Hess 1951c, S. 24, 52.

lieb, Hofmann, Weldon Kees, Miró, Mondrian, Motherwell, Picasso, Mark Tobey und Tomlin teilgenommen hatten.⁴⁸⁷ De Kooning war mit dem Werk *Dark Pond* (1948) (Abb. 30) vertreten.

Im Winter 1950 stellte Pollock seine ein halbes Jahr zuvor gemalten Werke bei Betty Parsons aus. Trotz allgemein positiver Resonanz seitens der Kritiker wurde Pollock vorgeworfen, seine Bilder seien dekorativ.⁴⁸⁸ Volkmar Essers schreibt dazu: „Daraufhin mied er die Farbe und begann ausschließlich in Schwarz zu malen.“⁴⁸⁹ Er interpretiert die *Black Paintings*, zu denen Werke wie *Echo: Number 25* (1951) und *Number 14* (1952) gehören (Abb. 57 und 58) demnach als eine Reaktion auf Kritik. Lee Krasner kann sich Pollocks Umschwung zu reinem Schwarz-Weiß zwar nicht erklären, hält diesen aber für eine „sicher (...) ganz bewusste Entscheidung“.⁴⁹⁰

Der gesundheitliche Zustand Pollocks war zu Beginn des Jahres 1951 beunruhigend. Steven Naifeh und Gregory White Smith berichten von einer Begebenheit, die sich während eines Talks mit Thomas B. Hess im „Club“ zugetragen haben soll. Während Hess sein neues Buch „Abstract Painting: Background and American Phase“ vorgestellt hat, soll Pollock, betrunken, während der Diskussion über das Buch mehrfach negativ aufgefallen sein.⁴⁹¹ Der Grund dafür scheint in der Eifersucht Pollocks auf de Kooning begründet zu sein. Als er es nicht länger ausgehalten habe, sei Pollock aufgesprungen und habe das Buch nach de Kooning geworfen. Auf dessen Frage, warum er dies tue, es sei doch ein gutes Buch, habe Pollock geantwortet: „*It's a rotten book. He treats you better than me.*“⁴⁹²

Am 15. Januar 1951 erschien Nina Leens Foto der „Irascibles“ auf dem Pollock prominent abgebildet ist im *Life* Magazin. Nahezu gleichzeitig führte *Art News* Pollocks November-Ausstellung bei Betty Parsons unter den drei besten Ausstellungen des Jahres auf, nach der Ausstellung von John Marin und vor derjenigen Alberto Giacomettis.⁴⁹³ Pollocks Werke wurden weltweit gezeigt und besprochen. Doch je erfolgreicher er wurde, desto mehr schien sich der Künstler in seine eigene Welt zurückzuziehen. Ende 1950 oder Anfang 1951 entschloss er sich, wieder zu malen. Das genaue Datum ist heu-

⁴⁸⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Black or White 1950.

⁴⁸⁸ Vgl. Essers 1999, S. 66.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Lee Krasner zitiert in: Ebd.

⁴⁹¹ Vgl. Naifeh/ White Smith 1989, S. 658.

⁴⁹² Pollock zit. n. Naifeh/ White Smith 1989, S. 658.

⁴⁹³ Ebd., S. 662.

te nicht mehr exakt festzustellen. Es stellt sich zunächst die Frage, ob der Zeitpunkt, zu dem er begonnen hat an seinen *Black Paintings* zu arbeiten, vor oder nach der Eröffnung von de Koonings zweiter Einzelausstellung im April 1951 in der Charles Egan Gallery liegt und damit möglicherweise im Zusammenhang mit den *Black and White Abstractions* steht.

Hess setzt die Entstehung der ersten *Black Paintings* Pollocks auf den Sommer 1951 an.⁴⁹⁴ Doch Lee Krasner erinnert sich, dass sie im Frühling 1951 in Pollocks Atelier gekommen sei und dort auf dem Boden ein großes schwarz-weißes Gemälde gesehen habe.⁴⁹⁵ Somit ist Hess' These, die frühesten *Black Paintings* seien erst im Sommer 1951 entstanden, anzuzweifeln. Der künstlerische Austausch zwischen de Kooning und Pollock war in dieser Zeit sehr eng. Trotz aller Konkurrenz waren sie befreundet und zeigten sich ihre Werke gegenseitig.⁴⁹⁶ Die ästhetische Nähe zwischen den schwarzen „Zeichnungen“ de Koonings und den schwarzen „Gemälden“ Pollocks ist offenkundig.⁴⁹⁷

Zum ersten Mal seit mehreren Jahren waren nun wieder Figuren auf Pollocks Leinwänden zu erkennen. Pollock selbst bezeichnete seine Arbeiten als „drawing on canvas in black.“⁴⁹⁸ Den großformatigen Bildern gingen kleine schwarz-weiße Zeichnungen voraus, manchmal arbeitete er mit dem Pinsel. Pollock stellte einige der *Black Paintings* erstmals im Dezember 1951 bei Betty Parsons aus. Die meisten dieser Werke zeigen Figuren, die mittels heruntertropfender schwarzer Farbe auf die Leinwand gebracht wurden.

Es steht außer Frage, dass de Kooning sich bereits seit der Mitte der 1940er Jahre intensiv mit dem Thema Schwarz und Weiß beschäftigt hat und somit einer der ersten Künstler im New York der Nachkriegszeit war, der diese beiden Farben so intensiv miteinander in Beziehung setzte. Spannender als die Frage nach dem exakten Zeitpunkt von Pollocks ersten *Black Paintings* ist daher die Frage nach möglichen Motivationen.

In der Erinnerung von Buffie Johnson war es Tony Smith, ein gemeinsamer Freund, der Pollock mit Nachdruck ermutigt habe, realistischer zu malen. Von ihm soll Pollock En-

⁴⁹⁴ Hess 1972, S. 38.

⁴⁹⁵ Vgl. Naifeh/ White Smith 1989, S. 664.

⁴⁹⁶ Vgl. Hess 1972, S. 36.

⁴⁹⁷ Erstaunlicherweise wurde diese Nähe in der Literatur erstmalig erst 1972 von Thomas B. Hess gesehen: Vgl. Hess 1972.

⁴⁹⁸ Pollock zit. n. Naifeh/ White Smith 1989, S. 664.

de 1950 Reispapier und schwarze Tinte erhalten haben, versehen mit der Ermutigung, doch wieder mit dem Zeichnen zu beginnen.⁴⁹⁹ Außerdem habe Smith Pollock eine Kopie des Buches „On Growth and Form“ gegeben, in dem viele Illustrationen unterschiedlichster Objekte enthalten sind, wie beispielsweise Zellen, Muscheln und Schneeflocken.⁵⁰⁰ Zugleich sollen die beiden über die Kunst von José Clemente Orozco gesprochen haben. Nach Naifeh und White Smith sind es Elemente aus Orozcos Kunst, die Pollock in seinen schwarz-weißen Gemälden verarbeitet habe: „huge women with pendulous breasts, strange beasts and disorted faces“.⁵⁰¹ Auch Hess äußerte den Verdacht, Pollock habe mit seinen figürlichen *Black Paintings* de Kooning zeigen wollen, wie man Frauen male, wohl wissend, dass de Kooning sich seit Längerem mit diesem Thema auseinandersetze.⁵⁰²

Doch es ist nicht das Thema der Frauen, mit dem sich de Kooning in den *Black and White Abstractions* beschäftigte. Vielmehr sind in den Arbeiten vorwiegend geschlechtslose Körperfragmente zu sehen, auch Gegenstände oder Objekte, wie beispielsweise das Motiv des Fensters, das in mehreren Bildern auftaucht. Pollock könnte durch de Koonings Werke angeregt worden sein, sich in Schwarz und Weiß mit essentiellen Grundformen der Zeichnung und Malerei auseinanderzusetzen.⁵⁰³ Pollocks *Black Paintings* können als seine Suche nach einem Weg zurück in die Kreativität verstanden werden, auf welchem er elementare Formen in reduzierter Farbigkeit verwendete. Für de Kooning hingegen stellen die *Black and White Abstractions* eine weitere Ausprägung der Auseinandersetzung mit Form- und Abstraktionsfragen dar, weniger eine Behandlung des Frauen-Themas. Diesem Motiv geht er in einer eigenen Werkgruppe nach, der zweiten *Women*-Serie, die jedoch stilistisch eng mit den *Black and White Abstractions* und auch den *Black and White Paintings* verwandt ist.

⁴⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 667.

⁵⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 666.

⁵⁰¹ Ebd., S. 667.

⁵⁰² Vgl. Hess 1972, S. 38.

⁵⁰³ Die Rede ist hier von Schwarz *und* Weiß, da der helle Farbwert der Leinwand bei den Werken mitbedacht werden muss.

Die zweite *Women*-Serie (1948–50)

*Wenn ich mir, von allen Frauen der Kunstgeschichte, eine einzige aussuchen könnte,
die ich sein dürfte – ich würde mich für Woman I entscheiden.*⁵⁰⁴

Woman I (1950–52) (Abb. 42) gehört nicht zu den schwarz-weißen *Women*, von denen nachstehend die Rede sein soll. Das Zitat der „Mutter“ der feministischen Kunstgeschichtsschreibung Linda Nochlin macht jedoch deutlich: Weder für dieses Werk noch für ein anderes der *Women*-Serien gibt es irgendeinen Grund, es als Angriff auf Frauen oder Weiblichkeit zu verstehen. Vielmehr stellen de Koonings *Women* eine intensive Auseinandersetzung mit der Vielschichtigkeit des Menschen per se dar.

In den schwarz-weißen *Women*, die parallel zu den *Black and White Paintings* zwischen 1948 und 1950 entstanden sind, versucht de Kooning sich an einer Lösung für essenzielle Fragen des Menschseins, die er sowohl über die Form als auch über die Motivwahl durchführt. Daher gehören die *Women* dieser Zeit eng mit den *Black and White Paintings* zusammen und müssen auch gemeinsam mit ihnen analysiert werden. Zu dieser Werkgruppe gehören Bilder wie *Woman* (1948), *Woman* (1949), *Figure* (1949) und *Woman* (1949-50), (Abb. 27, 41, 59-60). Exemplarisch geschieht dies im Folgenden mit *Woman* (1948) (Abb. 27).

De Kooning begann im Herbst 1948, nach seiner Rückkehr vom Black Mountain College nach New York City, an *Woman* (1948) zu arbeiten. Sowohl die Verso- als auch die Rectoseite sind mit „de Kooning 48“ signiert. Dies verweist darauf, dass de Kooning auch die Rückseite des Bildes als eigenständiges Werk begriffen hat. Es wird daher konsequenterweise auch unter dem selbstständigen Bildtitel, *Untitled* (1948) (Abb. 61) in der Literatur aufgeführt. Es gibt kein zweites Beispiel im Œuvre de Koonings, in dem die Verbindung der *Women* mit den *Black and White Paintings* so deutlich wird, wie hier.

Woman (1948) wird in der Literatur gelegentlich als Bild beschrieben, in dem de Kooning die Figur wieder „zurück ins Bild“ geholt habe, was zu einem entscheidenden Bruch

⁵⁰⁴ Linda Nochlin während des Forschungstages zur de Kooning Retrospektive im MoMA, 8. November 2011 vor *Woman I* (1950-52) (Abb. 45).

zwischen de Kooning und Greenberg geführt habe, der verlangt hatte, dass ein modernistisches Gemälde von solchen repräsentativen Elementen befreit sein sollte.⁵⁰⁵

Aber de Kooning hatte die Figur nie verlassen. Die Rückseite von *Woman* (1948), also *Untitled* (1948), hat starke kompositorische Ähnlichkeiten mit *Carole Lombard* (1947) (Abb. 12). Und *Carole Lombard* ist eine Verklausulierung von Frauenfiguren, so wie auch die anderen Bilder der *Secretary*-Serie. Es geht um die Suche nach der Form, um den Grad an Abstraktion. Es scheint so, als habe de Kooning die Farbe in den *Secretary*-Bildern immer weiter reduziert, um sich auf das Wesentliche, die Komposition und die Formen konzentrieren zu können. Die ersten *Black and White Paintings* stellen also gewissermaßen Extreme dar. De Kooning konzentrierte sich hier ausschließlich auf die Form, während er dann in der zweiten *Women*-Serie sein Augenmerk stärker auf das Sujet richtete. Somit sind beide Serien Ausdruck derselben Fragestellung, die formalästhetisch anders gelöst wird.

Eine zentrale Frage, die seit der Entstehung der ersten *Women*-Bilder immer wieder auftaucht, ist die nach der Bedeutung der Mäuler der gemalten Frauen. In ihrem 2013 erschienenen Buch „Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin“ stellen Hartmut Böhme und Beate Slominski eine provokative und für den hier zu behandelnden Forschungsgegenstand der de Kooning'schen *Women* und ihrer Entwicklung aus den *Black and White Paintings* heraus essentielle Frage: „Darf man sagen, dass im Mundraum das Subjekt geboren wird?“⁵⁰⁶ Die Frage stellt eine Zuspitzung und Provokation dar, da sie andere Modelle der Subjektwerdung ausklammert. Im Hinblick auf Kunst im Allgemeinen und auf die *Women* im Besonderen, die den Mundraum in offenem und geschlossenen Zustand repräsentieren, stellt sich zudem die Frage, wie künstlerische Prozesse als Theoreme der Subjektwerdung verstanden werden können, wenn diese doch zunächst offenkundig keine verbalen und damit keine oral konnotierten Akte der Selbstwerdung zu sein scheinen. Wenn die Subjektwerdung über das Orale und die Mundhöhle geschieht, wie sind dann also künstlerische Prozesse zu bewerten? Diese sind doch offenkundig auch und gerade Ausdruck und Bestandteil einer Subjektwerdung des Menschen – wie kann dies miteinander in Einklang gebracht werden?

⁵⁰⁵ Vgl. Katz 2002, S. 114.

⁵⁰⁶ Böhme/Slominski 2013, S. 23. Vgl. zu den nachfolgenden Ausführungen zur Mundhöhle: Böhme/Slominski 2013, bes. S. 13-28 und Böhme 2013.

Der Ansatz von Böhme und Slominksi basiert auf einer psychoanalytischen und linguistischen Konnotation des Mundes, der Mundhöhle, ja des gesamten oralen Systems. Sie verstehen den Mundraum als „Quelle eines evolutionsgeschichtlichen Sprungs“, da er das „Universum der menschlichen Sprache“ hervorbringe.⁵⁰⁷ Die Autoren spitzen die Bedeutung des Mundes für die Subjektwerdung des Menschen noch stärker zu, indem sie formulieren:

Im Mundraum und der feinmotorischen Hand liegt die höchste sensorische Potenz, die uns der Körper bereithält. Das tastende Spüren und der immer mit sich selbst kontaktierte Mund-Zungenraum enthalten jenes sensorische Wunder, das man die Quelle allen Selbstbewusstseins nennen kann: Im Spüren empfinden wir immer das Gespürte und das Spüren gleichzeitig.⁵⁰⁸

Die Subjektwerdung – also die Entwicklung eines seiner Selbst-Bewusst-Seins- und Werdens – vollzieht sich in dieser Vorstellung vor dem Hintergrund entwicklungspsychologischer Konzepte, in denen Neugeborene die Welt zuallererst über das „In-den-Mund-stecken“ von Objekten begreifen und dadurch ihr Überleben sichern, sie verleiben sich diverse Objekte ein, sie lutschen sie ab, schmecken sie, riechen sie, verschlucken sie.⁵⁰⁹ In einem späteren Stadium verschiebt sich der Wunsch, sich die Welt über das orale System einverleiben zu wollen, auf andere Ebenen, zum Beispiel auf die des Spielens mit einem Objekt.

Das frühkindliche „sich etwas Aneignen“ kann nun verglichen werden mit dem Prozess der Aneignung der Welt, wie sie in künstlerischen Prozessen abläuft. In einer klassischen künstlerischen Ausbildung, wie sie de Kooning durchlaufen hat, erfolgt diese Aneignung der Welt, die hier nun zugleich auch die Aneignung einer Technik bedeutet, zunächst über den Blick der Älteren, die auf ihre Art, mit ihrer Technik, die Welt gesehen, sie einverleibt, verdaut und in einem künstlerischen Akt wiedergeboren haben. Man könnte auch sagen, sie haben sie verbalisiert, aber eben mit ihrer Sprache, mit der Sprache der Kunst.

Der Philosoph Alain Badiou definiert die Subjektwerdung eines Menschen über fünf verschiedene Bereiche: Politik, Liebe, Kunst, Wissenschaft und Philosophie.⁵¹⁰ Was

⁵⁰⁷ Ebd., S. 16.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 24.

⁵⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 16.

⁵¹⁰ Vgl. Badiou/Tarby 2012.

verbindet all diese Bereiche? Ist es die Frage nach der Generativwerdung des Menschen? Was bleibt vom Menschen als Subjekt bzw. überdauert die zeitliche Bestimmtheit, die uns Menschen auch als Subjekte definiert?

Wie sind de Koonings schwarz-weiße *Women* vor diesem Hintergrund zu verstehen? Zu sehen sind Frauen, die ihre Zähne zeigen, diese auf einigen Bildern fletschen oder ihre Münder verziehen zu einer Grimasse, die zwischen einem gefrorenen Lächeln und doppelten Mündern hin und herschwankt. Ihre Zähne setzen sie im Sinne einer Aggressionsbekundung ein. Wenn Zähne als Drohung benutzt werden oder als Strafe, dann werden sie, wie Böhme im Rekurs auf zahlreiche Bibelstellen sagt, zu „dem Zeichen von Aggression überhaupt“.⁵¹¹ In zahlreichen Redewendungen geht das Zeigen und Benutzen der Zähne mit Aggression einher, so zeigt man demjenigen die Zähne, dem man mutig entgegen treten und den Kampf ansagen will; wer wütend auf einen Mitmenschen ist, hat einen Zahn auf denselben und in den Kampf zieht gut gerüstet, wer sich bis zu den Zähnen bewaffnet hat.⁵¹² Doch es gibt durchaus nicht nur eine aggressive, sondern auch eine erotische Dimension der gezeigten Zähne in de Koonings *Women*.

Das Thema, das de Kooning in seinen *Women* anschneidet, ist vielschichtig. Es beinhaltet nicht nur die Frage nach Vorbildern aus der amerikanischen Werbefotografie, sondern auch nach dem Konzept des Mutterarchetypus⁵¹³ von C.G. Jung. Es ist bekannt, dass de Kooning sich mit psychoanalytischen Ansätzen auseinandergesetzt hat. Der bereits erwähnte Artikel von John Graham, den er 1937 unter dem Titel „Primitive Art and Picasso“ im *Magazine of Art* veröffentlichte und in welchem er Picasso und afrikanische Skulpturen im Kontext der Jungianischen Psychoanalyseansätze diskutierte, war de Kooning bekannt; er erinnerte sich, dass er ihn einst von Jackson Pollock ausgeborgt hatte.⁵¹⁴ Wie Michael Leja es treffend zusammenfasste, lautet die Kernaussage des Textes, dass das Primitive einen Zugang zum Unbewussten und zu kosmischem Wissen ermögliche.⁵¹⁵ Graham schrieb:

⁵¹¹ [Kursivsetzungen im Original]. Bei Böhme werden einschlägige Bibelstellen genannt, die sich auf die Darstellung von Zähnen als Zeichen von Aggression beziehen. Als signifikantes Beispiel, mit dem Böhme zugleich auf den Zusammenhang zwischen Sprache und Zähnen hinweist, sei exemplarisch die Bibelstelle Psalm 35, 16 genannt: „Sie (=die Feinde) höre nicht auf, mich zu schmähen; sie verhöhnen und verspotten mich, knirschen gegen mich mit den Zähnen.“ Böhme 2013, S. 63.

⁵¹² Vgl. Ebd., S. 66-67.

⁵¹³ Zum Konzept des Mutterarchetypus vgl. Jung 2014, S. 101-105.

⁵¹⁴ Vgl. Graham 1937; zur Erinnerung de Koonings vgl. Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 57.

⁵¹⁵ Leja konnte zudem darlegen, dass die Begriffe „primitive“ und „unconscious“ in der Literatur dieser Zeit als Synonyme verwendet wurden. Vgl. Leja 1993, S. 95.

Therefore the art of primitive races has a highly evocative quality which allows it to bring to our consciousness the clarities of the unconscious mind, stored with all the individual and collective wisdom of past generations and forms. In other words, an evocative art is the means and the result of getting in touch with the powers of our unconscious.⁵¹⁶

In seinem Artikel hebt Graham deutlich hervor, dass er Picasso für denjenigen Künstler hält, dem es möglich ist, eine vergleichbar elementare Erfahrung zu verbildlichen und so einen Zugang zum Unbewussten schaffen kann.⁵¹⁷ In dem Artikel wird C.G. Jung nicht namentlich erwähnt. Dennoch werden seine Thesen von Graham aufgegriffen und diskutiert.⁵¹⁸

Die Ausarbeitung der schwarz-weißen *Women* kann als Experiment de Koonings verstanden werden, verschiedene Themen parallel zu untersuchen, die ihn zeitgleich interessiert haben. In späteren Werken trennt er diese Motive wieder voneinander; so wird die dritte *Women*-Serie stark buntfarbig. Die Ausarbeitung von schwarz-weißen Bildfindungen hingegen findet 1950 mit *Excavation* ihren vorläufigen Abschluss, bis de Kooning 1959 in Rom wieder darauf zurückgreift.

5 Resümee

Anhand der Untersuchungen des Entwicklungsprozesses, der den *Black and White Paintings* zu Grunde liegt, konnte festgestellt werden, dass de Kooning sich ab etwa 1945 mit Bildfindungen auseinandergesetzt hat, die mit schwarz-weißen Kunstwerken der klassischen Moderne in Verbindung gebracht werden können. So lässt sich bei *Pink Angels* (Abb. 4) eine klare konzeptionelle Anbindung an Picassos Gemälde *Guernica* (Abb. 6) sowie Arshile Gorkys *Garden in Sochi*-Bilder (Abb. 7-8) erkennen. Dabei ließ de Kooning Techniken und Vorgehensweisen, die er schon als Jugendlicher in Rotterdam an der *Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen* und in der parallelen handwerklichen Ausbildung in der Dekorationsfirma *Gidding and Sons* erlernt hatte, in seine Bilder einfließen. Durch die exemplarische Untersuchung zentraler Werke aus jener Gruppe der *Black and White Paintings*, die 1948 auf der ersten Einzel-

⁵¹⁶ Graham 1937, S. 237.

⁵¹⁷ Vgl. Graham 1937, bes. S. 260.

⁵¹⁸ Die inhaltliche Nähe von Grahams Text zu C.G. Jungs Thesen wird auch von Leja betont. Vgl. Leja 1993, S. 95.

ausstellung de Koonings in der Charles Egan Gallery in New York vertreten waren, konnten technische Vorgehensweisen des Künstlers aufgezeigt und analysiert werden. Als zentrales Ergebnis dieser Betrachtungen lässt sich festhalten, dass die *Black and White Paintings* aufgrund der in ihnen angewandten Techniken, ihrer Farbigkeit und Motive mit Kunstwerken europäischer Künstler wie Picasso, Henri Matisse und zugleich mit amerikanischen Künstlern wie Mark Tobey und Jackson Pollock sowie mit Themen aus de Koonings eigenem Œuvre in Verbindung gebracht werden können. Die Bilder entsprechen nur oberflächlich den Forderungen der zeitgenössischen Kunstkritik, wie sie von Harold Rosenberg und Clement Greenberg proklamiert wurde: Sie sind weder schnell entstanden, noch sind sie frei von europäischen Anknüpfungspunkten. Die *Black and White Paintings* hatte de Kooning mittels einer langsamen Arbeitsweise und in mehreren Schichten konzipiert, auf die in wenigen Fällen eine letzte Farbschicht aufgetragen und von de Kooning mit einer schnellen Geste ausgeführt wurde; dadurch entstand der Eindruck eines schnellen Arbeitsprozesses. In den *Black Paintings* und den *White Paintings*, also den einfarbig dominierten Untergruppen der *Black and White Paintings*, hat de Kooning die Mehrschichtigkeit vom Material Farbe weggenommen und in vielschichtige Bedeutungsebenen der Bilder verlagert, wie am Beispiel von *Excavation* (Abb. 25) gezeigt wurde. Die *Black and White Abstractions* hingegen können – ebenso wie die zweite *Women*-Serie – als Experimente de Koonings verstanden werden, in denen er sich mit Einzelthemen auseinandersetzte, die in den *Black and White Paintings* bereits angelegt sind. Diese Themen beinhalten grundlegende Fragestellungen von Zeichnung und Malerei sowie die Reflexion medial vermittelter Stereotype von Weiblichkeit.

De Kooning bediente sich im Zusammenhang mit den *Black and White Paintings* künstlerischer Strategien, wie sie auch von anderen Abstrakten Expressionisten angewandt wurden, etwa von Clyfford Still. Als eine solche Strategie kann de Koonings Sprechen über seine Werke angesehen werden: In sprachlichen Äußerungen stellt er konstruierte Verbindungen her, die ebenso zu seiner künstlerischen Praxis gehörten, wie das stetige Abkratzen und Neuerschaffen von Bildoberflächen. Diese Aspekte seines Werkprozesses sind darüberhinaus als Weiterführungen eines zentralen Problems der Moderne zu verstehen, nämlich der Frage nach dem Werk und seiner Vollendbarkeit. Zudem spiegeln sie de Koonings Auseinandersetzung mit eben dieser Problematik sowie dem Ge-

gensatz von Idee und Werk wider; dies kann als bewusste künstlerische Rezeption historischer Problemstellungen verstanden werden.

II *Rome Series* (1959/60)

In der umfassenden Retrospektive, mit der das New Yorker Museum of Modern Art Willem de Kooning 2011 ehrte, waren mehr als 200 Arbeiten des Künstlers zu sehen.⁵¹⁹ Während die Ausstellung die große Relevanz der *Black and White Paintings* verdeutlichte, hatte die *Rome Series* mit nur drei gezeigten Werken einen vergleichsweise geringen Anteil an der Ausstellung. Die kunsthistorische Erforschung dieser 1959/60 von de Kooning in Rom geschaffenen schwarz-weißen Arbeiten auf Papier stellt bis heute ein Desiderat dar. Dieses Faktum kann nicht mit einem Mangel an Bedeutung erklärt werden, denn die Arbeiten gehören zu einer wichtigen Werkgruppe innerhalb von de Koonings Œuvre, die in vielerlei Hinsicht einzigartig ist und zugleich den zeitgenössischen künstlerischen Kontext New Yorks und Roms reflektiert. Die besondere Qualität der Arbeiten wird auch vom Ausstellungskatalog der Retrospektive unterstrichen. Der *Rome Series* ist dort ein eigenes Unterkapitel gewidmet, in dem die drei ausgestellten Werke behandelt, aber nicht in den Kontext der anderen Blätter gestellt, noch neue Zugänge zur Serie selbst präsentiert werden.⁵²⁰

Die Ursache für diese stiefmütterliche Behandlung in der Forschung wie auch im Ausstellungsdisplay des MoMA ist wohl auf die Tatsache zurückzuführen, dass die Arbeiten der *Rome Series* sich überwiegend in zum Teil schwer zugänglichen US-amerikanischen und europäischen Privatsammlungen befinden, was eine systematische Untersuchung und Präsentation der Werke erschwert.

Am Anfang der Dissertation stand die Idee, alle Werke der *Rome Series* aufzusuchen – denn der Verbleib einiger Werke stellt bis heute eine Forschungslücke dar –, diese zu katalogisieren und erstmals in Form eines Werkverzeichnisses der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen. Während der Recherchen aber wurde deutlich, dass dieses Unterfangen die Grenzen des im Rahmen einer Dissertation Leistbaren überschreiten würde. Die vorliegende Arbeit versteht sich damit auch als Anstoß für nachfolgende Wissenschaftler, diese Forschung weiter zu betreiben.

Mittels der Rekonstruktion von de Koonings Aufenthalt werden zunächst die historischen Gegebenheiten untersucht, in denen de Kooning in Rom gelebt und gearbeitet hat. Im Anschluss daran wird die *Rome Series* anhand ausgewählter Beispiele analysiert und

⁵¹⁹ Vgl. Ausst.-Kat. de Kooning 2011.

⁵²⁰ Vgl. Field 2011a, hier S. 324-330.

es wird erstmals dargelegt, warum die Serie einer Zweiteilung unterliegt, die über die Titelvergabe gekennzeichnet ist. Nachfolgend wird die römische Kunstszene charakterisiert, wie sie sich bei de Koonings Ankunft darstellte. Das Werk von fünf italienischen Künstlern, Afro Basaldella, Toti Scialoja, Alberto Burri, Mimmo Rotella und Lucio Fontana, wird in Bezug zur *Rome Series* gestellt, wodurch die Serie im Kontext der italienischen zeitgenössischen Kunstszene betrachtet werden kann. Ein Exkurs zu Franz Kline und dessen künstlerischen Verfahrensweisen ergänzt diese Kontextualisierung.

1 Zur Rekonstruktion von de Koonings Aufenthalt in Rom

Bevor de Kooning zum ersten Mal persönlich italienischen Boden betrat, hatte er bereits mehrfach an Ausstellungen in Italien teilgenommen. So vertrat er 1950 mit *Excavation* (1950) (Abb. 25) die Vereinigten Staaten von Amerika auf der Biennale di Venezia, war 1957 an der Eröffnungsausstellung der „Rome-New York Art Foundation“ in Rom beteiligt und im darauffolgenden Jahr, ebenfalls in Rom, an einer Gruppenausstellung in der Galleria La Tartaruga, die im Juli eröffnet wurde.⁵²¹

Es gibt gesicherte Hinweise, die erlauben, de Koonings Romaufenthalt zu rekonstruieren, der bislang unterschiedlich in der Literatur angesetzt wurde. In seinem Pass sind durch Stempel folgende Daten vermerkt: Die Ankunft am 1. September 1959 in Paris; der Abflug am 9. September 1959 aus Rom und die Ankunft am 10. September in New York; die erneute Ankunft am 26. September 1959 in Rom sowie die Abreise am 10. Januar 1960.⁵²²

Nicht belegbar hingegen ist eine weitere Romreise, die bereits ein Jahr zuvor stattgefunden haben soll.⁵²³ Von denselben Autoren wird der 28. Juli 1959 als Datum genannt, an dem de Kooning dann zum zweiten Mal mit Ruth Kligman nach Rom gereist und dort bis Anfang 1960 geblieben sein soll.⁵²⁴ Andere Autoren gehen davon aus, dass er

⁵²¹ Neben Bildern de Koonings wurden in der Ausstellung der Galleria La Tartaruga Werke von Afro, Capogrossi, Consagra, Kline, Marca-Relli und Matta gezeigt. Zum Bild *Excavation* vgl. das gleichnamige Unterkapitel in der vorliegenden Dissertation.

⁵²² Vgl. Ausst.-Kat de Kooning 2011, S. 308 mit Anm. 40 und 46.

⁵²³ So rekonstruieren Stevens und Swan de Koonings Romaufenthalt wie folgt: 1958 habe Kligman mit de Kooning nach Europa reisen wollen, was dieser abgelehnt habe. Im Herbst desselben Jahres sei sie alleine nach Paris und Venedig gefolgt. De Kooning sei nachgereist und sie hätten sich in Venedig getroffen. Nach einem Streit sei de Kooning mit dem Zug nach Rom gefahren, wo er nur wenige Tage geblieben und von dort aus zurück nach New York geflogen sei. Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 409-418.

⁵²⁴ Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 414, 420.

nur den Winter 1959 in Rom verbrachte.⁵²⁵ Für keine dieser Annahmen gibt es sichere Quellen.

In einem Interview, das de Kooning dem italienischen Dichter und Kunstkritiker Cesare Vivaldi gegeben hat und welches am 29. November 1959 in der Zeitung *Italia Domani* veröffentlicht wurde, ist in der Einleitung der 1. September 1959 als Ankunftsdatum de Koonings in Italien angegeben.⁵²⁶ Auch dies kann nicht stimmen, denn der Einreise-stempel belegt de Koonings Ankunft an diesem Tag in Paris.

Als gesichert gilt jedoch, dass sich de Kooning am 4. September 1959 in Venedig aufgehalten hat, wie ein Brief von Gregory Corso an Allen Ginsberg belegt, der auf dieses Datum datiert ist, und in welchem Corso schrieb, dass er sich gemeinsam mit de Kooning in Venedig befinde, ohne Kligman.⁵²⁷ Am 9. September reisten die beiden weiter nach Rom, von wo aus de Kooning laut Pässeintrag noch am selben Tag nach New York flog. Dies wird wiederum durch das Interview mit Vivaldi bestätigt, in dem de Kooning wie folgt zitiert wird:

Sono andato a Venezia insieme al poeta Gregory Corso (...) e tornando mi sono fermata a Roma solo cinque ore. Poi ho ripreso l'aereo per New York. Ma ho sentito che dovevo tornare a Roma subito, perché la città mi ha fatto un'enorme impressione. Devo premettere che non conoscevo altre città europee che quelle olandesi, lasciate fin dal 1926 quando mi sono trasferito negli Stati Uniti, e quindi Roma è la prima grande capitale d'Europa che ho visto. Perciò dopo pochi giorni sono ripartito da New York per l'Italia, e conto di fermarmi a Roma almeno un altro mese. In totale il mio soggiorno italiano durerà circa quattro mesi.⁵²⁸

Die Passage dokumentiert die große Faszination, die der Künstler verspürte, als er in Rom ankam. Diese Begeisterung kann aufgrund der Kürze der Zeit nur von der Stadt selbst ausgegangen sein, von den alten Bauten, die er gesehen haben mag, vom Forum

⁵²⁵ Vgl. z.B. Ausst.-Kat. Roma-New York, 1993, S. 165, ebenso Cummings 1984, hier S. 19: „From December 1959 through January 1960, de Kooning resided in Rome...“. Ebenso gibt Judith Zilczer an, de Kooning sei nur von Dezember 1959- Januar 1960 in Rom gewesen. Vgl. Zilczer 2014, S. 263.

⁵²⁶ Vgl. Vivaldi 1959.

⁵²⁷ Vgl. Ausst.-Kat de Kooning 2011, S. 308 und Anm. 41.

⁵²⁸ De Kooning zitiert nach Vivaldi 1959. „Mit dem Dichter Gregory Corso bin ich nach Venedig gefahren (...) und auf dem Rückweg habe ich mich für nur fünf Stunden in Rom aufgehalten. Dann nahm ich das Flugzeug nach New York. Aber ich fühlte, dass ich sofort nach Rom zurückkehren muss, da die Stadt einen großen Eindruck auf mich gemacht hat. Ich muss vorausschicken, dass ich keine anderen europäischen Städte kenne, außer die holländischen, die ich verlassen habe, als ich 1926 in die Vereinigten Staaten gekommen bin, und daher ist Rom die erste große europäische Hauptstadt, die ich gesehen habe. Somit bin ich schon nach ein paar Tagen wieder von New York nach Italien gereist, und ich rechne damit, mich mindestens für einen weiteren Monat in Rom aufzuhalten. Insgesamt wird mein italienischer Aufenthalt etwa vier Monate dauern.“ (Eigene Übersetzung).

Romanum, den Kirchen, Brunnen, Straßen, von dem Licht und den Farben, die ihn umgaben. Er wollte es nicht bei diesem ersten Eindruck belassen. Während des kurzen Aufenthaltes habe er gespürt, dass er in die Stadt eintauchen und ihre Bewohner kennenlernen wollte: „*Ho voluto non fermarmi alle impressioni superficiali, capire lei [Roma] e i suoi abitanti.*“⁵²⁹

Es dauerte nur zweieinhalb Wochen, bis de Kooning zurück nach Italien flog. Gemeinsam mit Kligman kam er am 26. September 1959 in Rom an und blieb dort fast vier Monate bis zum 10. Januar 1960. Ausgestattet war der Künstler mit einem Zettel, auf dem ihm der Künstler Salvatore Scarpitta in New York die wichtigsten Namen und Telefonnummern derjenigen Personen notiert hatte, mit denen de Kooning Kontakt aufnehmen sollte, sobald er in Rom angekommen war, sowie von Orten, die er besuchen sollte. Neben manchen Namen und Adressen waren noch Anweisungen geschrieben, wie z.B. wem er Grüße ausrichten möge oder auch wo sich ein guter Schneider befand und wann es eine gute Zeit wäre, ein bestimmtes Lokal wie das Cafe Rosati an der Piazza del Popolo zu besuchen, nämlich um 19 Uhr oder mittags um 13 Uhr.⁵³⁰ So war de Kooning mit den wichtigsten Informationen versehen, um schnell in die Kunstzene Roms hinein zu kommen.

Während seiner Zeit in Rom arbeitete de Kooning im Studio von Afro Basaldella (kurz: Afro), welches sich in der Via Margutta 94, in unmittelbarer Nähe zur Piazza del Popolo befand, dem damaligen Zentrum der zeitgenössischen Kunst. Die Dichte und Produktion der Künstler war in den fünfziger Jahren in dieser Gegend der Stadt so hoch, dass einige Autoren von einer „Schule der Piazza del Popolo“ sprechen.⁵³¹ Rund um die Piazza gab es Galerien, Ateliers, Bars und Restaurants, in denen sich Künstler, Sammler und Kritiker trafen. Einer der nicht nur für de Kooning wichtigsten Orte war die Galleria La Tartaruga von Plinio De Martiis.⁵³²

⁵²⁹ De Kooning zitiert nach Vivaldi 1959.

⁵³⁰ Die handschriftlichen Notizen befinden sich im Archiv der Willem de Kooning Foundation, New York. Auf dem Blatt stehen Namen, Adressen und Telefonnummern von Afro Basaldella, Alberto Burri, Weinstein Passagiata Ripetta, Toti Scialoia [sic], Edwardo Ropiti, Marisol, Plinio de Martis [sic], Giorgio Franchetti, Cafe Rosati, Hotel della Ville, Salvatore De Rosa, Colla, Luisa Spagnoli, Giulio Turcato und Clotilde Scarpitta. Willem de Kooning et al.: Photocopy of handwritten notes on the occasion of Willem de Kooning's trip to Rome, 1959, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.

⁵³¹ Vgl. z.B. Tugnoli 2007, S. 25 und Calvesi 2005, S. 24.

⁵³² Zu Afro, Plinio de Martiis und der Galleria La Tartaruga vgl. die nachfolgenden Kapitel der vorliegenden Arbeit.

2 Der Werkkomplex der *Rome Series*

In Afros Atelier fertigte de Kooning eine große Gruppe schwarz-weißer Arbeiten auf Papier an, die unter verschiedenen Namen bekannt wurden und in der vorliegenden Studie als *Rome Series* bezeichnet werden.⁵³³ Die meisten dieser Werke haben ein Format von 71,12 x 101,6 cm (28 x 40 Zoll), das als Hoch- oder Querformat angelegt sein kann. Einige Arbeiten haben abweichende Größenangaben, wenige sind in ihrer Form irregulär.

Die Blätter der Serie bestehen aus weißem Papier, welches mit schwarzer Öl- oder Lackfarbe bemalt wurde. Bei einigen Arbeiten kommt zusätzlich weiße Farbe hinzu, bei anderen zudem Zeitungspapier. Es gibt Werke, die aus mehreren Bögen Papier bestehen, andere wiederum sind auf nur einem Blatt entstanden. Häufig handelt es sich um Fabriano-Papier⁵³⁴, wie zum Beispiel im Fall von *Black and White Rome T* (1959) (Abb. 62) auf dessen rechter Seite gut zu erkennen ist.

Wenn eine Arbeit aus mehreren Papierbögen zusammengesetzt ist, handelt es sich um sorgfältig und langsam zerrissene Bögen. Es gibt Werke, die sowohl auf der Recto- als auch auf der Versoseite bemalt und auch beidseitig signiert worden sind. Manche Blätter sind heute auf andere Materialien montiert, wie auf Leinwand oder Holz.

Bis heute ist nicht eindeutig nachzuvollziehen, wie viele Arbeiten tatsächlich in Rom entstanden sind. Ein Großteil der Arbeiten der *Rome Series*, die nachweislich einmal existiert haben oder noch existieren, tragen den Titel „Black and White Rome“, ein anderer Teil wird mit „Untitled“ bezeichnet. Einige dieser Arbeiten sind doppelseitig bemalt und ihre Rückseiten können als eigenständige Werke angesehen werden. Nur wenige Werke tragen andere Titel, wie z.B. „Abstraction“.⁵³⁵

Es lassen sich zwei Zentren lokalisieren, in denen besonders viele Werke der *Rome Series* anzutreffen sind: Rom und die nähere Umgebung sowie New York und die ameri-

⁵³³ Zur Historie der Betitelung der Werkgruppe vgl. das Unterkapitel „Grundlegende terminologische Fragen“.

⁵³⁴ Bei Fabriano-Papier handelt es sich um ein hochwertiges Papier, welches seit Jahrhunderten in der italienischen Stadt Fabriano produziert wird und unter anderem am Wasserzeichen im Papier zu erkennen ist, welches aus dem Schriftzug „Fabriano“ besteht. Im Falle von *Black and White Rome T* ist das Wasserzeichen gut zu erkennen.

⁵³⁵ Willem de Kooning, *Abstraction*, 1959/60, Mixed media auf Papier, Größe wahrscheinlich 70 x 70 cm, Sammlung unbekannt; letzte Spur: Sotheby's in New York, 1964 Verkauf aus der Sammlung Parke-Bernet. Zu den Arbeiten mit anderen Titeln zählen auch die sogenannten „Souvenirs“. Vgl. weiterführend die nachfolgenden Ausführungen dazu.

kanische Ostküste. Ein drittes Zentrum wird in Brasilien vermutet, was sich jedoch bislang nicht bestätigen lässt. Diejenigen Werke, die mit *Untitled* bezeichnet sind, lassen sich vorwiegend, aber nicht ausschließlich, in Italien finden. Werke, welche als *Black and White Rome* plus Buchstabe versehen sind, befinden sich hauptsächlich in öffentlichen und privaten Sammlungen in Nordamerika.

Diese Zusammenhänge schienen bislang nicht erklärbar zu sein. Durch die Erforschung der Provenienz der Werke, d.h. der Sichtung des Nachlasses der Galleria La Tartaruga, der sich im Archivio di Stato di Latina in Italien befindet sowie die Forschungen im Archiv der Willem de Kooning Foundation in New York kann diese offene Frage nun beantwortet werden.

Da es ein am Kunstmarkt orientiertes Interesse unterschiedlichster Akteure daran gibt, die genaue Zahl der Werke der *Rome Series* nicht zu veröffentlichen, ist die Erforschung der Arbeiten besonders schwierig. Am 12. November 2007 wurde ein Werk der Serie zum Preis von 657,000 USD bei Christie's in New York versteigert. Es handelt sich um *Untitled* (1959) (Abb. 63). Die Summe war die bislang höchste, die für ein Werk der *Rome Series* geboten wurde. Sobald bekannt wird, dass es wesentlich mehr Werke der Serie gibt, als bislang angenommen, ist ein Abfall der Preise anzunehmen. Die nachfolgenden Seiten der vorliegenden Arbeit dokumentieren nur diejenigen Blätter der *Rome Series*, die allein aufgrund eigener Recherchen der Autorin aus der Literatur, von Verkäufen, aus Gesprächen mit privaten Sammlern und der Sichtung von Originalen zu rekonstruieren ist. Aufgrund dieser Recherchen ist der ursprüngliche Bestand der *Rome Series* auf rund 40 Arbeiten anzugeben.⁵³⁶

Aufgrund der skizzierten Problemlage konzentriert sich die Dissertation auf die Analyse zentraler Werke, stellt anhand dieser wesentliche Merkmale der *Rome Series* vor und stellt sie erstmals in einen kunsthistorischen Kontext, der sowohl die amerikanische als auch die europäische Entwicklung der Kunst in den 1950er und 60er Jahren miteinbezieht. Die Analyse geschieht zunächst unter der Beibehaltung der Trennung der beiden Gruppen, um herauszufinden, ob sich die Arbeiten grundsätzlich unterscheiden und ge-

⁵³⁶ Diese Annahme setzt sich rechnerisch wie folgt zusammen: Es ist von mindestens 22 Werken auszugehen, die unter dem Titel „Black and White Rome“ über Sidney Janis auf den Kunstmarkt kamen, dazu kommen elf Arbeiten, die von De Martiis in einem Brief erwähnt wurden und die zu der „Untitled“-Gruppe zu zählen sind, sowie einige „Souvenirs“, die de Koonings an Freunde verschenkt hat. Zudem sind mehrere Werke auch auf der Rückseite bemalt, zählt man diese als Einzelwerke hinzu, erhöht sich die Anzahl entsprechend. Vgl. zu den einzelnen Teilen der *Rome Series* die nachfolgenden Erläuterungen der vorliegenden Arbeit.

gebenenfalls von einer Auswahl gesprochen werden kann, die jeweils für den Kunstmarkt in Rom und New York getroffen wurde.

„Black and White Rome plus x“ (Die Alphabetische Klassifizierung)

Bis auf wenige Ausnahmen sind die bislang bekannten Werke, die zur *Rome Series* gehören, entweder mit „Untitled“ bezeichnet oder mit „Black and White Rome“, gefolgt von einem Buchstaben, wie z.B. „Black and White Rome A“ (Abb. 64) oder „Black and White Rome M“ (Abb.65). Die Bezeichnung „Black and White Rome“ sowie die dem Titel nachfolgenden Buchstaben treten erstmals 1962 im Ausstellungskatalog von de Koonings Einzelausstellung in der Sidney Janis Gallery in New York auf.⁵³⁷

Im Katalog dieser Ausstellung werden unter den Nummern 6 bis 18 und der Bezeichnung „Black and White Rome“, gefolgt von den Buchstaben A, B, C, D, F, J, P, Q, R, S, T, U und V, dreizehn Werke der Serie aufgelistet, aber nicht vollständig abgebildet (Abb.64, 66–73, 62, 74,75).

Bei den anderen fünf Werkgruppen, die ebenfalls im Katalog aufgeführt werden, handelt es sich um kleinere Arbeiten in Öl auf Papier aus den Jahren 1957–59, die aus größeren Bögen ausgeschnitten wurden; außerdem um Bleistiftzeichnungen mit farbigen Elementen aus dem Sommer 1959, entstanden vor der Romreise; um Zeichnungen in blauer Tinte aus dem Jahr 1960, entstanden in San Francisco; um eine Serie von Arbeiten in Öl auf Papier aus dem Sommer 1961, entstanden in East Hampton, die erstmals seit 1955 wieder das Thema der *Women* aufgreifen, ohne diese zu fragmentieren, und um vier große Gemälde in Öl auf Leinwand, entstanden in New York zwischen 1960 und 1962. Der einleitende Katalogtext wurde von Thomas B. Hess geschrieben. Er betont in diesem Text, dass keine der sechs Gruppen vollständig gezeigt werden könne, da der Platz dafür in der Galerie nicht ausreiche.⁵³⁸

Die alphabetische Reihung der Arbeiten der *Rome Series* lässt folgende Schlussfolgerungen zu: Zum Zeitpunkt der Ausstellungsplanung wollte de Kooning entweder nicht mehr als maximal 26 Werke (nämlich die Anzahl der Buchstaben im lateinischen Alphabet) zeigen, oder aber, es gab nicht mehr als maximal 26 Arbeiten, die bereit standen,

⁵³⁷ Die Ausstellung „Recent Paintings by Willem de Kooning“ war vom 05.-31.03.1962 in der Sidney Janis Gallery, 15 East 57 Street, in New York zu sehen. Vgl. Ausst.-Kat. Recent Paintings 1962.

⁵³⁸ Vgl. Hess 1962a [o.S.]

oder die de Kooning über Janis verkaufen konnte oder wollte. Denn welchen Sinn hätte es ergeben, eine genauere Bezeichnung der Werke zu wählen, die nicht von vornherein alle vorhandenen und damit potentiell verkaufbaren Werke miteingeschlossen hätte?

Dies bedeutet aber nicht, dass es nicht doch mehr als 26 Arbeiten geben könnte, sondern nur, dass zum damaligen Zeitpunkt der Ausstellungsplanung nur maximal diese Anzahl an Arbeiten zum Verkauf bereit stand.

Da der letzte sicher bekannte, durch den Katalogeintrag belegte und für die *Rome Series* vergebene Buchstabe „V“ ist, müssen – schließt man eine willkürliche Auslassung anderer Buchstaben aus – also mindestens 22 und maximal 26 Werke zum Zeitpunkt der Ausstellung in New York existiert haben. Es ist nicht auszuschließen, dass de Kooning zwischen seiner Rückkehr im Januar 1960 und der Ausstellung im März 1962 bereits eigenständig einige der Arbeiten verkauft hat und die Anzahl der aus Italien mitgebrachten Werke somit ursprünglich höher war.

Meine These ist, dass es Sidney Janis war, der den Arbeiten der *Rome Series* sowohl die Titel „Black and White Rome“ als auch die Buchstaben verliehen hat. Es ist bekannt, dass die Titelgebung innerhalb des Abstrakten Expressionismus nicht immer durch die Künstler erfolgte, sondern auch durch ihre Galeristen. Eines der bekanntesten Beispiele stellt hier Peggy Guggenheim in Bezug auf Jackson Pollock, Mark Rothko und Clyfford Still dar, und auch Katherine Dreier mischte sich bereits einige Jahre früher aktiv in die Benennung der Werke von Mondrian und Marcel Duchamp ein.⁵³⁹ Wie bereits aufgezeigt wurde, war de Kooning mit seiner Titelvergabe nicht konsequent und akzeptierte auch Titel, die von außen an ihn herangetragen wurden. Zugleich beeinflusste Janis die von ihm repräsentierten Künstler in deren Titelvergabe, wie für Pollocks Fall gezeigt werden kann.⁵⁴⁰

Noch immer fehlen viele Informationen über die *Rome Series*. Dies beginnt mit dem einfachen Problem, dass es kaum gute Abbildungen der Werke gibt. Selbst große Museumssammlungen besitzen wenige Informationen über ihre Arbeiten. Einigen ist die alphabetische Reihung unbekannt. So ging beispielsweise das Whitney Museum im Museumsreport über den Zustand der zu seiner Sammlung gehörigen Arbeit bislang

⁵³⁹ Vgl. Vogt 2006, S. 92, 115.

⁵⁴⁰ Vgl. Vicario 2005, S. 59-60 und auch den nachfolgenden Abschnitt der vorliegenden Arbeit zu Sidney Janis und seiner Galerie.

davon aus, dass das „L“ im Titel des bis dahin als „Two Sided Single L“ betitelten Werkes möglicherweise vom Motiv stammen könnte, welches an den Buchstaben „L“ erinnert. Es handelt sich jedoch um die Arbeit *Black and White Rome L* (1959) (Abb. 76).⁵⁴¹

Im Ausstellungskatalog von Janis ist kein Werk als *Black and White Rome L* gelistet oder abgebildet. Es ist dennoch davon auszugehen, dass der Buchstabe „L“ im Titel nicht vom Motiv stammt, sondern von der Betitelung durch Janis als Rest der ursprünglichen Bezeichnung übrig geblieben ist und dass dieses Wissen im Laufe der Jahre verloren ging, so dass der Titel für nachfolgende Mitarbeitergenerationen nicht mehr erklärbar war. Die Bezeichnung „single“ im Titel steht, so meine These, für die Referenz auf nur ein Blatt Papier, in Abgrenzung zu den mehrblättrigen Arbeiten der Serie. Dieses einzelne Blatt wurde auf der Vorder- (Abb. 76) und Rückseite (Abb. 77) bemalt.

Auf der Vorderseite sind mit breiten Pinselstrichen ausgeführte große Formen zu sehen, die sich zum Teil überlagern. De Koonings Signatur (de Kooning '59), mit einem feineren Pinsel und verdünnter schwarzer Farbe ausgeführt, befindet sich in der Mitte unterhalb eines schwungvoll angelegten breiten Pinselstriches, der das Bild horizontal strukturiert. Durch die breiten schwarzen Flächen werden weiße Bereiche des Papiers abgeteilt, die geometrische Formen bilden. Schwarze Farbspritzer und Punkte wurden zuletzt aufgetragen und unregelmäßig über die Bildfläche verteilt.

Das Papier war ursprünglich hell weiß, ist im Laufe der Jahre etwas nachgedunkelt und hat heute einen leichten Gelbstich. Es ist jedoch nur an manchen Stellen unbehandelt zu sehen, wie z.B. auf der linken Seite, da sich ein dem schwarzen Emaillack untergemischtes Lösungsmittel fast durchgängig über den Rand des Lacks hinaus auf die weißen Bereiche des Papiers verteilt hat.⁵⁴²

Auf der Rückseite (Abb. 77) hat de Kooning das Schwarz partiell derart stark verdünnt, dass der Lack mit dem Lösungsmittel wellenförmig verlaufen ist, wie oben rechts in der Ecke zu sehen ist. Auch auf dieser Seite befindet sich eine Signatur, hier links unten in der Ecke. Farbaufträge und Lösungsmittel der beiden Seiten schimmern stellenweise auf der jeweils anderen Seite durch und erzeugen entsprechende Muster und Verläufe.

⁵⁴¹ Das Werk konnte von der Autorin als *Black and White Rome L* identifiziert werden und wurde inzwischen offiziell umbenannt.

⁵⁴² Nach Auskunft von Matthew Skopek, Restaurator am Whitney Museum in New York, handelt es sich hierbei wahrscheinlich um Terpentin. Gespräch am 13.09.2010 im Depot des Museums.

Zumindest für die Bemalung der Versoseite muss das Werk mehrfach gedreht worden sein: die erwähnten Verläufe der rechten oberen Ecke weisen auf eine horizontale Lage des Blattes während des Entstehungsprozesses oder ein Aufstellen auf die (heutige) untere Kante des Bildes hin. Dahingegen zeigen der große schwarze Balken, der im oberen Drittel des linken Bildrandes beginnt, sowie der Pinselstrich, der von der oberen Bildmitte nach rechts unten verlaufend angelegt ist, an ihren Enden nach rechts oben verlaufende dicke Farbspuren, die nur entstehen können, wenn das Bild während des Auftragens der Farbe oder zumindest unmittelbar danach, auf der rechten oberen Ecke gestanden hat. Alternativ kann de Kooning es auch so lange in der Hand gehalten haben, bis die Farbe entsprechend verlaufen ist.

In Bezug auf den Herstellungsprozess der *Black and White Abstractions* gilt das Drehen und Bemalen der Werke von allen Seiten als gesichert.⁵⁴³ Anhand der gerade beschriebenen Beobachtungen ist dies nun auch für die fast zehn Jahre später entstandene *Rome Series* nachweisbar und stützt die These, dass die Arbeiten auf dem Boden entstanden sind.

Sidney Janis und die Sidney Janis Gallery

Seit 1952 war de Kooning unter Vertrag bei dem Kunsthändler Sidney Janis. Dieser trat ab den dreißiger Jahren in unterschiedlicher Art Weise in der New Yorker Kunstszene in Erscheinung. Seit 1934 gehörte er zur Ankaufskommission des Museum of Modern Art und baute sich selbst kontinuierlich eine eigene hochwertige Kunstsammlung auf, die unter anderem Werke von Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Paul Klee und Pablo Picasso enthielt.⁵⁴⁴ 1942 war Janis an der Organisation der Ausstellung *First Papers of Surrealism* beteiligt, zu der er auch das Vorwort des Kataloges schrieb. 1948 eröffnete er mit einer Ausstellung über Fernand Léger seine eigene Galerie in der 15 East 57th Street in New York.⁵⁴⁵ Zusammen mit Galerien wie denen von Leo Castelli und Betty Parsons, zählte die Sidney Janis Gallery zu den einflussreichsten New Yorker Ausstellungsräumen der fünfziger und sechziger Jahre. Neben de Kooning zeigte Janis Ausstellungen mit amerikanischen und europäischen Künstlern wie Josef Albers, Alexander

⁵⁴³ Vgl. Hess 1972, S. 34.

⁵⁴⁴ Vgl. Vicario 2005, S. 57.

⁵⁴⁵ Von 1948 bis 1967 hatte die Galerie ihren Sitz unter der oben genannten Adresse. Von 1968 bis 1999 war sie in der 110 West 57th Street in New York ansässig. Vgl. ebd., S. 56.

Calder, Marcel Duchamp, Alberto Giacometti, Arshile Gorky, Franz Kline, René Magritte, Claes Oldenburg, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Mark Rothko, James Rosenquist, Andy Warhol und Tom Wesselmann.⁵⁴⁶

1941 organisierte Janis für das San Francisco Museum of Art die Ausstellung *They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century*. Nahezu zeitgleich veröffentlichte Janis einen Artikel mit dem Titel „School of Paris Comes to the U.S.“ in der Zeitschrift *Decision*.⁵⁴⁷ Neben einer Beschreibung von Légers und Mondrians Leben und ihrer Kunstproduktion in den Vereinigten Staaten, äußert sich Janis dort über New York als neues Kunstzentrum:

New York ersetzt Paris als Kunstzentrum der Welt. Das heißt natürlich, dass ganz Amerika mitspielen wird. Die Kennerschaft nimmt im ganzen Lande zu, aber der Handel ... ist immer noch ein großes Problem. Ein umfassender, phantasievoller Verkaufsplan, der eine breite amerikanische Öffentlichkeit ermutigt, das Ihre beizutragen und zeitgenössische Kunst zu kaufen, wäre ein Schritt in die richtige Richtung.⁵⁴⁸

Diese Äußerung verdeutlicht Janis' Interesse an einem gelenkten Kunstmarkt. Sein Ziel in Bezug auf de Kooning war es, möglichst viele von dessen Arbeiten in guten Sammlungen unterzubringen, was ihm in vielen Fällen auch gelang. Strategisch achtete er sehr genau darauf, wer über de Kooning schreiben sollte oder durfte. Zusätzlich unterstreicht das Zitat das Anliegen des Galeristen, die amerikanische Nachkriegskunst zu stärken und auf dem Weltmarkt zu etablieren. Seine diesbezüglichen Verdienste werden 1971 in dem anlässlich der Ausstellungstour der Sidney and Harriet Janis Collection erschienenen Katalog angesprochen: Helmut R. Leppien referiert dort kurz die Situation der amerikanischen Kunst in der Nachkriegszeit und beschreibt die Bedeutung des Sammlers und Kunsthändlers Janis für die Festigung des amerikanischen Kunstmarktes.⁵⁴⁹

Janis' persönlicher „Verkaufsplan“ sah sowohl eine Steuerung der Rezeption seiner Künstler vor als auch eine Beeinflussung des Kaufverhaltens seiner Kunden und sogar der durch ihn vertretenen Künstler. Er schlug beispielsweise Pollock nach dessen zweiter Einzelausstellung in seiner Galerie vor, seinen Bildern wieder Namen statt Nummern

⁵⁴⁶ Vgl. ebd., S. 56.

⁵⁴⁷ *Decision* Nr. 2, Vol 5-6, Dezember 1941, alle Angaben aus: Ebd.

⁵⁴⁸ Janis zitiert nach Vicario 2005, S. 58-59.

⁵⁴⁹ Vgl. Leppien 1971, (o.S.). 1967 gab Janis bekannt, dem Museum of Modern Art 103 Arbeiten seiner Privatsammlung zu stiften. Vgl. Vicario 2005, S. 61. Ab 1968 gingen diese Werke dann auf eine Ausstellungstour durch Nordamerika und Europa. Vgl. Ausst.-Kat. Von Picasso bis Warhol 1971.

zu geben. So suchte Pollock kurz vor der Ausstellungseröffnung „(...) 15 schöne, poetische Titel (...)“⁵⁵⁰ aus, die jeweils einen Inhalt evozieren. Zwar sind keine Äußerungen von de Kooning oder Janis über vergleichbare Vorgänge überliefert, doch könnte es sich mit der *Rome Series* ähnlich verhalten haben.

„Untitled“

Es existieren mindestens 13 Werke der *Rome Series*, die *Untitled* im Titel tragen. Dies ist aber nur die bislang festgestellte Zahl und es ist anzunehmen, dass noch weitere Blätter existieren.

Untitled (Rome Series) (1959) (Abb. 78) befindet sich heute im Besitz der Allan Stone Gallery in New York. In dieser Arbeit hat de Kooning zwei Blätter aus festerem Papier übereinander gelegt, die sowohl vor als auch nach der Montage bemalt wurden. Die Blätter verschmelzen so optisch zunächst zu einer Einheit und sind miteinander zu einem Querformat verbunden. Bei näherem Hinsehen wird die Überlagerung der Blätter anhand der von links oben nach rechts unten verlaufenden weißen abgerissenen Kante des rechten, oben liegenden Blattes deutlich. Durch den sichtbaren Pinselduktus auf beiden Hälften und Fortsetzungen von Formen des jeweils anderen Blattes entsteht eine visuelle Verbindung der Blätter zu einem einzigen Motiv. Die Abrisskante wird dabei zu einer weißen Linie, die eben diese „Gesamtform“ teilt und zugleich verbindet.⁵⁵¹ Durch die Zerstörung des Materials erhält dasselbe in allen Fällen eine grafische Aufladung und wird zur Linie.

De Kooning hat den schwarzen Emaillelack verdünnt, was an einzelnen Stellen durch das diffundierte Lösungsmittel sichtbar wird, beispielsweise rechts neben der Signatur in Grau, unterhalb der Papierkante des oberen Blattes. Die Arbeit wurde auf eine Leinwand aufmontiert. Leider lässt sich nicht mehr nachvollziehen, zu welchem Zeitpunkt dies geschehen ist. Es ist nicht bekannt, ob sich auf der Rückseite ein weiteres Werk befindet. Es scheinen keine Farbspuren durch die oberen Blätter durch. Auffällig sind jedoch Rostspuren und Abdrücke an den Seitenrändern der Arbeit.

⁵⁵⁰ Janis, zitiert nach Vicario 2005, S. 60.

⁵⁵¹ Diese Linienfunktion des zerstörten Bildträgers lässt sich gut mit derjenigen Lucio Fontanas und Mimmo Rotellas vergleichen Vgl. dazu das nachfolgende Kapitel 3 und den Abschnitt zu Lucio Fontana.

Bislang gab es in Bezug auf die *Rome Series* wenige Anhaltspunkte für eine sichere Rekonstruktion von de Koonings Arbeitsprozess. In der Forschungsliteratur wurden die Rostspuren und Abdrücke bislang nicht wahrgenommen.

Glücklicherweise existieren Fotografien (Abb. 79–82) aus dem Nachlass der Galleria La Tartaruga, die helfen, dieses Phänomen zu erklären. Auf ihnen ist zu sehen, dass die Werke zu Beginn weder auf eine Leinwand montiert, noch die einzelnen Blätter miteinander verklebt waren. Stattdessen hat de Kooning sie mit Büroklammern aneinander befestigt und mit Reißzwecken an die Wand gepinnt. Die einzelnen Streifen befinden sich auf den Fotos noch in einem Stadium der Bewegung und der Veränderung.

Diese Spuren lassen sich auf vielen Arbeiten nachweisen. Im Falle von *Untitled (Another Souvenir to Afro)* (Abb. 83–84), das sich, wie *Untitled* (1959) (Abb. 85), in der Sammlung des Archivio Afro in Rom befindet, lassen sich gleich mehrere Rostspuren nebeneinander feststellen.⁵⁵² Diese hohe Anzahl von Markierungen bedeutet, dass de Kooning mit den Streifen der Bilder experimentiert haben muss. Er hat verschiedene Möglichkeiten der Veränderung erprobt, indem er die Papierstreifen in unterschiedlicher Zusammensetzung miteinander kombinierte. Dies geschah nicht nur für einen kurzen Moment. Die Intensität der Abdrücke und Rostspuren beweisen, dass sich die Büroklammern für einen längeren Zeitraum, wahrscheinlich mehrere Tage, auf den Papieren befunden haben müssen.

De Koonings Kompositionsverfahren beruht also jeweils auf rationalen und bewussten Entscheidungen, die de Kooning auf der Basis eines gut geplanten Prozesses traf, bevor er die Streifen in verschiedenen Schichten übereinander befestigte.

Die Tatsache, dass viele der Werke der *Rome Series* die Bezeichnung „Untitled“ tragen, führt zunächst zur Frage, ob dies ein typisches Merkmal von de Koonings Werken ist, ob es sich hier um ein besonderes Phänomen innerhalb seines Œuvres handelt, oder ob diese Betitelung möglicherweise einem besonderen historischen Kontext geschuldet sein könnte. Von der Mitte des 20. Jahrhunderts an häufen sich in der amerikanischen Kunst Werke, die Formen der Nichtbetitelung aufzeigen. Daher muss zunächst untersucht werden, ob es sich bei denjenigen Werken der *Rome Series*, die wir heute unter

⁵⁵² Zur Besonderheit der *Souvenirs* vgl. den nachfolgenden Abschnitt „Souvenirs“ der vorliegenden Arbeit.

der Bezeichnung „Untitled“ kennen, um absichtslos unbetitelt, absichtlich unbetitelt oder als *Untitled* betitelt Werke handelt.⁵⁵³

Einleitend dazu wird daher, basierend auf den Forschungen von Tobias Vogt, ein kurzer historischer Abriss der Bezeichnung „Untitled“ in der amerikanischen Kunst nach 1945 gegeben, um im Anschluss daran diejenigen Werke der *Rome Series*, die als „Untitled“ betitelt sind, näher zu untersuchen.⁵⁵⁴ Auch die Verwendung von „Untitled“ für frühere Werke de Koonings und dessen Bereitschaft, auf Titelvorschläge durch andere Personen einzugehen, soll in diesem Zuge Beachtung finden.

Nicht selten versuchen Betrachter von Kunstwerken, von einem Bildtitel Rückschlüsse auf den Bildinhalt zu ziehen. Was bei Kunsterken früherer Jahrhunderte häufig gelingen mag, gilt jedoch häufig nicht mehr für Werke des 20. Jahrhunderts, denn das „Sehen“ eines Werkes steht nun häufig im Kontrast zum „Lesen“ des Titels. Als berühmte Referenz für diese Aussage kann eine Szene herangezogen werden, an die Clyfford Still sich erinnert: Gemeinsam mit André Breton besuchte Peggy Guggenheim ihn zu Beginn des Jahres 1946 in seinem Atelier. Während Guggenheim sich mit den Worten „He is an intellectual and I am not“⁵⁵⁵ dafür entschuldigte, keine gute Interpretatorin zu sein, geriet Breton vor den Bildern Stills zunehmend in Bedrängnis. Stills Bilder hatten keine Titel, die dem Surrealisten einen Schlüssel zu ihrer Bedeutung hätten liefern können. Während also Guggenheim die Bilder „sah“, blieb Breton der Zugang über das „Lesen“ versperrt.

Nicht nur Still lehnte diese Text-Bild-Verbindung ab, die stark europäisch konnotiert war. Auch für andere amerikanische bzw. emigrierte europäische und nun in New York lebende Künstler wurde die Verwendung von Bildtiteln, die eindeutige Rückschlüsse auf den Bildinhalt zulassen, nach dem Zweiten Weltkrieg immer seltener. Der zeitgenössische Diskurs über den Titel war besonders durch eine Sprachkepsis gekennzeichnet, die die Maler in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre entwickelten und in den

⁵⁵³ Vgl. hierzu und grundlegend zur Genese der Bezeichnung „Untitled“ für Kunstwerke: Vogt 2006, S. 7-10 (Einleitung) und nachfolgende Kapitel.

⁵⁵⁴ Vogts umfassende Untersuchungen liegen dem nachfolgenden Abschnitt im Hinblick auf die Entwicklung der Geschichte von Titeln zugrunde, die nicht de Kooning betreffen. Vogts Thesen sollen hier nicht wiederholt werden, aber um die Bedeutung der Einteilung der *Rome Series* in „Black and White Rome plus Buchstabe“ und „Untitled“ verstehen zu können, müssen hier die dafür relevanten Aspekte stark zusammengefasst vorgestellt werden. Zur ausführlichen Darstellung der Geschichte der Titelvergabe im 20. Jahrhundert siehe: Vogt 2006.

⁵⁵⁵ Zitiert nach Vogt 2006, S. 90, im Orig. in: Ausst.-Kat. Clyfford Still, San Francisco Museum of Modern Art, 1976, S. 111.

nachfolgenden Jahren auf die Spitze trieben. Was nicht über das Bild vermittelt werden konnte, sollte nicht über Worte gesagt werden. So erklärte Mark Rothko in einem Brief an Barnett Newman:

I have nothing to say in words which I would stand for. I am heartily ashamed of the things I have written in the past. This self-statement business has become a fad this season, and I cannot see myself just spreading myself with a bunch of statements, everywhere, I do not wish to make.⁵⁵⁶

Als Ausdruck solcher Ideen finden sich bei den Künstlern der ersten Generation des Abstrakten Expressionismus immer mehr Bilder, die einen sinnstiftenden Titel verweigern. Dies wurde ihnen zunächst von Kunstkritikern vorgeworfen; später wurden sie dafür vom Kunsthistoriker Harold Rosenblum mit dem Konzept des Erhabenen in Verbindung gebracht.⁵⁵⁷

Einen ersten konkreten Anhaltspunkt für eine zeitliche Einordnung des Verschwindens der Titel im Sinne einer absichtsvollen Titellosigkeit lässt sich für die New Yorker Kunstszene für den Winter 1945 und das Frühjahr 1946 finden, als der Künstler Lee Hersch im Dezember 1945 erstmals Werke in Peggy Guggenheims Galerie zeigte, die keinen Titel trugen.⁵⁵⁸ Kurz darauf folgte bei Guggenheim eine gemeinsame Ausstellung von Clyfford Still und Pamela Boden, in der Boden ebenfalls auf die Betitelung ihrer Skulpturen verzichtete.⁵⁵⁹

Unmittelbar auf diese ersten unbetitelten Bilder folgten solche, die mittels der Verwendung von Metatiteln wie Barnett Newmans *The Name* oder durch Nummerierungssysteme, manchmal kombiniert mit Buchstaben, wie bei Pollocks *Number 1A, 1948* (1948), gänzlich auf konnotative Titel verzichteten.⁵⁶⁰

⁵⁵⁶ Undatierter Brief von Rothko an Newman, Archives of American Art, Reel 3481, zitiert nach Vogt, Untitled, 2006, S. 112. Vogt datiert den Brief auf 1950.

⁵⁵⁷ Siehe dazu z.B. die spöttische Reaktion der Kritiker auf die Titellosigkeit bei Clyfford Still: Vogt 2006, S. 103. Harold Rosenblums berühmter Essay „The Abstract Sublime“, in dem er u.a. die Werke von Rothko und Still mit denen Caspar David Friedrichs verglich, erschien 1961 in der Zeitschrift *Art News*. Vgl. Rosenblum 1961. Auch die Künstler selbst brachten sich mit dem Erhabenen in Verbindung, wie Barnett Newmans 1948 veröffentlichter Essay „The Sublime is now“ und seine Werke wie *Vir Heroicus Sublimis* (1951), Öl auf Leinwand, 242,2 x 541,7 cm, The Museum of Modern Art, New York, zeigen. Vgl. Newman 1992.

⁵⁵⁸ Vgl. Vogt 2006, S. 93.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Vgl. ebd., S. 96. Werkangaben: Barnett Newman, *The Name I* (1949), Öl und Magna auf Leinwand, 121,9 x 152,4 cm, Daros Collection; Jackson Pollock, *Number 1A, 1948* (1948), Öl und Emaille auf Leinwand, 172,7 x 264,2 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Vogt untersucht vor allem das nordamerikanische und konkret das New Yorker Kunstsystem. Für die Situation in Europa und insbesondere für Rom liegt bislang keine aussagekräftige wissenschaftliche Studie vor. Vorwegnehmend kann anhand der in der vorliegenden Arbeit untersuchten italienischen Künstler jedoch festgestellt werden, dass zwischen 1950 und 1960 recht wenige Arbeiten mit „Untitled“ bzw. „Senza titolo“ bezeichnet wurden. Eine Ausnahme bildet Toti Scialoja. Eine Entscheidung für die Bezeichnung *Untitled* kann somit 1959/60 für die römische Kunstszene als eher ungewöhnlich und typisch amerikanisch angesehen worden sein, was de Koonings Marktwert gesteigert haben mag.

Bereits in Werken der zweiten Hälfte der vierziger Jahre zeigte de Kooning sich offen für Titelvorschläge durch andere Personen. Es schien ihm selbst oftmals nicht wichtig zu sein, welches Werk welchen Titel erhielt, wie am Beispiel von *Orestes* demonstriert werden konnte.⁵⁶¹ Ob dieses vermeintliche Desinteresse des Künstlers an der Titelvergabe inszeniert oder echt war, ist für viele Arbeiten heute rückblickend kaum zu bestimmen. Dabei ist der Zeitpunkt der Betitelung eines Kunstwerkes ebenso entscheidend wie die Frage, wer es betitelt, und bereits Theodor W. Adorno stellte fest, es sei leichter, Titel für die Werke anderer zu finden, als für die eigenen.⁵⁶² Es macht für die Rezeption des Kunstwerkes einen Unterschied, ob es vom Künstler, einem guten Freund, einem Galeristen, einem Kritiker oder – wie im Falle von *Orestes* – dem Herausgeber einer Zeitschrift betitelt wurde. Ebenso wichtig ist es, ob die Wahl des Titels vor oder nach der Konzeption des Werkes oder vor oder nach dessen ersten Ausstellung erfolgte.

Ein Vergleich mit anderen Kunstwerken de Koonings, die in der Zeit um 1959/60 herum entstanden, zeigt, dass der Künstler seine Werke sowohl mit inhaltlichen Titeln aufgeladen, als auch die Bezeichnung „Untitled“ gewählt hat. Die großformatigen Gemälde, die unmittelbar im Anschluss an die Rückkehr aus Rom entstanden sind, tragen beispielsweise Titel, die noch auf konkrete italienische Orte verweisen, aber in den USA entstanden sind, wie *Villa Borghese* (1960) und *A Tree in Naples* (1960).⁵⁶³ Andere Arbeiten dieser Werkgruppe, die durch eine starke Inspiration durch Landschaften gekennzeichnet ist, tragen abstrakte Titel wie *Door to the River* (1960) oder *Spike's Folly*

⁵⁶¹ Vgl. den ersten Teil dieser Arbeit, Kap. 2.

⁵⁶² Vgl. Adorno 1994, S. 327 und Vogt 2006, S. 24-25.

⁵⁶³ Werkangaben: Willem de Kooning, *Villa Borghese* (1960), Öl auf Leinwand, 203 x 178 cm, Guggenheim Bilbao Museoa; Willem de Kooning: *A Tree in Naples* (1960), Öl auf Leinwand, 204 x 178 cm, The Museum of Modern Art, New York. The Sidney and Harriet Janis Collection.

II (1960).⁵⁶⁴ Bei letzterem Werk wird einmal mehr deutlich, dass Titeln von de Koonings Werken generell mit größter Vorsicht begegnet werden muss: Der Titel soll auf den Kosenamen von Ethel Scull zurückgehen. Gemeinsam mit ihrem Mann Robert sammelte sie zunächst Werke des Abstrakten Expressionismus und später der Pop Art. Das Sammlerehepaar besaß bereits ein Werk de Koonings aus dem Jahr 1959, ebenfalls zu der Gruppe der abstrakten Landschaften gehörend, das sie selbst *Spike's Folly* nannten. Mit dem Ankauf von *Spike's Folly II* erhielten dann beide Werke eine Nummerierung.⁵⁶⁵ Der Titel wurde also nicht von de Kooning vergeben, er akzeptierte ihn aber.

Es finden sich einige Werke innerhalb dieser Gruppe von de Koonings Landschaftsbildern, die zu ihrem Entstehungszeitpunkt mit „Untitled“ bezeichnet waren und es auch heute noch sind.⁵⁶⁶ Manchmal wird die Angabe „Untitled“ auch mit einem Zusatz versehen, wie z.B. bei *Untitled (Summer in Springs)* (1962).⁵⁶⁷

Die Beobachtungen lassen den Rückschluss zu, dass de Kooning zunächst keinen besonderen Titel für die *Rome Series* vorgesehen hatte und mit einer für den römischen Kunstmarkt interessanten und – möglicherweise – absichtsvollen Betitelung der Arbeiten als *Untitled* seitens des Galeristen De Martiis einverstanden gewesen sein könnte.

Plinio De Martiis und die Galleria La Tartaruga

Die Galleria La Tartaruga wurde von Plinio De Martiis und seiner Frau Maria Antonietta Pirandello im Februar 1954 in der Via del Babuino 196 in Rom eröffnet.⁵⁶⁸ De Martiis, der als Fotoreporter für verschiedene Zeitschriften und Zeitungen gearbeitet hatte, plante zunächst, die Galerie als Fotostudio zu führen. Mitten im Zentrum des neuen kulturellen Lebens Roms gelegen, wurde die Galerie jedoch schnell zu einem Dreh- und Angelpunkt der stetig internationaler werdenden römischen Kunstszene. Zu den Künst-

⁵⁶⁴ Werkangaben: Willem de Kooning, *Door to the River* (1960), Öl auf Leinwand, 203 x 178 cm, Whitney Museum of American Art, New York; Willem de Kooning: *Spike's Folly II* (1960), Öl auf Leinwand, 203 x 178 cm, Robert and Jane Meyerhoff Modern Art Foundation, Inc.

⁵⁶⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1994, S. 161, Anm. 33; erneut wiedergegeben in: Bürgi 2005, S. 22.

⁵⁶⁶ Zwei Beispiele dafür sind *Untitled* (1961), Öl auf Leinwand, 203 x 178 cm, Daros Collection, Schweiz und *Untitled* (1961), Öl auf Leinwand, 203 x 178 cm, The Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, MA; Gift of Joachim Jean and Julian J. Aberbach, New York.

⁵⁶⁷ Werkangaben: Willem de Kooning, *Untitled (Summer in Springs)* (1962), Öl auf Leinwand, 203 x 178 cm, Privatsammlung.

⁵⁶⁸ Die Angaben zu Plinio De Martiis und seiner Galleria La Tartaruga entstammen hier wie im Folgenden, sofern nicht anders erwähnt, aus: Grossi/Santarelli 2008.

lern der ersten Stunde, welche die Eröffnung der Galerie begleiteten und zum Freundeskreis von De Martiis gehörten, zählten Mario Mafai, Giulio Turcato, Salvattore Scarpitta, Ruggero Maccari und Leonardi Leoncillo.⁵⁶⁹ In ihrer 30-jährigen Geschichte wechselte der Ort der Galerie mehrfach. Als de Kooning 1959 nach Rom kam, befand sie sich in der Nähe der Piazza del Popolo.⁵⁷⁰

Neben seiner fotografischen Betätigung dichtete De Martiis, publizierte und engagierte sich politisch.⁵⁷¹ Sein Galeriekonzept entsprach demnach dem Wunsch nach einem Ort, der sich als Raum für einen offenen, kulturellen Austausch zwischen italienischen und internationalen Künstlern, besonders amerikanischen, verstehen sollte. Eröffnet wurde die Galerie mit einer Ausstellung von Lithografien Honoré Daumiers. Es folgten Einzel- und Gruppenausstellungen italienischer bzw. italienischstämmiger und internationaler Künstler wie beispielsweise 1955 von Salvattore Scarpitta, einem amerikanischen Künstler mit italienischen Vorfahren. Ein Jahr später zeigte De Martiis die Ausstellung „Sette Pittori Romani“, 1957 Einzelausstellungen von Afro, Karel Appel und Conrad Marca-Relli.

De Martiis verfügte über gute Kontakte in die USA, so beispielsweise zu dem Galeristen Leo Castelli. Über diesen kam der römische Sammler Giorgio Franchetti bei seiner New York-Reise im Dezember 1957 mit Künstlern wie de Kooning, Kline, Motherwell und Still in Kontakt. Franchetti wurde De Martiis' Partner und sorgte sowohl durch seine finanzielle Unterstützung als auch durch konkrete Leihgaben dafür, dass sich die italo-amerikanischen Beziehungen weiter vertieften und Ausstellungen mit amerikanischen Künstlern in der Galleria Tartaruga möglich wurden, wie 1958 eine Ausstellung über Franz Kline. In dieser wurden Werke gezeigt, die Franchetti gerade frisch in New York von Kline gekauft hatte.⁵⁷²

⁵⁶⁹ Es ist die Geschichte überliefert, dass De Martiis und seine Künstlerfreunde während der Suche nach einem Namen für die Galerie einige Zettel mit Vorschlägen in Mafais Hut gesammelt haben und der Zettel mit dem Vorschlag, den Maccari gemacht hatte, herausgezogen wurde: La Tartaruga (Zu Deutsch: Die Schildkröte). Vgl. Gramiccia 2007, S. 23.

⁵⁷⁰ Von 1954 bis 1963 befand sich die Galerie in der bereits erwähnten Via Babuino 196, von 1963 bis 1970 hatte sie ihren Sitz in der Piazza del Popolo 3, von 1970 bis 1974 in der Via Principessa Clotilde 1/A, danach in der Via Ripetta 22 (1974), im Dezember 1974 in der Via Pompeo Magno 6, von 1975 bis 1980 in der Via Pompeo Magno 6/B und schließlich befand sie sich von 1980 bis zur Schließung 1984 in der Piazza Magnelli 25.

⁵⁷¹ Vgl. Arconti 2006, S. 91.

⁵⁷² Vgl. Ausst.-Kat. Roma-New York, 1993, S. 140-141.

Im selben Jahr zeigte De Martiis Ausstellungen von Wols und Asger Jorn, ein Jahr später Robert Rauschenbergs *Combines*. Als de Kooning 1959 nach Rom kam, stellte die Galleria La Tartaruga sowohl für das europäische Informel als auch für die amerikanischen Abstrakten Expressionisten und deren Nachfolgeneration einen Ort des intensiven künstlerischen Austauschs und internationaler Begegnungen dar.

De Koonings direkter Kontakt zu De Martiis begann damit, dass der Galerist ihn und Ruth Kligman gemeinsam mit Afro vom römischen Flughafen abholte, der ebenfalls zur Begrüßung de Koonings zum Flughafen kam. Möglicherweise hat dieser Empfang mit einem Brief von Scarpitta zu tun, der De Martiis bat, den Künstler „an die Hand zu nehmen“.⁵⁷³ Im Juli des Vorjahres hatte De Martiis de Koonings Werke bereits in einer Gruppenausstellung in der Galleria La Tartaruga gezeigt, in der auch Arbeiten von Afro, Capogrossi, Consagra, Kline, Marca Relli und Matta zu sehen waren.⁵⁷⁴ Auch nach de Koonings Aufenthalt wurden dessen Werke von De Martiis weiter ausgestellt, so in der Gruppenausstellung *Burri, Consagra, De Kooning, Matta, Rothko*, die im Oktober 1960 gezeigt wurde.⁵⁷⁵

Was der Forschung bislang nicht bekannt war, ist die Tatsache, dass De Martiis nicht nur Werke de Koonings in Rom gezeigt, sondern auch – gegen den Willen von de Koonings New Yorker Galleristen Sidney Janis – verkauft hatte.

Ging man bislang davon aus, dass es sich bei der Janis Ausstellung von 1962 um die erste Ausstellung der *Rome Series* handelte, muss dieses Bild korrigiert werden.⁵⁷⁶ Wie Fotografien belegen, zeigte Plinio De Martiis in der genannten Gruppenausstellung 1960 zumindest einzelne Arbeiten aus der *Rome Series*. Gut zu sehen auf den Aufnahmen ist beispielsweise die Arbeit *Untitled* (1959)⁵⁷⁷ (Abb. 86) die aus nur einem einzelnen Blatt besteht, welches de Kooning mit schwarzer Ölfarbe und Sand bearbeitet hat.

Offiziell war es De Martiis nicht gestattet, Werke von de Kooning zu verkaufen. Janis lies daran keinen Zweifel und untersagte de Kooning eine Kooperation mit der Galleria Tartaruga. Trotz dieses Verbotes kam wahrscheinlich etwa die Hälfte der in Rom entstandenen Arbeiten der *Rome Series* über De Martiis auf den Kunstmarkt. Ein Brief-

⁵⁷³ Brief Scarpittas an De Martiis, datiert auf den 23. September 1959. Vgl. Cherubini 1990, S. 51.

⁵⁷⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Roma-New York 1993, S. 155.

⁵⁷⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Roma-New York 1993, S. 174.

⁵⁷⁶ Die Ausstellung „Recent Paintings by Willem de Kooning“ war vom 5.-31. März in der Sidney Janis Gallery in der 15 East 57 Street in New York zu sehen.

⁵⁷⁷ Willem de Kooning, *Untitled*, 1959, Sand und Öl auf Papier, 70 x 100 cm, Privatsammlung.

wechsel zwischen De Martiis und de Kooning belegt einen Handel zwischen den beiden. Aus dem Brief wird deutlich, dass de Kooning De Martiis mindestens elf Arbeiten der *Rome Series* überlassen hat.

(...) I knew from Afro coming back from New-York that you would very willingly receive an offer from my part about the four works I have left out of the eleven ones you gave me, so as to close the whole business. (...) I tried to sell them (...). Unfortunately these attempts have failed, but meanwhile I got unexpectedly into possession of 3,500,000 Lira (...). I take this chance to tell you fairly that, adding 250,000 Lira more, I can reach a global amount of 6,000 \$ that I would be ready to pay for the four works. (...)⁵⁷⁸

Afro nahm im Kontakt zwischen de Kooning und De Martiis eine vermittelnde Position ein, nachdem de Kooning wieder nach New York zurückgekehrt war. Der Brief lässt darauf schließen, dass es im Februar 1961 in der Galleria La Tartaruga keine weiteren Werke mehr als die vier genannten gab. Dies schließt jedoch nicht aus, dass zusätzlich zu den anderen sieben erwähnten Werken nicht zuvor schon weitere Arbeiten der *Rome Series* verkauft worden sind.

Ein ebenfalls unveröffentlichter Brief vom 23. Mai 1960 von De Martiis an de Kooning belegt die Zahlung von 14.867 USD für die sieben Werke der *Rome Series*, die De Martiis bereits verkauft hatte. Der Gesamtbetrag für diesen Verkauf betrug 22.000 USD, der Galerist erhielt ein Drittel, de Kooning zwei Drittel des Erlöses.⁵⁷⁹

Es ist anzunehmen, dass de Kooning wie auch De Martiis in Rom auf eine Betitelung der Serie verzichtet haben und die Bezeichnung „Black and White Rome“ erst später, zur Ausstellung bei Janis, erfolgte. Diese These ließ sich durch die Erforschung der Provenienzen der Werke überprüfen.

Das Ergebnis ist, dass die meisten der mit *Untitled* betitelten Arbeiten der *Rome Series* sich entweder in Italien befinden (oder ursprünglich befanden) und sich die als *Black and White Rome* betitelten Arbeiten vorwiegend an der amerikanischen Ostküste lokalisieren lassen.

⁵⁷⁸ Letter from Plinio De Martiis to Willem de Kooning, 16 February 1961, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.

⁵⁷⁹ Letter from Plinio De Martiis to Willem de Kooning, 23 May 1960, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.

Markus Mizne, ein in Mailand ansässigen Kunsthändler, stand mit de Martiis in engem Kontakt und es ist sehr wahrscheinlich, dass er zusätzlich zu den dreizehn bekannten „Untitled“-Werken der *Rome Series* weitere Exemplare in Brasilien verkauft hat. Mizne kaufte direkt bei De Martiis, behielt einige Arbeiten für sich und verkaufte andere weiter. Für das 2007 über Christie's verkaufte Werk *Untitled* (1959) (Abb. 63)⁵⁸⁰ beispielsweise ist bis 2007 folgende Provenienz belegt: Mr. and Mrs. Markus Mizne, Milan; Andre Emmerich Gallery, New York; The Pace Gallery, New York.

Damit wird zum einen deutlich, dass selbst die Werke der *Rome Series*, die sich heute in nordamerikanischen Sammlungen befinden, wie auch diejenigen in europäischen oder südamerikanischen Sammlungen über De Martiis verkauft worden sein können. Dies untermauert meine These, dass die als *Untitled* bezeichneten Werke der *Rome Series* über De Martiis verkauft worden sind – auch wenn sie offiziell niemals existierten.

„Souvenirs“

De Kooning hat mehrere Werke der *Rome Series* noch in Italien anderen Künstlern und Freunden gegeben, in mindestens drei Fällen als Geschenk, was sich in einer Inschrift auf den Werken widerspiegelt. Afro hat sogar gleich zwei Geschenke erhalten: *Souvenir to Afro* (1960) und *Untitled (Another Souvenir to Afro)* (1960) (Abb. 87 und 83).⁵⁸¹

Nach den Erinnerungen seiner Familie hat Afro das erste Bild als „Souvenir“ von de Kooning erhalten, da dieser bald wieder in die USA zurück reisen wollte. Afro mochte diese Idee gerne und soll de Kooning danach gefragt haben, ob er auch noch ein zweites Souvenir erhalten könnte. De Kooning habe mit den Worten „Why not“ geantwortet – diese Antwort spiegelt sich als gemalter Schriftzug auf dem zweiten Bild wieder. Der vollständige Text dort lautet: „Another Souvenir ‚Why not‘ to Afro. Love from Bill and Ruth“. Auf dem ersten „Souvenir“ ist hingegen zu lesen: „Souvenir to dear Afro. Love from Bill. Roma 1960“. Beide Werke sind unmittelbar vor de Koonings Rückkehr nach New York im Januar 1960 entstanden.

⁵⁸⁰ Vgl. Die Ausführungen dazu im obigen Kapitel.

⁵⁸¹ Auch Ruth Kligman bekam ein „Souvenir“ der *Rome Series* geschenkt. Es befindet sich heute unter dem Titel „Roma, Jan. 4, 1960“ in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art in New York. Siehe: <http://metmuseum.org/art/collection/search/499549> (zuletzt abgerufen am 11.01.17).

Ein weiteres Geschenk an einen Künstler stellt die Arbeit *Senza titolo (Ritratto di Toti Scialoja)* (1960) (Abb. 88) dar. Auf ihr ist auf der rechten Bildseite zu lesen: „Roma 1960 to Gabriella and Toti. Love from Ruth and Bill. Ja. De Kooning“ und in einer Sprechblase, die aus einem Kopf einer Figur links im Bild heraus kommt steht: „I am Toti and Gabriella and I are going to New York“. Diese Künstlergeschenke stellen eine Sonderform der *Rome Series* dar. Alle weiteren Werke enthalten bis auf Signaturen keinen Text. Der Aufbau ist jedoch bei allen Werken ähnlich und wird im Folgenden vorgestellt.

1991 wurde ein Teil der Sammlung Scialojas an die Galleria Nazionale in Rom gegeben. Im Zuge dessen wurde vom italienischen Kulturministerium eine Katalogisierung der Werke vorgenommen, die sich in Scialojas Besitz befanden. Dort wird der Titel mit „To Gabriella and Toti – Love from Ruth and Bill“ angegeben.⁵⁸² Als Kommentar zum Werk ist zu lesen: „l’opera e stata realizzata durante una vacanza dell’artista in Italia, ospite di Scialoja e Gabriella Druidi [sic]. SI TRATTA DI UN RITRATTO AFUMETTI DI SCIALOJA.“⁵⁸³ Das Inventarisierungsformular wurde zusammen mit Toti Scialoja ausgefüllt und dieser berichtete, de Kooning sei sein und Gabriella Drudis Gast gewesen, während er in Italien Urlaub gemacht habe.⁵⁸⁴ De Kooning hat im Studio in der Via Margutta gearbeitet. Dieses Studio wurde von Afro angemietet, der es sich jedoch seit den späten fünfziger Jahren mit Toti Scialoja geteilt hat.⁵⁸⁵ So ist der Kommentar auf dem Inventarisierungskommentar zu verstehen: Ganz offenkundig war de Kooning nicht nur Afros Gast, sondern auch Scialojas.

Auch Milton Gendel hat ein Souvenir von de Kooning erhalten, dieses zählt jedoch nicht zur *Rome Series*. Es handelt sich um eine Zeichnung auf einer Speisekarte, die de Kooning während des gemeinsamen Abendessens am Silvesterabend 1959 für Gendels

⁵⁸² Als Entstehungsjahr ist 1960 genannt. Das Material ist gelistet mit „Tempera su Carta“ bzw. in Klammern dahinter „Olio su Carta“. Die Höhe ist angegeben mit 700x1000mm.

⁵⁸³ Scheda inventariale, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Ambientali Architettonici Archeologici Artistici e Storici, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Archiv der Fondazione Toti Scialoja, Rom.

⁵⁸⁴ Gabriella Drudi war die Ehefrau Toti Scialojas. Sie übersetzte englischsprachige Texte ins Italienische und war als Vermittlerin zwischen amerikanischen und italienischen Künstlern tätig. Drudi kuratierte mehrere Ausstellungen international bekannter Künstler und verfasste 1972 die erste Monografie über de Kooning, die auf Italienisch erschien, vgl. dazu: Drudi 1972.

⁵⁸⁵ Der früheste erhaltene Mietvertrag ist datiert auf den 11.3.1962, unterschrieben von Afro Basaldella und Toti Scialoja. Zu diesem Zeitpunkt hat Afro das Studio offiziell an Scialoja untervermietet. Im Vertrag ist keine Adresse genannt, es ist aber sicher davon auszugehen, dass das Studio in der Via Margutta 94, Interno 10, gemeint ist. In den Quittungen der Mietzahlungen wird Afro letztmalig im März 1978 als Vermieter genannt. Afro verstarb bereits 1976. „Contratto di Affitto“ und „Ricevute“, Archivio Toti Scialoja, Fondazione Toti Scialoja, Rom.

Frau Judy Montagu gemacht hatte. Gendel und de Kooning waren befreundet und haben sich in den vierziger Jahren in New York in der Cedar Bar kennengelernt. Während de Koonings römischen Aufenthalts haben sie viel miteinander unternommen.⁵⁸⁶ Montagu soll de Kooning gebeten haben, ihr eine Katze zu malen und de Kooning tat ihr den Gefallen. Dann wollte sie, dass er die Zeichnung signierte. Kligman habe sich eingemischt und de Kooning verbieten wollen, die Arbeit zu signieren, ohne Erfolg. In der Erinnerung Gendels ist daraufhin ein Streit zwischen de Kooning und Kligman entbrannt, da diese de Kooning vorgeworfen habe, zu viele seiner Arbeiten als Souvenirs an Freunde zu verschenken.

3 Die *Rome Series* im Kontext zeitgenössischer italienischer Kunstproduktion

Das künstlerische Klima in Rom Ende der 1950er Jahre

Rom war in den fünfziger Jahren eine Stadt, die sich langsam von den Folgen des Zweiten Weltkrieges zu erholen suchte und auf der einen Seite von Armut und zugleich aber auch von einer aufkommenden, internationalen Bohème gekennzeichnet war.⁵⁸⁷ Diese Situation wurde durch mehrere Faktoren bestimmt, die nachfolgend erläutert werden.

Von allen ausländischen Besuchern der Stadt, die für eine kürzere oder längere Zeit in Rom blieben, waren die Amerikaner die kulturell einflussreichste Gruppe. Nachdem im Winter 1944/45 die ersten amerikanischen und englischen Soldaten nach Rom gekommen waren, breitete sich schon bald ein neuer Musikstil in der Stadt aus: Jazz. Die neue Musik war am Wochenende in kleineren Lokalen zu hören und am 5. Februar 1950 fand das erste offizielle Jazzkonzert in Rom statt. Musiker wie Louis Armstrong und Chet Baker kamen in die Stadt und letzterer gab anlässlich de Koonings Romaufenthalt 1959/60 ein Konzert im Kolosseum.⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ Diese, wie auch die nachfolgenden Angaben dieses Abschnitts, stammen aus einem Gespräch der Autorin mit Milton Gendel am 25.10.2014 in Rom. Vgl. zu Gendel auch das nachfolgende Kapitel.

⁵⁸⁷ Zur Charakterisierung des künstlerischen Klimas und der Lebensbedingungen in Rom vgl. Moncada 2012b und Celant 1993.

⁵⁸⁸ Vgl. Perilli 2002, S. 137-138.

Auch bildende Künstler, die vorher zumeist in New York gelebt hatten, liessen sich zunehmend für eine kürzere oder längere Zeit in Rom nieder. Die Ankunft dieser Künstler in Italien, die von Ausstellungen wie der Biennale di Venezia 1948 initiiert wurden, oder wie bei Philip Guston, durch ein Stipendium der American Academy im selben Jahr, wurde seitens der italienischen Künstler sehr begrüßt.⁵⁸⁹ Roberto Antonio Sebastian Matta Echaurren kam 1949 nach Rom. Ihm folgten Künstler wie Robert Rauschenberg und Cy Twombly, die 1952 und 1953 in Rom lebten, vor Ort ansässige Künstler und deren Ausstellungen besuchten und sich über Ideen und künstlerische Arbeitsweisen mit ihnen austauschten.⁵⁹⁰

Die Filmstudios von Cinecittà, die bereits 1937 unter Benito Mussolini gegründet und nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zunächst von den Amerikanern als Lager benutzt worden waren, wurden reaktiviert und für in- und ausländische Filmproduktionen genutzt. Hollywood begann, Rom als Produktionsort zu entdecken und es entstanden Filme wie *Vacanze Romane* (1953)⁵⁹¹ mit Audrey Hepburn und Gregory Peck, welche die italienische Stadt romantisch verklärten und international vermarkteten. Auch das italienische Kino erhielt einen großen Auftrieb.⁵⁹² Der Film *La dolce vita* von Federico Fellini, entstanden 1960, stellte einen vorläufigen Höhepunkt dieses Aufschwungs dar, der sowohl die mondäne Seite Roms präsentierte, als auch seine Schattenseiten. Solche Produktionen brachten es mit sich, dass Rom zum Sehnsuchts- und Zufluchtsort für viele, vor allem US-amerikanische, Schauspieler und Künstler wurde. Einer von ihnen ist der Fotograf Milton Gendel, der seit 1949 in Rom lebt und jahrelang als Journalist für die Zeitschrift *Art News* gearbeitet hat.

In einem Gespräch berichtet Gendel davon, wie Rom innerhalb von rund zehn Jahren nach dem Krieg einen Wandel durchlebt habe, der heute nur schwer nachvollziehbar sei: von einer ruhigen Stadt, auf deren Straßen die Armut dominierte, hin zu einer Stadt des mondänen Lebens.⁵⁹³ Es sei, gerade im Vergleich zu New York, eine kleine, über-

⁵⁸⁹ Vgl. Celant 1993, S. 18.

⁵⁹⁰ Vgl. Celant 1993, S. 19.

⁵⁹¹ Der Film „Vacanze Romane“ (auf Deutsch „Ein Herz und eine Krone“), unter der Regie von William Wyler, wurde 1953 in der Stadt Rom und in den Studios von Cinecittà gedreht.

⁵⁹² Ein Überblick zur Entwicklung des italienischen Films in den fünfziger Jahren findet sich im Ausst.Kat Roma 1948-1959, 2002, Kapitel „Teatro e cinema“, S. 323-408.

⁵⁹³ Diese Angaben, wie auch die nachfolgenden, stammen aus einem Gespräch der Autorin mit Milton Gendel am 25.10.2014 in Rom, bei dem auch Barbara Drudi anwesend war. Statt die Nachkriegszeit und die damaligen Lebensbedingungen für Künstler in Rom aus Büchern zu rekonstruieren, soll hier bewusst die Chance ergriffen werden, einen Zeitzeugen dazu zu befragen, der zugleich Künstler ist und mit de Kooning befreundet war.

schaubare Kunstszene gewesen und jeder habe jeden sofort kennengelernt. Man habe sich in der Bar *Il Baretto* in der Via Babuino getroffen und die Künstler hätten ihre Gemälde regelmäßig an der Piazza di Spagna ausgestellt und verkauft. Es gab nach dem Krieg noch keinen Markt für die Kunst, der sich erst langsam etablierte. Gendel unterstreicht Giorgio Franchettis Funktion für den italienischen Kunstmarkt, der gemeinsam mit seinem Bruder erheblich dazu beigetragen habe.⁵⁹⁴ Er beschreibt das Wachsen der römischen Kunstszene als einen „magic moment“ für die italienische und amerikanische Kunst, in dem alles möglich gewesen sei. Dies alles habe sich zwischen den beiden Polen „Papst“ und „Trattoria“ abgespielt, also zwischen dem konservativen, religiösen und dem ausschweifenden, mondänen Leben. Er erzählt von einem Besuch Clement Greenbergs in Rom, der gemeinsam mit Helen Frankenthaler und Cora Kelley Ward nach Rom gekommen sei, ca. 1955. Gendel dachte, Greenberg sei gekommen, um das Kolosseum zu sehen und hat sich auf den Besuch antiker Stätten vorbereitet. Aber der Kritiker habe das inzwischen längst legendäre *dolce vita* genießen und viel lieber jeden Abend ausgehen wollen, als früh zu touristischen Spaziergängen aufzubrechen.

Auf die Frage, ob sich Gendel erklären könne, warum so viele italienische und amerikanische Künstler in Schwarz und Weiß gearbeitet haben in den fünfziger Jahren, antwortete er, die Stadt sei so voller Licht und Farben gewesen, da hätten die Künstler nicht mit Farben arbeiten können⁵⁹⁵ – Malerei konnte nach dem Krieg keine Kopie der Natur mehr sein – und Schwarz und Weiß war so weit weg davon, alles andere wäre vergeblich gewesen. Barbara Drudi, die bei dem Gespräch mit Gendel dabei war, glaubt, dass es in den fünfziger Jahren eine Art Wettbewerb zwischen der alten Welt und der zeitgenössischen Kunst gegeben habe.⁵⁹⁶ Es habe eine Sprache gegeben, die alle Künstler gekannt haben, und in dieser Sprache hätten sie, egal ob aus Italien, Amerika, Frankreich oder Deutschland kommend, miteinander gesprochen.⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Wie bereits erwähnt war Giorgio Franchetti De Martiis' Partner in der Galleria La Tartaruga.

⁵⁹⁵ Elderfield geht von einem ähnlichen Erklärungsansatz im Hinblick auf de Koonings Verwendung von Schwarz und Weiß in der *Rome Series* aus. Vgl. Elderfield 2011b, S. 35.

⁵⁹⁶ Barbara Drudi ist die Nichte von Gabriella Drudi und lehrt Kunstgeschichte an der Accademia di Belle Arti di L'Aquila. Sie ist Autorin zahlreicher Studien zur italienischen Kunstproduktion nach 1945. Vgl. Drudi 1995 und Drudi 2008.

⁵⁹⁷ Gendels Perspektive eröffnet einen künstlerischen Blick auf ein Arbeiten in Schwarz und Weiß in der Nachkriegsmoderne, der vielleicht nicht als einziges Erklärungsmodell herangezogen werden kann, aber zumindest einen möglichen Teilaspekt darstellt. Drudis Ansatz hingegen ist interessant in Bezug auf die kunsthistorischen Inspirationsquellen, mit denen de Kooning sich auseinandergesetzt hat; hier ist vor allem an Picasso und dessen Werk *Guernica* zu denken. Vgl. dazu den Exkurs zu Picasso im ersten Teil der vorliegenden Arbeit.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kehrten viele antifaschistische italienische Schriftsteller, wie Lionello Venturi und Künstler, wie Alberto Burri, die die Zeit des Krieges vorwiegend in den Vereinigten Staaten von Amerika erlebt hatten, nach Rom zurück und berichteten dort von ihren Erlebnissen mit der amerikanischen Kultur.⁵⁹⁸ Venturi sollte in den folgenden Jahren zudem in der „Rome-New York Foundation“ eine wichtige Rolle spielen. Die Medien, insbesondere Zeitschriften wie *Life* und *Vogue*, die in Italien im Original kursierten, förderten zusätzlich den Bekanntheitsgrad amerikanischer Künstler.⁵⁹⁹ Amerika galt in der italienischen Bevölkerung weitestgehend als Land des Friedens und symbolisierte die Welt *an sich* – so kam es dazu, dass alles, was aus diesem Teil der Erde an kulturellen Expansionen Italien erreichte, dort in den folgenden Jahren einen kulturellen Wert zugeschrieben bekam, egal, ob es sich um geschmackslose, populäre oder dem Bereich der Hochkultur zugehörige Errungenschaften handelte.⁶⁰⁰ Es etablierte sich schrittweise ein intensiver Austausch zwischen amerikanischen und italienischen Künstlern.⁶⁰¹

De Kooning war bereits in New York mit den Arbeiten vieler italienischer Künstler vertraut, die wiederum ab den späten vierziger Jahren in New York gelebt und gearbeitet und/oder präsentiert wurden. So setzte er sich in den USA neben den Werken Afros und Scialojas, die er vor seinem Romaufenthalt persönlich in New York kennengelernt hatte, bereits mit Arbeiten von Burri, Capogrossi, Scialoja, Moreni, Santomaso und Nino Franchina auseinander.⁶⁰² Auch die Arbeiten der Futuristen haben de Kooning sehr interessiert, besonders diejenigen Boccionis. Dabei sei es ihm aber nicht um den Futurismus selbst gegangen und um die äußere Bewegung, sondern vielmehr um die Darstellung der *inneren* Bewegung:

⁵⁹⁸ Alberto Burri, der im Zweiten Weltkrieg als Arzt gearbeitet hatte, verbrachte einige Jahre als Gefangener in Hereford, Texas. Dort hat er zu malen begonnen. Lionello Venturi hatte von 1932 bis 1939 an mehreren amerikanischen Universitäten gearbeitet und kehrte 1945 nach Rom zurück. Vgl. Celant 1993, S. 17-18.

⁵⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 18.

⁶⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 16.

⁶⁰¹ In diesem Zusammenhang wäre es interessant, die Kultur- und „Re-education“-Programme der USA im Hinblick auf Italien grundlegend zu untersuchen. Es ist davon auszugehen, dass diese Programme zum Austausch zwischen amerikanischen und italienischen Künstler beigetragen haben. Vgl. zu den amerikanischen Programmen und deren Auswirkungen auf Deutschland: Ruby 1999. Zum Kulturaustausch der USA mit Europa auf politischer Ebene siehe: Guilbaut 1997. Nicht zuletzt ist auch die Biennale von Venedig als wichtige Plattform für den Kulturaustausch zwischen Italien und den USA zu beachten. Siehe dazu: Hossain 2015 und Jachec 2007.

⁶⁰² Vgl. Vivaldi 1959.

Naturalmente a me non ha mai interessato il movimento come lo concepivano i futuristi, il movimento cioè visto dall'esterno; a me semmai interessa il movimento *interno* agli oggetti.⁶⁰³

Italienische Künstler wurden nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wieder in den USA präsentiert und innerhalb der Künstlerschaft und in den Medien diskutiert. So zeigte das MoMA 1949 die Ausstellung *Twentieth Century Italian Art*.⁶⁰⁴ Im Brooklyn Museum war 1957 die Ausstellung *Trends in Watercolors Today* zu sehen, die Werke italienischer und amerikanischer Künstler zeigte, wie von Afro, Burri, Capogrosso, Dorazio, Scialoja, Stuart Davis, Sam Francis, Salvatore Scarpitta und Mark Tobey.⁶⁰⁵ Im selben Jahr zeigte die Columbia University in New York die Ausstellung *Painting in Postwar Italy 1945-1957*, in der vierundvierzig italienische Künstler präsentiert wurden, darunter Afro, Scialoja, Perilli, Guttuso, Burri, Capogrossi und Dorazio.⁶⁰⁶ Besonders aber in New Yorker Galerien wurden italienische Künstler vermehrt ausgestellt. Eine der bekanntesten von ihnen war die Catherine Viviano Gallery, die seit 1950 in der 42 East 57th Street in New York betrieben wurde. Catherine Viviano stellte amerikanische und europäische Künstler aus, unter den italienischen waren u.a. Afro, Emilio Vedova und Ennio Morlotti.⁶⁰⁷

Einen wichtigen Raum für den amerikanischen und italienischen Kunst- und Kulturaustausch in Rom bot die von der amerikanischen Künstlerin Frances McCann gegründete „Rome-New York Art Foundation“. Auf Anraten von Peggy Guggenheim, mit der McCann befreundet war, wurde diese Institution 1957 auf der Tiberinsel ins Leben gerufen. Dort hatte McCann einige Räume von der Confraternita di Sacconi Rossi angemietet.⁶⁰⁸ Die Eröffnungsausstellung, eine Gruppenausstellung mit italienischen, französischen und amerikanischen Künstlern, wurde von Lionello Venturi, Herbert Read und Michel Tapié kuratiert und fand von Juli bis September 1957 statt. Neben de Kooning wurden in der Ausstellung Werke von Carla Accardi, Alberto Buri, Giuseppe

⁶⁰³ Ebd., Hervorhebung des Textes im Original. Auf Deutsch: „Natürlich war ich nicht an der Bewegung interessiert, wie sie die Futuristen konzipiert hatten, die Bewegung, die von außen sichtbar ist; wenn überhaupt hat mich die *innere* Bewegung der Objekte interessiert.“ (Übersetzung der Autorin).

⁶⁰⁴ Die Ausstellung, die italienische Gemälde und Skulpturen vom Futurismus bis zur Nachkriegsabstraktion zeigte, war vom 28. Juni 1949 bis zum 18. September 1949 im Museum of Modern Art in New York zu sehen. Es erschien ein reich illustrierter, 144 Seiten starker Katalog: Ausst.-Kat. Twentieth-Century Italian Art 1949.

⁶⁰⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Roma-New York, 1993, S. 127.

⁶⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 140.

⁶⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 19.

⁶⁰⁸ Vgl. Palumbo 2007, S. 68-69.

Capogrossi, Ettore Colla, Lucio Fontana, Conrad Marca-Relli, Sam Francis, Franz Kline, Mark Tobey und Jackson Pollock gezeigt.

Der Vorstand der Foundation bestand aus James Sweeney, Herbert Read, Michel Tapiè, Arnold Rüdiger, Willem Sandberg und Lionello Venturi. Letzterer schrieb im zur Ausstellung erscheinenden Katalog, man wolle die besten amerikanischen Künstler in Italien und die besten italienischen, französischen und deutschen Künstler in den Vereinigten Staaten zeigen, so dass die Foundation hoffentlich dazu beitragen möge, das transnationale künstlerische Leben zu fördern, „(...) in which all of the hopes of the connoisseurs converge“.⁶⁰⁹ Die Foundation, insbesondere Read, begriff Rom und New York als die zwei Kunstzentren der modernen Welt und war bestrebt, Paris als kulturelles Zentrum abzulösen.⁶¹⁰ Mitglieder der Foundation konnten für 3.000 Lire Mitgliedsbeitrag pro Jahr Kunstwerke für eine bestimmte Summe, die abhängig ist von Wert der jeweiligen Kunst, bis zu maximal drei Monaten ausleihen.⁶¹¹ Hier war der Einfluss Peggy Guggenheims zu spüren, die in ihrem New Yorker Ausstellungsraum *Art of This Century* bereits ein Konzept des direkten Kunstkontaktes zwischen Besuchern und Kunstwerken propagiert hatte.⁶¹² Zugleich kann dieses Vorgehen als paradigmatisch für die Strukturen eines Kunstvereins verstanden und mit den Grand Central Art Galleries in New York verglichen werden, die eine ähnliche Strategie verfolgten.⁶¹³ Ziel der Foundation war es auch, einen internationalen Stil zu fördern, wie Venturi proklamierte:

⁶⁰⁹ Venturi zit. n. Ausst.-Kat. Roma-New York 1993, S. 135. Es gibt wenig Forschungsliteratur zur Rome-New York Art Foundation, daher beziehen sich alle weiteren Angaben des nachfolgenden Abschnitts, sofern nicht anders angegeben, auf den bereits genannten Ausst.-Kat. Roma-New York, 1993, besonders auf die Seiten 135-138. Die Rome-New York Art Foundation weiter zu untersuchen, würde das Ausmaß der vorliegenden Arbeit überschreiten, stellt aber ein interessantes und weiterführendes Forschungsprojekt dar.

⁶¹⁰ Vgl. Ebd., S. 135-136. Vgl. dazu auch die Biennale von 1964 und die Ausstellung Robert Rauschenbergs, die nach der Prämierung des Künstlers als Ablöse des internationalen Kunstzentrums Paris durch New York rezipiert wurde. Vgl. Hossain 2015, Kap. 3.

⁶¹¹ Vgl. Ebd., S. 136.

⁶¹² *Art of This Century* bestand von 1942-47 und wurde von Peggy Guggenheim gegründet und geleitet. Der Architekt Frederick J. Kiesler stattete die Räume so aus, dass eine interaktive Kunstbetrachtung im Vordergrund der Präsentation stand. Die Interaktion zwischen Besucher und Kunst wurde auf ihre Spitze getrieben mit den sogenannten „Mobilen Einheiten“. Besucher konnten die Kunst direkt in die Hand nehmen, sie drehen, anfassen, die Reihenfolge der Bilder tauschen. Hier wird der Gedanke der *Wiener Secession* von Kiesler aufgegriffen, die Kunst nicht hinter Glas und elitär zu begreifen, sondern als Teil der Lebenswelt des Menschen zu verstehen, zu der auch das Anfassen von Kunst und das unmittelbare Interagieren gehört.

⁶¹³ Ich danke Annika Hossain für diesen Hinweis.

„Non ci sono oggi i limiti delle regole accademiche e nemmeno le frontiere nazionali, ciascuno può fare dell’arte non solo europea ma anche mondiale.“⁶¹⁴

Dieser Aspekt ist gerade im Hinblick auf eine mögliche nicht-sprachlich vermittelte Diskussion innerhalb der Künstlerschaft von Bedeutung; die Rome-New York Art Foundation kann somit als Ort verstanden werden, der es den Künstlern ermöglicht hat, die internationalen Grenzen zu sprengen und in einen Austausch zu treten: Die Foundation bot eine Plattform für eine gemeinsame Ausstellungstätigkeit und brachte die Künstler somit direkt miteinander in Verbindung.

Im Rom der späten fünfziger Jahre wurden amerikanische Künstler vorwiegend in gerade erst neu gegründeten Galerien präsentiert. Eine der wenigen Ausnahmen stellte die vom Museum of Modern Art in New York organisierte *Retrospektive Jackson Pollocks* dar, die vom 1. Bis 30. März 1958 in der Galleria Nazionale d’Arte Moderna zu sehen war und durch Europa tourte.⁶¹⁵ Die für den amerikanisch-italienischen Austausch besonders wichtigen Galerien waren die Galleria dell’Obelisco, die Galleria Appia Antica, die Galleria La Salita, die Galleria L’Attico und die Galleria La Tartaruga von Plinio De Martiis. Wie bereits dargelegt, kommt Letzterem im Hinblick auf de Kooning ein besonderer Stellenwert zu. Doch auch verschiedene Künstler sind in Bezug auf die kunsthistorische Verortung der *Rome Series* von großer Bedeutung. Sie werden mit zentralen Werken nachfolgend vorgestellt.

Afro Basaldella

In der römischen Kunstszene der fünfziger Jahre nahm Afro eine wichtige Position ein. Sein Atelier in der Via Margutta 94, in dem de Kooning 1959/60 arbeitete, war ein wichtiger Treffpunkt für italienische und amerikanische Künstler.⁶¹⁶ Der Kontakt zwi-

⁶¹⁴ Venturi zit. n. Perilli 2002, S. 141. Auf Deutsch: „Mittlerweile gibt es keine Grenzen einer akademischen Kunstvorstellung und auch keine Landesgrenzen mehr, jeder kann Kunst machen, nicht mehr nur europäische, sondern auch internationale“. (Übersetzung der Autorin).

⁶¹⁵ Die Ausstellung war 1958 und 1959 außerdem in Basel, Amsterdam, Brüssel, Paris, Berlin und London zu sehen und Teil des International Art Programms des MoMA unter der Leitung von Porter McCray. Parallel dazu tourte die Ausstellung *The New American Painting* durch Europa, die ebenfalls vom International Art Programm organisiert war. Dieses war auch für Präsentation der USA auf der Biennale in Venedig verantwortlich. Vgl. Hossain 2012, Kap. 3.

⁶¹⁶ Vgl. Moncada 2012b, S. 96-97. Afro hatte sein Studio bereits seit 1947 an dieser Adresse.

schen de Kooning und Afro begann bereits in den USA, also vor de Koonings römischer Zeit.⁶¹⁷

Auch nach de Koonings Aufenthalt in Rom blieben die beiden Künstler in engem Kontakt und trafen sich mehrere Male in New York.⁶¹⁸ In Rom war Afro ein enger Vertrauter de Koonings. Fotos zeugen von ausgelassenen gemeinsamen abendlichen Streifzügen, an denen auch Cy Twombly, Plinio De Martiis und Ruth Kligman teilnahmen sowie von sportlichen und kulturellen Aktivitäten mit Afro, Alberto Burri und Marisol (Maria Sol Escobar), die 1959 ebenfalls eine Reise durch Italien machte (Abb. 89 -90).

Obwohl Afro in den letzten Jahren zahlreiche Ausstellungen im italienischen In- und Ausland hatte, genießt er innerhalb der Kunstwelt nicht denselben Status wie beispielsweise Lucio Fontana.⁶¹⁹ Während Afro heutzutage fast schon zu den Künstlern zählt, die es wiederzuentdecken gilt, sah dies in den fünfziger und sechziger Jahren gänzlich anders aus.

Damals war Afro sowohl in Italien, wo er mehrfach an der Biennale di Venezia teilnahm (1938, 1942, 1956), als auch in den USA, wo er seit 1950 bei der Catherine Viviano Gallery in New York unter Vertrag stand, sehr bekannt. Afro und Viviano hatten sich 1949 in Rom kennengelernt.⁶²⁰ Bereits ein Jahr später wurde er mit seiner ersten amerikanischen Einzelausstellungen in dieser Galerie präsentiert, weitere Ausstellungen folgten 1955, 1957, 1959, 1960, 1963 und 1964.⁶²¹ Afros Werke wurden von vielen amerikanischen Sammlern und Museen angekauft und seine Werke in Fachzeitschriften besprochen.⁶²² Durch die Ausstellungen in New York kam Afro zunehmend in Kontakt mit der amerikanischen Kunstwelt und machte diese wiederum mit einigen seiner Landsleute bekannt.⁶²³ Afros Frau Maria schrieb zudem für das amerikanische Magazin *Pictures* die Rubrik „Art in Italy“, was ebenfalls den interkulturellen Austausch förderte.⁶²⁴ Die Wertschätzung Afros in den USA äußerte sich unter anderem auch in Aus-

⁶¹⁷ Vgl. Vivaldi 1959. De Kooning selbst hatte darauf hingewiesen, Afro und auch Scialoja bereits in New York kennengelernt zu haben.

⁶¹⁸ Vgl. Arconti 2006, S. 91.

⁶¹⁹ Die letzte große Ausstellung Afros in Italien war 2012 „Afro – Il periodo americano“ im MART in Rovereto. Vgl. dazu: Ausst.-Kat. Afro 2012.

⁶²⁰ Vgl. Moncada 2012b, S. 98. Zu Catherine Viviano und ihrer Zusammenarbeit mit Afro siehe: Ramsey 2012.

⁶²¹ Vgl. Celant 1993, S. 24.

⁶²² Vgl. beispielsweise Anonymus 1958.

⁶²³ Vgl. Moncada 2012b, S. 98 und Anm.94.

⁶²⁴ Vgl. Perilli 2002, S. 138.

zeichnungen für seine Arbeiten, wie z.B. den International Award im Jahr 1960, der ihm vom Guggenheim Museum in New York verliehen wurde.⁶²⁵

Afro war auf der ersten, zweiten und dritten Documenta in Kassel vertreten (1955, 1959, 1964) und hatte in den fünfziger und sechziger Jahren einige internationale Einzel- und Gruppenausstellungen. So nahm er zum Beispiel an der Gruppenausstellung *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors* teil, die 1955 im Museum of Modern Art gezeigt wurde, weitere Ausstellungen waren im Guggenheim Museum zu sehen sowie in Amsterdam, Chicago, Johannesburg und Wien.

Afro verbrachte 1950 einen achtmonatigen Aufenthalt in den USA wodurch sich seine Bildsprache deutlich veränderte. Während die Arbeiten, die vor 1950 entstanden waren, noch stark kubistisch geprägt sind, weisen die ab 1950/51 entstandenen Werke deutliche Einflüsse der amerikanischen Nachkriegskunst auf. Die entscheidende Veränderung in Afros Œuvre ab 1950 ist, dass er die Farbe von nun an als strukturgebendes Mittel be- greift, welches den Raum innerhalb des Bildes vorgibt. Dabei ist Afros Auseinanderset- zung mit Arshile Gorky besonders in Werken wie *Ricordo d'infanzia* (1952) oder in seinen Studien zu *Ragazzo col tacchino*, die 1954 entstanden sind, zu erkennen.⁶²⁶ Diese offenkundige, in seinen Werken erkennbare Verbindung zu Gorky wurde Afro gelegent- lich vorgehalten.

Afro war mit einigen Künstlern der New Yorker Kunstszene befreundet, so zum Bei- spiel mit Conrad Marca-Relli, den er möglicherweise bereits aus dessen Zeit in Rom kannte.⁶²⁷ Zudem belegen Briefwechsel, wie derjenige zwischen Afro und Philip Gus- ton aus dem Jahr 1952, dass Afro im engen Kontakt mit den Abstrakten Expressionisten und deren Nachfolgenerationen stand.⁶²⁸ Über diese Verbindungen erhielt Afro schließlich 1957 einen Ruf an das Mills College in Oakland, Kalifornien, und unterrich- tete dort ab Herbst für ein Jahr als „Artist in Residence“ einen Malkurs. Afro hatte 1958

⁶²⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Roma-New York 1993, S. 166.

⁶²⁶ Werkangaben: Afro, *Ricordo d'infanzia* (1952), Mischtechnik auf Leinwand, 145 x 155 cm, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, Schweiz; abgebildet in: Ausst.-Kat. Afro Basaldella 2002, S. 56. Ein gutes Beispiel für Gorkys Einfluss auf Afros *Ragazzo col tacchino* Studienreihe stellt das Werk *Ragazzo col tacchino (studio)* (1954), Pastell auf Papier auf Leinwand, 124 x 150 cm, Privatbesitz, dar, welches im Ausst.-Kat. Afro 1995, auf S. 57 unten, abgebildet ist. Die Studien zeigen noch besser als das ebenfalls 1954 entstandene Gemälde *Boy with Turkey*, Öl auf Leinwand, 125 x 150 cm, das sich heute im Museum of Modern Art in New York befindet, wie wichtig Gorky für die Neudefinition und Weiterent- wicklung von Afros Formensprache war.

⁶²⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Afro Basaldella 2002, S. 203.

⁶²⁸ In Auszügen ist der Briefwechsel abgedruckt in: Drudi 1995, S. 27. Die Briefe werden aufbewahrt im Archivio Afro in Rom.

Einzelausstellungen in der Mills College Art Gallery, im de Young Museum in San Francisco und im Santa Barbara Museum of Art.

Im selben Jahr, 1958, fertigte Afro mehrere schwarz-weiß dominierte Studien (Abb. 91–92) an, die als Vorbereitung für sein Wandgemälde *Giardino della Speranza* (1958) (Abb. 93) dienten, welches sich seit seiner Entstehung im siebten Stock des Hauptgebäudes der UNESCO in Paris befindet.⁶²⁹ Die UNESCO hatte 1957 mehrere Künstler eingeladen, Auftragsarbeiten im neuen Gebäude zu installieren bzw. für das Gebäude zu konzipieren.⁶³⁰ Dazu gehörten u.a. für das Erdgeschoss: Alexander Calder (Garten), Henri Moore (Garten), Isamu Noguchi (Japanischer Garten), Miró (Steinwände) und ab Anfang der 1960er Jahre auch Picasso.⁶³¹

Zwischen Mai und Juni 1959 waren Afros „Bozzetti“, die Studien zu *Giardino della Speranza*, in der Catherine Viviano Gallery in New York ausgestellt. Diese Studien weisen eine große Ähnlichkeit mit de Koonings *Rome Series* auf. De Kooning kann diese Werke in New York gesehen haben und zwar unmittelbar, bevor er nach Rom gekommen ist.

Im Mai 1959 erschien in der *New York Times* eine von Dore Ashton verfasste Kritik über die Ausstellung, Emily Genauer schrieb im *Herald Tribune* darüber – es handelte sich also um eine Ausstellung, die durchaus Beachtung fand.⁶³² Genauer hat zudem nicht zum ersten Mal über Afro berichtet. Bereits 1957 veröffentlichte sie anlässlich von

⁶²⁹ Das in Schwarz, Grau, Braun und Beigetönen gemalte abstrakte Werk *Giardino della Speranza* wird von kleineren hellblauen, lilafarbenen und roten Farbflächen durchbrochen und erhält dadurch eine kompositorische Akzentuierung. Das Gemälde wurde auf Leinwand gemalt und danach auf die Wand im Gebäude geklebt. 2008 wurde das Werk restauriert. Auffällig ist ein grau-brauner Farbabschluss unterhalb der Leinwand. Diese Farbe wurde nachträglich angebracht, erkennbar an Farbspuren, die die untere Kante der Leinwand eingefärbt haben. Umfasst wird das Bild durch eine mittelbraune Holzleiste am linken, rechten und unteren Bildrand. Oben jedoch schließt die Leinwand direkt mit der Decke ab. Deutlich am rechten Rand des Gemäldes ist zu erkennen, dass die Decke des Stockwerks vor einigen Jahren tiefer gehängt wurde. Die Abschlusskante des Gemäldes ist davon nicht physisch, sehr wohl aber ästhetisch betroffen. Die Holzleiste ist noch intakt, rechts oben neben dem Bild ist jedoch eine Lücke in der Wand zu sehen, die die ohnehin störende niedrig hängende Decke noch stärker betont.

⁶³⁰ Vgl. Laloux 1958.

⁶³¹ Für den siebten Stock, der von Anfang an als Restaurantebene geplant war, was die Künstler wussten, wurden jüngere, noch nicht ganz so etablierte, aber bereits international arbeitende Künstler eingeladen, Werke zu schaffen. Dazu gehörten Afro und Karel Appel. Heute hängen im siebten Stock: Matta und Afro. Das Appel-Gemälde befindet sich seit einiger Zeit im Erdgeschoß, in der Nähe der von Picasso gestalteten Wand. Es kann sein, dass Matta ursprünglich auch für das Erdgeschoß vorgesehen war und dann aus organisatorischen Gründen doch in den 7. Stock gehängt wurde. Gespräch mit der stellvertretenden Sammlungsleiterin der UNESCO-Kunstsammlung Raya Fayad am 30. April 2012 in Paris.

⁶³² Vgl. Drudi 1995, S. 25, die als Quellen angibt: Dore Ashton, „Afro’s Preliminary Drawings at The Catherine Viviano Gallery“, *New York Times*, May 19, 1959; Emily Genauer, „Show Afro Sketches“, *Herald Tribune* (New York, May 24, 1959).

Afros Ausstellung bei Viviano einen Artikel im *Herald Tribune*, in dem sie Afro als „One of the most impressive talents to emerge from post-war Europe“ bezeichnete und die Einladung gemeinsam mit Picasso, Matta, Calder und den anderen Künstlern für das UNESCO Hauptgebäude in Paris zu arbeiten, ebenfalls in ihrem Artikel erwähnte.⁶³³ Dore Ashton bezeichnete Afro in ihrer Ausstellungsbesprechung von 1957 in der *New York Times* als „one of Italy’s major artists“.⁶³⁴

Nicht nur die *Bozzetti* Afros stellen mögliche Inspirationsquellen für de Kooning dar. Afro malte in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre mehrere schwarz-weiß dominierte Werke, wie *Notturmo* (1956), *Valle del Ferro* (1958), *Fondo degli ulivi* (1958), *Composizione nero verde* (1959).⁶³⁵ Die ab 1960 entstandenen Werke Afros zeigen wiederum von der Anlage der Farben und der Komposition her eine starke Verwandtschaft zu de Koonings *Rome Series*. Besonders eindrückliche Beispiele dafür sind *Tempo coperto* (1960), *Madonna di Monte* (1962) und *Le Fosse (Sutri)* (1962).⁶³⁶ Afro arbeitete jedoch in größeren Formaten und benutzte nicht ausschließlich Papier, sondern variierte seine Materialien je nach Bild. Interessant ist die Arbeitsweise des Künstlers: Er verteilte die Arbeitsmaterialien auf dem Boden seines Studios und arbeitete vorwiegend, wie Fotos (Abb. 94) und Erinnerungen von Familienmitgliedern es belegen, auf dem Studioboden.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass de Kooning mit Afros Arbeitsmethode konfrontiert worden ist, denn er arbeitete in dessen Studio, kannte sein Œuvre und die beiden Künstler tauschten sich regelmäßig über ihre Werke aus. Afros Arbeiten sowie seine Arbeitsmethoden sollten daher in der Rezeption von de Koonings *Rome Series* Beachtung finden.

Auch die *Rome Series* ist zur Hälfte auf dem Boden entstanden. Der Farbauftrag fand auf dem Boden statt, die Zusammensetzung der einzelnen Blätter erfolgte jedoch an der

⁶³³ Vgl. Genauer 1957, S. 34.

⁶³⁴ Ashton 1957.

⁶³⁵ Werkangaben: alle Werke: Afro Basaldella. *Notturmo* (1956), Mischtechnik auf Leinwand, 100 x 150,5 cm, Archivio Afro, Rom; *Tempo coperto* (1957), Mischtechnik auf Leinwand, 97 x 130 cm, Archivio Afro, Rom; *Valle del Ferro* (1958), Mischtechnik auf Leinwand, 108 x 175 cm, Privatsammlung, Teufen; *Fondo degli ulivi* (1958), Mischtechnik auf Leinwand, 89 x 140 cm, Privatsammlung; *Composizione nero verde* (1959), Öl auf Leinwand, 50 x 65 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie. Der oben genannten Reihenfolge nach abgebildet in: Ausst.-Kat. Afro Basaldella 2002, S. 75, 81, 83, 84, 91.

⁶³⁶ Werkangaben: alle Werke von Afro Basaldella: *Tempo coperto* (1960), Mischtechnik auf Leinwand, 73 x 100 cm, Archivio Afro, Rom; *Madonna di Monte* (1962), Mischtechnik auf Leinwand, 166 x 288 cm, Archivio Afro, Rom und *Le Fosse (Sutri)* (1962), 110 x 120 cm, Mischtechnik auf Leinwand, Archivio Afro, Rom. Der oben genannten Reihenfolge nach abgebildet in: Ausst.-Kat Afro Basaldella 2002, S. 92, 102, 103.

Wand, wie Spuren von Reißzwecken verraten.⁶³⁷ Dies ist ein Novum gegenüber allen anderen Arbeiten de Koonings. Natürlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass de Kooning auch früher bereits hin und wieder auf dem Boden gearbeitet hat, dies ist sogar sehr wahrscheinlich. Dennoch ist de Kooning vor allem als Künstler bekannt, der mit Vorliebe an der Staffelei arbeitete, was durch die Erinnerung von Personen, die ihn in seinem Studio besucht haben wie auch durch Fotos, die den Künstler im Arbeitsprozess zeigen (Abb. 95) bestätigt werden kann.

Nun gilt das Arbeiten auf dem Boden im Kontext des Abstrakten Expressionismus als genuin amerikanische Metapher. Der Boden wird in kunsthistorischen Diskursen mit der unendlichen Weite des amerikanischen Landes in Verbindung gebracht. Tony Smith sagte beispielsweise über Pollock, dessen Drip Paintings bekannter Weise auf dem Boden entstanden sind: „Ich glaube, sein [Pollocks] Gefühl für das Land hatte etwas damit zu tun, daß er seine Leinwände auf dem Boden bearbeitete.“⁶³⁸ Es ist interessant, dass de Kooning sich dieser vermeintlich amerikanischen Technik in Rom bediente, einer der traditionsreichsten europäischen Städte überhaupt. Dies könnte einerseits als ein Zurückgreifen de Koonings auf eine „typisch amerikanische“ Maltechnik in der Fremde verstanden werden. Andererseits könnte es damit zusammenhängen, dass Pollock dafür bekannt war, auf dem Boden zu arbeiten und de Kooning sich in New York davon abgrenzen wollte, um seine künstlerische Identität für den Kunstmarkt zu bewahren.

Meine These ist daher, dass sich de Kooning in Rom sowohl im Hinblick auf die Verwendung von Schwarz und Weiß als auch auf das Arbeiten auf dem Boden von Afro inspirieren ließ. Die künstlerische Produktion auf dem Boden kann als Verfahren verstanden werden, mit dem de Kooning in Rom experimentierte – weit weg von Kunstkritikern und stereotypen Ausdeutungen.

⁶³⁷ Vgl. dazu das Kapitel „Der Werkkomplex der *Rome Series*“ der vorliegenden Arbeit und die Abbildungen 82-84.

⁶³⁸ Tony Smith zitiert nach Sandler 1993, S. 94. Diese Mythologisierung muss im Kontext des konstruierten Männlichkeitsbildes des amerikanischen Künstlers gesehen werden. Vgl. Frohne 2003.

Toti Scialoja

Wie Afro, so ist auch Toti Scialoja⁶³⁹ für den kulturellen Austausch zwischen Italien und den USA in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten von großer Bedeutung.

Sein Werk der fünfziger Jahre ist von einem starken Interesse an grafischen Prozessen innerhalb seiner Malerei gekennzeichnet. Dieses findet seinen Ausdruck in Collagen wie *Senza titolo (Natura morta)* (1953)⁶⁴⁰, ein Übergangswerk, welches seine zunehmende Abkehr von kubistischen Entwürfen und von Experimenten im Stile der Art Brut verdeutlicht. Auch in einem anderen Werk, welches den gleichen Titel trägt, *Senza titolo (Natura morta)* (1954)⁶⁴¹, wird seine Auseinandersetzung mit klassischen Collageelementen deutlich. Hier verwendet Scialoja eine Zeitung, welche er mit Tempera bemalt. In den folgenden drei Jahren ist Scialoja stilistisch eng mit Afro und Burri verwandt. Braune, gelbe und schwarze Linien und Flächen, die immer wieder mit Weiß vermischt und durchbrochen werden, kennzeichnen sowohl seine zeichnerischen als auch seine malerischen Arbeiten, welche nicht selten zugleich auch Gemeinsamkeiten mit Werken des Abstrakten Expressionismus aufzeigen. Beispiele dafür sind *Ostaggio* (1956) und *Sovrapposto* (1956) und *Persecuzione* (1957).⁶⁴²

Ab 1957 lässt sich eine Veränderung in Scialojas Œuvre feststellen. Der Künstler ist zunehmend an Materialschichtungen und an der Reduktion seiner Werke auf wenige Farben interessiert, die sich in neuartig gestalteten Oberflächenstrukturen spiegeln. Dies wird innerhalb seiner Werke deutlich, aber auch durch die Themen seiner Lehrveranstaltungen an der Accademia di Belle Arti in Rom, wo er 1957 beispielsweise einen Kurs zu „Schwarz und Weiß“ gab, der unter anderem von Jannis Kounellis besucht wurde.⁶⁴³ Wieder tauchen nun Zeitungsausschnitte in seinem Werk auf, wie z.B. in *Senza titolo* (1957) (Abb. 96), die er mit weißer, schwarzer und brauner Farbe kombiniert und welche von dieser partiell überdeckt wird. Das Schwarz wirkt an einigen Stel-

⁶³⁹ Toti Scialoja heißt mit bürgerlichem Namen Antonio Scialoja. In der Kunstwelt ist er unter seinem Spitznamen Toti bekannt geworden.

⁶⁴⁰ Werkangaben: Toti Scialoja, *Senza titolo (Natura morta)* (1953), Collage und Bleistift auf Karton, 36,6 x 24 cm, Besitzer nicht bekannt, abgebildet in: D'Amico 2011, S. 9, Fig. 4.

⁶⁴¹ Werkangaben: Toti Scialoja, *Senza titolo (Natura morta)* (1954), Tempera auf Zeitungspapier, 36,4 x 52,1 cm, Besitzer nicht bekannt, abgebildet in: D'Amico 2011, S. 31, Fig. 38.

⁶⁴² Werkangaben: alle Werke von Toti Scialoja: *Ostaggio* (1956), Tempera und Vinyl auf Leinwand, 90,5 x 58,3 cm, Fondazione Toti Scialoja, Roma; *Sovrapposto* (1956), Tempera und Vinyl auf Leinwand, 131 x 89 cm, Fondazione Toti Scialoja, Roma; *Persecuzione* (1957), Tempera und Vinyl auf Leinwand, 147 x 248,5 cm, Fondazione Toti Scialoja, Roma. Alle Werke der Reihenfolge nach abgebildet in: Ausst.-Kat. Toti Scialoja 1999, S. 59, 61, 69.

⁶⁴³ Vgl. Ausst.-Kat. Roma-New York, 1993, S. 141.

len zufällig auf die Leinwand getropft, bei näherem Hinsehen ist es aber eindeutig bewusst gesetzt. Die Zeitung, das Experimentieren mit Schwarz und Weiß, das Dripping und das Wegkratzen der Farbe in einigen Bildbereichen, wie unten rechts im Bild zu sehen, zeigt eindeutig Scialojas Auseinandersetzung mit Kline, Pollock und de Kooning und kann als künstlerische Verarbeitung seiner New York-Reise vom Herbst/Winter 1956 verstanden werden.

In dieser Zeit entwickelte Scialoja auch seine *Impronte*, zu Deutsch „Abdrücke“. Es handelt sich dabei um eine Serie von Arbeiten, die in den Jahren 1957 und 1958 auf Papier entstanden sind und von denen viele die Maße ca. 100 x 70 cm haben. Bezeichnet waren sie ursprünglich alle mit „senza titolo“, einige haben später Zusatztitel erhalten.⁶⁴⁴ Entstanden sind sie, wie Gabriella Drudi sich erinnert, folgendermaßen:

Preparava la tela a terra – non voleva altro orizzonte. Prendeva un foglio di carta leggera, oleata, su cui la materia cromatica avrebbe aderito, senza lasciarsi assorbire. Questo foglio duttile, sottile quanto una pelle, se lo accartocciava stretto, in fretta, come un fazzoletto, fra le mani. Steso di nuovo, a terra, e lisciato dalle rughe più grossolane, lo riempiva di pennellate rapide, eloquenti. Poi lo rovesciava sulla tela, premendo, battendo, gridando, una due tre cinque volte: fino all'esaurirsi del colore, fino al cedimento del supporto fragile.⁶⁴⁵

Diese Arbeiten sind zwar aufgrund ihrer Entstehungsart zwischen surrealistischen Verfahren und der gestischen Technik des Abstrakten Expressionismus verhaftet, doch zugleich von beiden abzugrenzen. Die Abkehr von der Staffelei, das Bearbeiten der Werke auf dem Boden, zitiert einerseits Pollock und dessen *Drippings*, zugleich erinnern die entstandenen Bilder an zufällige Ergebnisse wie in Rohrschach-Tests und lassen aufgrund des Aufreißens der Farbe Assoziationen an die Darstellung eines entwickelten Chromosomenstranges oder einer Wunde zu. Die *Impronte* weisen eine eigene, originäre Formensprache auf, die grundlegend für Scialojas weitere Entwicklung sein wird. Das Papier wird unmittelbar von den Händen des Künstlers bearbeitet und somit auf den Kontakt mit der Farbe und der Leinwand vorbereitet. Dennoch bleibt das Ergebnis, das

⁶⁴⁴ Vgl. D'Amico 2011, S. 50.

⁶⁴⁵ Gabriela Drudi zitiert nach D'Amico 2011, S. 50-54. Die Übersetzung lautet: „Er bereitete die Leinwand auf dem Boden vor – er wollte keinen weiteren Horizont haben. Er nahm ein leichtes, geöltes Blatt Papier, auf dem das chromatische Material haften bleiben konnte ohne absorbiert zu werden. Dieses duktile Blatt, dünn wie eine Haut, rollte er zwischen seinen Händen eng zusammen, wie ein Taschentuch. Wieder ausgebreitet, auf dem Boden, und von den größten Falten befreit, übersäte er es mit schnellen, vielsagenden Pinselstrichen. Danach drehte er es auf der Leinwand um, während er es drückte, schlug und schrie, ein, zwei, drei, fünf Mal: bis die Farbe sich erschöpft hatte, bis der fragile Bildträger nachgab.“ (Übersetzung der Autorin).

Bild, welches am Ende entsteht, einem weitestgehend unkontrollierbaren Prozess überlassen, der sich aufgrund der Art des technischen Verfahrens, wie die Gegenüberstellung jeweils zweier *Impronte* beweist, wiederholen lässt.

Die *Impronte* wurden 1958 in der römischen Galerie La Salita gezeigt und danach erst wieder 1988 öffentlich ausgestellt.⁶⁴⁶ Es ist aber davon auszugehen, dass sie sich in Scialojas Atelier befanden als de Kooning 1959 und 1960 in Rom war und dieser sie dort gesehen hat. De Kooning und Scialoja verband eine tiefe Freundschaft, die bereits vor de Koonings Romaufenthalt begonnen hatte. 1956 besuchte Scialoja de Kooning in dessen Atelier. Außerdem hatte er 1956 zwei Ausstellungen in der Viviano Gallery in New York, die de Kooning mit großer Wahrscheinlichkeit gesehen hat. Die erste Ausstellung, *Exhibition of Paintings, Sculpture and Drawings by Contemporary Americans and Europeans*, fand vom 1. Mai bis 30. Juni 1956 statt. Scialoja zeigte *La caccia n.3* (1955) und *La caccia n. 4* (1955).⁶⁴⁷

Die zweite Ausstellung war eine Einzelausstellung und vom 8. Oktober bis zum 3. November 1956 in der Viviano Gallery zu sehen. Scialoja präsentierte zwanzig Werke.⁶⁴⁸ Einige dieser Arbeiten, wie *Il sonno grigio n. 2* (1956) (Abb. 97), reflektieren Scialojas Auseinandersetzung mit dem Abstrakten Expressionismus, besonders mit Arshile Gorky und de Kooning. Dies mag der Grund dafür sein, dass Viviano jenes Werk als besonders geeignet erschien, um es als einziges im Ausstellungskatalog abbilden zu lassen und so das Interesse der Käuferschaft zu wecken.⁶⁴⁹

Il sonno grigio n. 2 (1956) enthält eindeutige Referenzen an de Koonings schwarz-weiße Arbeiten der frühen Jahre wie *Painting* (1948) (Abb. 10) und *Untitled (Verso of Woman)* (1948) (Abb. 61), vor allem aber korrespondiert dieses Werk mit de Koonings *Black and White Abstractions* (Abb. 47–56), die zwischen 1948 und 1951 entstanden sind. Einzelne Partien von *Il sonno grigio n. 2*, wie beispielsweise im oberen und unteren linken Bereich des Bildes zu sehen, sind großflächig schwarz ausgemalt. Andere

⁶⁴⁶ Vgl. Ausst.-Kat Roma-New York 1993, S. 155 und D'Amico 2011, S. 50.

⁶⁴⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Scialoja 1999, S. 54, 160. Toti Scialoja, *La caccia n.3* (1955), Öl auf Leinwand, 162 x 129,7 cm, Fondazione Scialoja, Roma; Toti Scialoja, *La caccia n.4* (1955), [ohne Material und Größenangaben], Fondazione Scialoja, Roma; beide Werke abgebildet in Ausst.-Kat. Scialoja 1999, S. 54 (*La caccia n. 4* nur in schwarz-weiß).

⁶⁴⁸ Ausgestellt waren die Werke *Primavera difficile; Primavera difficile n. 2; Il segno nero; Ombra murata; Il sonno grigio; Il sonno grigio n. 2; Il sonno rosso; Ancora un sonno; Droga romana; Con l'occhio della formica; Sud senza colore; Procida; Ansia estiva; Per album; Dentro l'autunno; Luce e ruggine; Tevere infame; Un'altra estate; Buio; Dedicata*. Siehe Ausst.-Kat. Scialoja 1999, S. 160.

⁶⁴⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Scialoja 1999, S. 56 (Abb. des Katalogs) und S. 160.

Stellen zeigen eine gedrehte Pinselspur, wie sie auch bei de Kooning zu finden ist. De Kooning verwendet zwar in den *Black and White Abstractions* keine Brauntöne, jedoch in anderen Werken dieser Zeit, wie in *Abstraction* (1948) (Abb. 22).

Ein bedeutsamer Unterschied wird in den freigelassenen weißen Flächen bei de Kooning und den bemalten weiß-beigen Flächen bei Scialoja sichtbar: die Verwendung von Weiß oder dessen Abstufungen innerhalb schwarz-weißer Arbeiten, welche nicht durch den Untergrund selbst hervorgebracht werden, tritt bei de Kooning erstmals seit den *Black and White Paintings* erst bei der *Rome Series* wieder auf. Aus diesen Beobachtungen lässt sich die These ableiten, dass *Il sonno grigio n. 2* erst entstanden ist, nachdem Scialoja im Atelier von de Kooning gewesen ist. Es ist zu rekonstruieren, dass Scialoja von September bis Weihnachten 1956 in New York war und de Kooning in dessen Studio besucht hat, wie Fotos und auch ein Brief von Scialoja an Afro belegen.⁶⁵⁰

Ende der fünfziger Jahre war Scialoja ein international anerkannter Künstler. So war er beispielsweise 1958 auf der XXIX. Biennale di Venezia vertreten, 1959 wurden seine Werke auf der *documenta 2* in der Sektion Kunst nach 1945 sowie in einer Gruppenausstellung in San Paolo im Museu de Arte Moderna gezeigt. Scialoja stand in engem Austausch mit amerikanischen Künstlern, was einerseits durch Briefwechsel und Besuche und andererseits in seinen Werken selbst dokumentiert ist. Es sind diverse Treffen mit Künstlern der New York School in den USA und in Italien belegt, so beispielsweise auch mit Mark Rothko in Rom 1959. In einem Brief bedankt sich Rothko für den herzlichen Empfang und freut sich darauf, Scialoja bald wieder in New York begrüßen zu dürfen.⁶⁵¹ Dies ist ein weiterer Beweis für den intensiven Austausch zwischen italienischen und amerikanischen Künstlern in den fünfziger Jahren.

Ab 1959 lässt sich noch etwas anderes im Werk Scialojas beobachten: er greift erneut auf Collagen und auf die Technik der papier collé zurück. Ein Beispiel dafür ist *Senza titolo* (1959) (Abb. 98). In diesem Werk sind mehrere Abbildungen und Silhouetten von Frauen zu sehen, die entweder durch aufgeklebte Zeitungsausschnitte oder mittels Konturschraffierungen inszeniert werden. Dabei wiederholen sich die Motive. Die Frauen auf den Abbildungen sind im Badeanzug oder Bikini abgebildet. Neben den Ausschnit-

⁶⁵⁰ Vgl. Abb. a in Ausst.-Kat. Scialoja 1999, S. 159. Zu sehen sind Scialoja und de Kooning in dessen New Yorker Atelier; Brief von Scialoja an Afro, 23. Oktober 1956, aus New York, Archivio Afro, abgedruckt in: Ausst.-Kat. Toti Scialoja 1999, S. 122-123.

⁶⁵¹ Vgl. Brief von Mark Rothko an Scialoja, mit Poststempel vom 16. Dezember 1959, Fondazione Toti Scialoja, abgedruckt in: Ausst.-Kat. Toti Scialoja 1999, S. 125.

ten amerikanischer Zeitungen finden sich im weißen Farbbereich gespiegelte Abdrücke von Zeitungen. Auf einem Stück ist das Datum 9. Februar zu lesen, das andere stellt den Teilbereich eines Artikels von Jan Hasbrouck im Herald Tribune dar, „Toward One Europe. The End of An Era“. Im Zentrum des Ausschnittes hat Scialoja u.a. die Worte „White Paper“ umkreist. Das als Untergrund fungierende Papier ist gelblich-braun und inzwischen wahrscheinlich nachgedunkelt. Mittels Bleistift oder Kohlestifteinzeichnungen hat Scialoja den Bildraum in vier große und mehrere kleine Rechtecke unterteilt. Roter Buntstift akzentuiert Teilbereiche des Bildes.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Scialoja sich am Ende der fünfziger Jahre mit eben jenen künstlerischen Fragen auseinandergesetzt hat, die auch de Kooning während seines Romaufenthaltes beschäftigen sollten: mit der Collage, mit Schwarz und Weiß sowie mit der Materialität von Farbe und Papier. Es ist von einem intensiven künstlerischen Austausch zwischen dem Italiener und dem Amerikaner auszugehen.

Alberto Burri

Für das Verständnis von de Koonings künstlerischer Produktion in Rom ist ein weiterer Künstler von Bedeutung: Alberto Burri. Wie die anderen, bereits vorgestellten Künstler, war auch Burri maßgeblich prägend für die Entwicklung der künstlerischen Beziehungen zwischen Rom und New York.

In den Jahren 1948 und 1952 hatte Burri ein Atelier in der Via Margutta 17, später in der Via Aurora.⁶⁵² 1952 stellte Burri erstmals auf der Biennale di Venezia aus und erzielte seitdem große internationale Erfolge. So waren seine Werke beispielsweise 1954 in einer Einzelausstellung in Paris in der Galerie Rive Droite, 1955 auf der dritten *Bienal de São Paolo* in Brasilien und auf der *International Exhibition of Contemporary Painting* im Carnegie Institute in Pittsburgh, USA zu sehen. Es folgten weitere nationale und internationale Ausstellungen, darunter 1955/56 im Museum of Modern Art in New York und 1959 auf der zweiten *documenta* in Kassel. Burri gehörte zum Künstler-

⁶⁵² Vgl. Moncada 2012a, (o.S. [S. 258-259]) und S. 292.

kreis der Galleria La Tartaruga, wo er mehrere Einzel- und Gruppenausstellungen hatte, 1960 auch zusammen mit de Kooning.⁶⁵³

Seit 1949 hat Burri an Werken gearbeitet, welche eine Weiterentwicklung der klassischen Collage darstellen. Seine Arbeiten aus jener Zeit weisen häufig eine zurückgenommene Farbigkeit auf, die vorwiegend auf Schwarz-, Weiß-, Braun- und Ockertöne reduziert ist. Zu betrachten ist dabei auch die Materialität dieser Werke: Die erste Arbeit, in der Burri sogenannte UNNRA-Säcke verwendete und diese mit dem Bild der amerikanischen Flagge kombinierte, war *SZI* (1949).⁶⁵⁴ Es folgten Werke wie *Nero* (1951), *Gobbo bianco* (1952) (Abb. 99), *Sacco* (1952) (Abb. 100), *Grande Sacco* (1952) und *Sacco* (1954) und *Sacco* (1954).⁶⁵⁵

Die Verwendung dieses Materials in Kombination mit reduzierter Farbigkeit stellt ein Novum in der Kunst dar und soll im Folgenden eine enorme Wirkung auf italienische und amerikanische Künstler ausüben. Lange Zeit stritt man in Fachkreisen darüber, ob Rauschenberg Burris Œuvre gekannt habe, bevor er mit seinen *Black Paintings* begonnen hat. Seit der Untersuchung von Walter Hopps aus dem Jahre 1991 scheint diese Diskussion geklärt: Hopps datierte die meisten von Rauschenbergs *Black Paintings* auf 1953, eins eventuell auf 1951.⁶⁵⁶ Besonders in der amerikanischen Kunstgeschichtsschreibung geriet die nachträgliche Entstehung von Rauschenbergs *Black Paintings* in Vergessenheit, was vor allem mit Rauschenbergs und Twomblys eigenen Aussagen zu tun hatte. Zwar betonte Burri immer wieder, dass Rauschenberg und Twombly ihn während ihrer Europa- und Nordafrikareise in seinem Studio besucht und seine Arbeiten dort gesehen hätten. Beide Künstler bestritten dies jedoch vehement.⁶⁵⁷ Es ist allerdings sehr unwahrscheinlich, dass Rauschenberg und Twombly mehrere Monate in der Nähe

⁶⁵³ Eine umfassende Zusammenstellung von Burris Einzel- und Gruppenausstellungen findet sich in: Palumbo 2007, S. 190-199.

⁶⁵⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Roma-New York, 1993, S. 19-20. Dort auch sw-Abb. von *SZI*, 1949, auf S. 18, ohne Werkangaben, farbig abgebildet in: Ausst.-Kat. Burri 2005, S. 18, ebenfalls ohne weitere Angaben zum Werk.

⁶⁵⁵ Werkangaben: alle Werke stammen von Alberto Burri: *Nero* (1951), Öl, Karton, Teer auf Leinwand, 52 x 64 cm, Città di Castello (Perugia), Privatsammlung, abgeb. in: Ausst.-Kat. Burri e Fontana 2009, S. 29; *Grande sacco* (1952), Mixed Media auf Leinwand, 150 x 250 cm, Privatsammlung, abgebildet in: Ausst.-Kat. Burri 2005, Abb. 23, S. 86-87; *Sacco* (1954), Sack, Schnur, Acryl, Plastik auf Leinwand, 100 x 80 cm, Mamiano di Traversetolo (Parma), Fondazione Magnani-Rocca, abgebildet in: Ausst.-Kat. Burri 2005, Abb. 28, S. 92; *Sacco* (1954), Sack, Öl und Vinavil auf Leinwand [Vinavil ist der Handelsname eines in Italien weit verbreiteten Polyvinylacetatklebers], 51,3 x 87,5 cm, Collezione Emiliano e Ottavia Cerasi, abgeb. in: Ausst.-Kat. Burri 2005, Abb. 29, S. 93.

⁶⁵⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Robert Rauschenberg 1991, S. 66.

⁶⁵⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Roma-New York, 1993, S. 19, mit weiterführenden Literaturangaben zu dem Thema.

der Piazza di Spagna gewohnt haben, in engem Austausch mit der römischen Kunstszene standen und dabei nichts von Burris *Neri* oder *Muffe* mitbekommen haben.

Meine These ist deshalb, dass das Abstreiten der Kenntnis von Burris Arbeiten durch die beiden amerikanischen Künstler vielmehr darauf zurückzuführen war, dass es im Amerika der späten 1950er Jahre im Zuge der Propagierung einer eigenständigen Nationalkunst nicht ins Bild passte, dass amerikanische Künstler ihre Strategien und Techniken von italienischen Künstlern übernehmen. Von Kritikern wie Clement Greenberg und Harold Rosenberg war New York gerade als das neue Paris ausgerufen worden.⁶⁵⁸ In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, dass Rauschenberg und Twombly den Atelierbesuch bei Burri zeitlebens bestritten.

Maurizio Calvesi interpretiert die Verwendung von schwarzer Farbe in Burris Werk als Beispiel für den grundlegenden Unterschied zwischen amerikanischer und europäischer Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg: In Amerika habe die Verwendung von Farbe einen extrovertierten Weg eingeschlagen, wie de Kooning und Pollock aufzeigten, in Europa sei der Umgang mit Farbe einen introvertierten Weg gegangen und – in vorwiegend chromatischen Reduktionen – in das Material hineingegegangen. Das belegten beispielsweise Burri (Schwarz) und Yves Klein (Blau).⁶⁵⁹ In diesem Sinne stehe die Materie für eine Tiefe und die Nacht und sei zudem mit einer mediterranen Psyche in Verbindung zu bringen, die sich aus archetypischen Bildern speise und in der Erde verankert sei.⁶⁶⁰ Mit diesem Diskurs versucht Calvesi, europäische Künstler und das Informel geistig über die abstrakte Kunst der Amerikaner zu stellen, die sich zeitgleich entwickelt hatte.

Anstatt vermeintlich europäische oder amerikanische Lesarten der abstrakten Kunst nach 1945 weiter zu schreiben, müssen die Künstler und ihr Werk individuell betrachtet werden. Im Falle von de Koonings *Rome Series* kann dementsprechend ebenso eine Tiefe erkannt werden, wie Calvesi sie für Burri und Klein proklamierte. Die Risse in einzelnen Blättern der Serie sind sorgfältig bedacht und wieder aneinandergeklebt worden, können als Versuch de Koonings verstanden werden, etwas Geteiltes wieder zu vereinen. In Rom hat de Kooning ein künstlerisches Klima vorgefunden, in dem ähnli-

⁶⁵⁸ Vgl. Guilbaut 1997, bes. S. 72-73 und 146-147.

⁶⁵⁹ Vgl. Maurizio Calvesi: „Alberto Burri e i monumenti dell’arte“, in: Ausst.-Kat. Burri 2005, S. 17-29, hier S. 18-19.

⁶⁶⁰ Calvesi bezieht sich dabei auf James Hilman. Vgl. Calvesi 2005, S. 19.

che Fragen behandelt wurden, wie in New York – und doch haben die Künstler in den jeweiligen Ländern signifikant unterschiedliche Wege eingeschlagen.

Mimmo Rotella

Mimmo Rotella wurde 1918 in Catanzaro geboren und studierte an der Accademia di Belle Arti in Neapel, wo er 1944 sein Diplom erhielt.⁶⁶¹ Ein Jahr später zog Rotella nach Rom um. Anlässlich eines Fullbright Stipendiums verbrachte er 1951–52 ein Jahr an der Universität von Missouri, Kansas City, im Anschluss daran kehrte er nach Rom zurück und richtete sich ein Studio in der Via Sangiacomo ein.⁶⁶²

Kurz nach seiner Rückkehr geriet Rotella in eine künstlerische Krise und unterbrach zunächst seine Arbeit. Er fing an, sich mit Werken Duchamps und Hans Arps zu beschäftigen und mit Collagen zu experimentieren. In dieser Phase begann er auch, Werbeplakate von Wänden abzureißen und diese mit in sein Studio zu nehmen. Rotella interessierte sich zunehmend für unterschiedliche Arten von Materialien in seinen Werken. Cesare Vivaldi erinnert sich, dass Rotella ihm Ende 1953 oder Anfang 1954 die ersten kleinen *Décollages* in seinem neuen Studio nahe der Piazza del Popolo gezeigt hat.⁶⁶³ Beim Décollagieren handelt es sich um eine Technik, die sich, wie der Name bereits verrät, auf die Collagetechnik von Künstlern wie Braque, Picasso oder auch Kurt Schwitters bezieht. Wie letzterer holt Rotella seine Materialien von der Straße – in seinem Fall Plakate und keine Objekte – und verarbeitet diese in seinen Werken. Zugleich wird die Collage modifiziert und umgedreht, „indem der Akt des Abreißens zum Auslöser des künstlerischen Eingriffs wird.“⁶⁶⁴ Werbebilder werden aus ihrer alltäglichen Umgebung entrissen und in eine neue Bildwelt überführt, die vom Künstler definiert wird.

1955 stellte Rotella erstmals zerrissene Plakate unter der Bezeichnung „L’Affiche Lacérée“ in der Ausstellung *I sette pittori sul Tevere a Ponte Santangelo* in Rom bei Zattere del Ciriola aus. Giorgio Franchetti, der Galeriepartner von Plinio De Martiis, kaufte die

⁶⁶¹ Mimmo Rotella heißt mit bürgerlichem Namen Domenico Rotella. Die biografischen Angaben zu Mimmo Rotella stammen, sofern nicht anders angegeben, aus den Ausst.-Kat. Mimmo Rotella 2014, Ausst.-Kat. Mimmo Rotella 1949-2004, 2004, S. 68-73 und von der offiziellen Website der Fondazione Mimmo Rotella <http://www.fondazionemimmorotella.net>, (zuletzt abgerufen am 11.01.2017).

⁶⁶² Die Via Sangiacomo befindet sich im Dreieck zwischen der Piazza del Popolo, der Via del Corso und der Piazza di Spagna in Rom.

⁶⁶³ Vgl. Ausst.Kat. Mimmo Rotella 2014, S. 53.

⁶⁶⁴ Siehe Knubben 2004, S. 11.

ersten Décollagen. Wenig später, im Dezember 1957, wurden Rotellas Werke auch in der Galleria La Tartaruga gezeigt, ein Jahr später waren sie in der Gruppenausstellung *New Trends in Italian Art. Nuove tendenze dell'arte italiana* der Roma-New York Art Foundation in Rom vertreten sowie in der Ausstellung *Italian Drawings* im Whitney Museum of American Art in New York.⁶⁶⁵

Als de Kooning 1959 in Rom eintraf, lebte Rotella in einer Wohnung nahe der Piazza del Popolo, ganz in der Nähe von Afros Atelier, in dem de Kooning arbeitete. Zudem hatte Rotella im Juni 1959 eine Einzelausstellung in der römischen Galleria La Salita und war in der Gruppenausstellung *Giovane pittura di Roma. Scarpitta, Perilli, Novelli, Accardi, Sanfilippo, Bignardi, Rotella, Marotta, Nuvolo, Buggiani* in der Galleria La Tartaruga vertreten, was seine Aktualität und Bedeutung für die römische Kunstszene, zu dessen Kern er inzwischen gehörte, verdeutlicht.

Während sich die Décollagen der sechziger Jahre zunehmend mit Motiven der Werbeindustrie auseinandersetzen und von ihrer kunsthistorischen Verortung in die Pop Art hineinreichen, sind Rotellas Arbeiten der fünfziger Jahre vor allem abstrakt gestaltet und setzen sich aus verschiedenen Schichten von abgerissenem Papier zusammen. Rotella wusste zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass sich in Paris nahezu zeitgleich eine Gruppe von Künstlern mit demselben Thema beschäftigte und 1957 erstmals ihre Werke in der Galerie Colette Allendy zeigte. Die *Affichisten*-Gruppe bestand aus Raymond Hains, Jaques Villeglé und François Dufrêne – Rotella sollte erst 1960, nachdem er Pierre Restany kennengelernt hatte, dazu stoßen.⁶⁶⁶

1957 beschrieb Rotella den Prozess des Décollagierens und seine Faszination für dieses Verfahren:

Io strappo i manifesti, prima dai muri, poi dalla base del quadro: quanto gusto, quanta fantasia, quanti interessi si accumulano, si urtano e si avviciano dal primo all'ultimo strappo. Non si tratta di colori astratti messi a confronto, ma di colori con una loro linfa, uno spirito; per così dire con una vitalità. Se dall'indagine sul colore, passo poi a quella sulla materia, allora i significati si trasformano, diventano drammatici.⁶⁶⁷

⁶⁶⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Mimmo Rotella 1998, S. 139.

⁶⁶⁶ Ein Überblick über die Geschichte der Affichisten bietet: Schlicht 2014.

⁶⁶⁷ „Ich reiße die Plakate ab, erst von den Mauern, dann vom Grund der Bilder: Welch ein Erlebnis, welche Phantasie, was für fremdartige Dinge geschehen, wenn die erste mit der letzten Schicht kollidiert und zusammenwächst. Es geht nicht nur um die Beziehungen zwischen abstrakten Farben, sondern um ihre gegenseitige Steigerung: Farben, die ihre eigenen Bezirke haben, ihren eigenen Geist sozusagen, ein vita-

Rotellas Décollagen aus dieser Zeit zeichnen sich durch eine Auffälligkeit aus: sie sind häufig von der Farbe Schwarz dominiert und werden durch diese strukturiert. Ein Beispiel dafür ist *Il Jazz* (1956) (Abb. 101). Diese Beobachtung ist nur zum Teil durch die abgerissenen und verwendeten Buchstaben zu erklären, die Rotella umschichtet, neu ordnet und in mehreren Lagen übereinander klebt, wie dies noch bei *Mistico* (1954) oder *Moscow* (1954–55) der Fall ist.⁶⁶⁸ Diese Werke weisen durch das verwendete Prinzip der visuellen Verfremdung Elemente des französischen *Lettrismus* auf, auch wenn Rotella zu diesem Zeitpunkt noch nichts von dieser Kunstströmung gehört hatte und entwickeln quasi seine eigene Ausprägung davon in Italien. Der Lettrismus wurde 1946 von Isidore Isou in Paris begründet und stellte eine Verbindung zwischen Literatur, Film und Kunst her. Seine zentrale Ästhetik basierte auf der Grundlage einzelner Buchstaben, die im Werk jedoch ihre Sinnhaftigkeit, ihre Form und ihre Lesbarkeit verloren.⁶⁶⁹ Diese ästhetischen Prinzipien gehen, zumindest in Frankreich bei Hains und Villeglé, nachweislich mit den philosophischen Diskussionen der Nachkriegszeit einher, insbesondere mit dem von Camille Bryen und Jacques Audibert geprägten Begriff des „abhumanisme“.⁶⁷⁰ Charakteristisch dafür war die Annahme, dass der Mensch nur durch die Befreiung vom Menschen selbst „befreit“ werden könne – was für Hains und Villeglé durch die Zerstörung der Plakate visuell verdeutlicht wurde.⁶⁷¹

Wenngleich Rotella diese philosophische Diskussion aller Wahrscheinlichkeit nach nicht kannte, hatte er sich doch quasi zeitgleich ähnlich gesellschaftskritisch geäußert:

Plakate von den Wänden zu reißen ist die einzige Kompensation, das einzige Mittel des Protests gegen eine Gesellschaft, die kein Interesse mehr an Veränderungen und großartigen Umgestaltungen hat. Ich klebe Plakate und reiße sie wieder ab: So entstehen unvorhersehbare neue Formen. Dieser Protest hat mich dazu geführt, die Staffeleimalerei aufzugeben.⁶⁷²

Wie Afro hat auch Rotella das Staffeleibild verworfen und stattdessen einen eigenen Bildfindungsprozess entwickelt. In seinem Vorgehen und seiner Motivation ist Rotellas

les Eigenleben. Sobald ich die Farbe untersucht habe und dazu übergehe, die vorliegende Textur zu erforschen, wird der Wandel in der Ausdruckskraft dramatisch.“ Mimmo Rotella, zitiert nach Trini 1974, S. XV.

⁶⁶⁸ Werkangaben: Mimmo Rotella, *Mistico* (1954), Plakatabriss auf Leinwand, 20 x 22 cm, Collezione Peruz Milano; Mimmo Rotella, *Moscow* (1954–55), Plakatabriss-Rückseite auf Leinwand, 18 x 38 cm, Collezione Peruz, Milano, Beide Werke sind abgebildet in: Ausst.-Kat. Poesie der Großstadt 2014, S. 133 und 128.

⁶⁶⁹ Vgl. Schlicht 2014, S. 33.

⁶⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 34.

⁶⁷¹ Vgl. Ebd. und dortige Anm. 16.

⁶⁷² Rotella, 1957, zitiert nach Pierre Restany in: Ausst.-Kat. Mimmo Rotella 1998, S. 69.

Arbeitsweise mit jener Kurt Schwitters' zu vergleichen, der mit seinen Arbeiten gegen die bestehende Gesellschaftsordnung nach dem Ersten Weltkrieg anging und diese neu zu ordnen suchte.⁶⁷³ Möglicherweise war es diese gesellschaftskritische Haltung, die bei Rotella zur Dominanz der schwarzen Farbe geführt hatte, die nicht allein mit der Verwendung von abgerissenen Buchstaben zu erklären ist.⁶⁷⁴

Beim Abreißen und Neukomponieren der einzelnen Elemente lässt Rotella die Abrisskante meist gut sichtbar im Werk stehen, wie beispielsweise in *A piedi con la bambina* (1961) (Abb. 102) deutlich wird. Die Kante erhält einen eigenen ästhetischen Wert, der dem einer Linie gleich kommt. Sie sind schwarz, weiß, braun oder andersfarbig, strukturieren die Bilder und geben ihnen ihren ästhetischen Reiz. Auch Papier, das sich beim Neuaufkleben übereinander schiebt und dabei staucht, wird wie eine Linie behandelt, was im genannten Bildbeispiel ebenfalls gut zu sehen ist, wo diese Linie mit der „gerissenen“ Linie auf der linken Bildseite korrespondiert. In Abbildungen haben Rotellas Arbeiten die Tendenz, flach und eindimensional zu wirken. Originale zeigen jedoch, dass es immer wieder Papierstücke gibt, die von der Oberfläche abstehen.⁶⁷⁵

Zu diesen Arbeiten Rotellas gibt es Äquivalente in de Koonings *Rome Series*. De Koonings abgerissene Kanten sind nicht spontan entstanden. Die Blätter müssen langsam und bedächtig zerrissen und sorgfältig wieder zusammen aufgeklebt worden sein. Ein gutes Beispiel dafür stellt das bereits erwähnte Werk *Untitled* (1959) dar. Details des Werkes verraten, dass das Werk aus einem einzigen Blatt Papier besteht, welches mehrfach zerrissen wurde (Abb. 85). Es gibt einen Riss, der von der linken oberen Seite schräg herunter zur rechten Seite des Blattes verläuft. Unter diesem Riss ist ein zweiter zu sehen, welcher zum unteren Bereich des Bildes führt. Kleinere Risse zweigen sich von diesen größeren ab. Die visuelle Einheit des Bildes entsteht nicht etwa durch die Übermalung, sondern durch das Übereinanderkleben der zwei zerrissenen Teile. Das Blatt muss nachdem es übermalt wurde zerrissen und wieder zusammengeklebt worden sein, ansonsten wären die weißen Kanten der Risse nicht zu sehen. Die Risse in diesem Bild und auch die zerrissenen Blätter in anderen Werken der *Rome Series* haben mehrere

⁶⁷³ Vgl. Cardinal/ Webster 2011, S. 39.

⁶⁷⁴ Buchstaben können auch buntfarbig gedruckt sein; Rotellas Entscheidung für eine Dominanz von Schwarz in einem Werk war demnach eine absichtsvolle. Rotella begreift seine künstlerische Vorgehensweise als Protest gegen die Gesellschaft. Vor diesem Hintergrund könnte Schwarz als Hinweis auf eine sterbende Gesellschaft verstanden werden.

⁶⁷⁵ Es gibt Werke, die derart mit Kleber versiegelt sind, so dass die Oberfläche wie ein Spiegel wirkt. Diese Arbeiten stellen allerdings eine Minderheit dar.

Funktionen: sie sind einerseits Teil eines formalen Prinzips, das jenem einer gemalten oder gezeichneten Linie gleichkommt. Gleichzeitig stellen sie die Materialität des Papiers ins Zentrum.

Es ist davon auszugehen, dass de Kooning in Rotellas Atelier in Rom Werke wie *Esplorazioni* (1958) (Abb. 103) gesehen hat, in dem dieser Kanten stellenweise mit Farbe übermalt hat, wie z.B. am unteren Rand des Bildes zu sehen ist. Bei der Materialität der übermalten Fläche kann es sich sowohl um weiße Farbe als auch um Spuren des Klebers handeln, mit dem Rotella die einzelnen Fragmente zusammengefügt hat. Interessant für den Vergleich mit de Koonings Werken ist außerdem, dass Rotella seine Décolagen auf Leinwand aufgeklebt hat. Die abgerissenen Plakatfetzen erfahren durch diesen Wechsel eine Aufwertung.⁶⁷⁶ Dieses Vorgehen hat darüber hinaus große Ähnlichkeit mit dem künstlerischen Verfahren, dem sich Franz Kline in den fünfziger Jahren bediente. Bevor einige von dessen Arbeiten in einem Exkurs näher betrachtet werden, soll im nachfolgenden Abschnitt zunächst ein weiterer italienischer Künstler vorgestellt werden, dessen künstlerische Techniken in Bezug auf die *Rome Series* nicht unbeachtet bleiben dürfen.

Lucio Fontana

Lucio Fontana gehörte nicht zum römischen Künstlerkreis der Piazza di Spagna. Doch durch seine mehrfachen Teilnahmen an der Biennale di Venezia (1950, 1954) und seine aufsehenerregenden Raumkonzepte und Manifeste war er sowohl in der New Yorker als auch in der römischen Kunstszene bekannt.

Fontana lebte in Mailand und, während des Zweiten Weltkrieges, in Argentinien, wo er 1946 an der Gründung der Privatakademie von Altamira beteiligt war.⁶⁷⁷ Nach seiner Rückkehr nach Italien stellte er 1949 sein erstes *Ambiente Spaziale* in der Galleria del Naviglio in Mailand aus. Im selben Jahr hatte Fontana begonnen, die Flächigkeit seiner Bilder aufzuheben, indem er sie mit Perforierungen versah. Er durchlöcherte Papierbögen, Karton und Leinwände und behandelte die Medien demgemäß wie ein Bildhauer. Der durchlöcherte Bildgrund wurde von seiner Funktion als Zeichenträger befreit und

⁶⁷⁶ Vgl. dazu auch Kapitel 2 des ersten Teils der vorliegenden Arbeit, der Abschnitt über „Orestes“ und den Medienwechsel, den de Kooning mit dem Aufkleben des Papiers auf die Leinwand vornimmt.

⁶⁷⁷ Die Gründung erfolgte gemeinsam mit Jorge Romero Brest (1905-89) und Jorge Larco (1897-1967). Vgl. hierzu sowie zu den weiteren biografischen Angaben zu Fontana, soweit nicht anders angegeben: Ausst.-Kat. Lucio Fontana 1983, S. 9-15.

dagegen zur „Projektionsfläche[n] für den Geist des Betrachters“ erhoben.⁶⁷⁸ Entsprechend der Löcher wird die Werkgruppe, die seit 1949 entstanden ist, *Buchi* genannt.⁶⁷⁹

Zwischen 1958 und 1966 entwickelte Fontana die Werkgruppe der Schnittbilder, die *Tagli*.⁶⁸⁰ Diese bilden, wie auch die *Buchi*, eine Untergruppe der *Concetti Spaziali*.⁶⁸¹ Einige der Werke mit mehreren Schnitten tragen die zusätzliche Bezeichnung *Attese* (Erwartungen). Mit dem Zerschneiden des Bildraums versuchte Fontana, einen neuen Raum zu erzeugen, der eine Verbindung zwischen mehreren Ebenen von Erwartungshaltungen darstellt: die des Künstlers, des Betrachters und des Kunstmarktes sowie die einer übergeordneten Erkenntnis über die Welt. Zugleich knüpft er mit seiner Arbeitsweise an den von ihm selbst im *Weißes Manifest* formulierten Wunsch nach einer imaginativen Erkenntnis über die Welt an.⁶⁸²

Fontana beschäftigte sich in diesen Werken mit einer Philosophie des Nichts, die vergleichbar ist mit derjenigen, die Breton in Bezug auf Apollinaires Grabplastik entwickelt hatte.⁶⁸³ Die Leere und das Nichts sind hier nicht Anzeichen von Zerstörung, sondern das Nichts deutet vielmehr die allumfassenden Möglichkeiten der Schöpfung an. Diese Idee wird durch die Reduktion der Farbigkeit noch unterstrichen. Durch die Zerstörung der Bildoberfläche, durch Schnitte und Löcher, schuf Fontana innerhalb der bildenden Kunst einen neuen Bildraum und eine neue Bildform. In vielerlei Aspekten sind sich Fontana und de Kooning hierin ähnlich.

⁶⁷⁸ Ausst.-Kat. Lucio Fontana 1996, S. 89.

⁶⁷⁹ Ein Beispiel für die *Buchi* ist das Werk *59B2* (1959), Öl und Bleistift auf Leinwand, Perforierungen, 46 x 55 cm, Sammlung Teresita Fontana, abgebildet in: Ausst.-Kat. Lucio Fontana 1983, S. 22.

⁶⁸⁰ Ein Beispiel für die *Tagli* ist die Arbeit *Concetto Spaziale – Attese* (1960), Öl auf Leinwand, vierfach aufgeschnitten, rückseitig verklebt, 92 x 73 cm, Städel Museum, abgebildet in: Meisterwerke im Städel Museum 2007, S. 259.

⁶⁸¹ Fast alle von Fontanas Arbeiten, die ab 1949 entstanden sind, tragen im Titel die Bezeichnung „Concetto Spaziale“. Dies kann mit „Raumidee“ oder auch „räumlicher Entwurf“ übersetzt werden. Vgl. Ausst.-Kat. Lucio Fontana 1983, S. 16.

⁶⁸² 1946 entstand im Umfeld der Privatakademie von Altamira in Argentinien das „Weiße Manifest“, welches von Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hausen und Jorge Rocamonte herausgegeben wurde und in welchem die Ideen Fontanas festgehalten wurden. In dem Manifest finden sich Gedanken des Futurismus wieder, der Wunsch nach einer Synthese von Malerei, Bildhauerei, Musik und Dichtung und es wird eine Abkehr von den herkömmlichen Materialien in der Kunst gefordert. Vgl. Fontana 1983, S. 143-147. (Orig.: „Manifesto Blanco“, 1946), auf Deutsch erstmals veröffentlicht in: Ballo 1971, S. 185-189.

⁶⁸³ Vgl. Kapitel 3 des ersten Teils der vorliegenden Arbeit, hier den Abschnitt „Zerstörung als künstlerisches Konzept“.

Als de Kooning nach Italien kam, hatte Fontana sein Konzept der *Tagli* bereits ausgearbeitet und suchte nach weiteren Bildlösungen für deren Umsetzung. Ein besonders prägnantes und für die Analyse der künstlerischen Beziehungen zwischen de Kooning und Fontana wichtiges Werk stellt Fontanas Werk *Concetto Spaziale (58/59 CA 4)* (1958/59) (Abb. 104) dar. Der Titel dieser Arbeit setzt sich aus dem Überbegriff „Concetto Spaziale“ und der Abkürzung für das verwendete Material zusammen. CA steht demnach für Carte, also Arbeiten auf Papier. Die Angabe 58/59 bezieht sich auf das Entstehungsjahr, die Ziffer 4 steht für die Arbeit Nr. 4.⁶⁸⁴

Bei dem sich in München in der Pinakothek der Moderne befindenden Werk handelt es sich um ein Querformat, dessen Oberfläche durchgängig mit dunkler, nahezu schwarz wirkender Farbe bemalt ist. Bei der Farbe handelt es sich um Anilin.⁶⁸⁵ Über zwei Dutzend vertikale Schnitte in der Leinwand strukturieren das Bild. Durch diese in Größe und Intensität variierenden Schnitte wird die weiße Leinwand sichtbar, auf welche das Papier geklebt wurde. Wie durch kleine Wunden wird der Blick auf ein vermeintlich Inneres des Bildes freigegeben. Sichtbar wird die sich hinter dem Bild befindende Wand, bzw., seitdem das Bild in einen weißen Glasrahmen transferiert wurde, die weiße Oberseite der Rückwand des Rahmens.

Die Ausfransungen der Schnitte sind weiß. Sie sind nicht von Fontana bemalt worden, sondern durch das Einschneiden in das übereinander gelegte Material, Papier auf Leinwand, entstanden. Durch die Reduktion der Farbigkeit wird der Blick des Betrachters auf eben dieses Material gelenkt. Die Schnitte in der Leinwand werden zu Linien, die – als ob sie gemalt wären – die schwarze Oberfläche zu etwas Neuem machen, nämlich zu einem Material, das ein weiß umgrenztes Nichts in sich trägt und damit eben genau zu dem, was Fontana andeutete, als er sagte, dass das Nichts auf die Schöpfung verweise. Dieses Nichts lässt den Blick auf das „Innere“ des Bildes und auf die Wand zu und bildet zugleich etwas Neues, eine negative Form. In diesem Aspekt treffen sich Fontana mit seinen *Tagli* und de Kooning mit der *Rome Series* in ihren künstlerischen Konzepten.

⁶⁸⁴ Zur Provenienz und Bibliografie von *Concetto Spaziale (58/59 CA 4)* (1958/59) siehe Fontana 1986, Bd. 1, S. 272.

⁶⁸⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Lucio Fontana 1983, S. 89. Anilin kann in seinem Farbwert zwischen Hellbraun und Schwarz variieren.

Fontanas Materialschnitte geschahen nicht spontan und unüberlegt. Vielmehr habe Fontana, so der Künstler Gyula Kosice, häufig mehrere Stunden konzentriert vor einem Werk gesessen und erst dann mit dem Schneiden begonnen.⁶⁸⁶ Dieser Vorgang kann als ritualisierter Akt verstanden werden, der für den Versuch steht, „das Nicht-Sichtbare erfahrbar zu machen“.⁶⁸⁷ Der Bildraum, den Fontana gestaltet, lädt den Betrachter zur Kontemplation ein. Die Bildfläche wird zur Projektionsfläche für Gedanken und Gefühle. In den *Tagli*, die in ihrer Farbigkeit stark reduziert und in ihrer Form vereinfacht sind, gibt es nur noch eines, was „wirklich“ ist: die Leere des Spaltes.⁶⁸⁸ Wie in der Praxis der *damnatio memoriae* des Römischen Reiches erinnern die Leerstellen an die Präsenz des Ausgelassenen – hier: an das Universale in der Kunst und der Welt.⁶⁸⁹ Durch das Wegnehmen einer ursprünglich vorhandenen und beispielsweise auf einen römischen Kaiser verweisende Inschrift, die sich auf einem antiken Bauwerk befand, wurde zwar einerseits dessen Name ausgelöscht und dessen „göttliche Qualität“⁶⁹⁰ öffentlich angezweifelt, doch zugleich erinnerte die herausgemeißelte Stelle im Stein durch ihre Leere an das, was dort vorher stand. Dies ist mit den Leerstellen in Fontanas *Concetto Spaziale (58/59 CA 4)* (1958/59) vergleichbar. Das Abwesende, die offene Fläche, wird zum Symbol für die ganze Welt. Die Reduktion auf Schwarz und Weiß in Fontanas *Concetto Spaziale (58/59 CA 4)* (1958/59) unterstreicht dies zusätzlich; Schwarz und Weiß stehen hier für alle Farben, alle Nuancen, die es im Farbspektrum gibt.

Calvesi beschreibt Fontanas Umgang mit dem Raum und der Materie in seinen Werken als „naturalismo cosmologico“.⁶⁹¹ In diesem Sinne wecken die *Tagli* auch Assoziationen zum Dasein des Menschen in der Welt. Die Spalten, die durch die Schnitte entstehen, werden so etwa mit der weiblichen Vulva und mit Wunden in Verbindung gebracht.⁶⁹² Damit stehen sie symbolisch zugleich für das „In die Welt Kommen“ und das Verlassen der Welt. Es geht also in letzter Konsequenz um das Menschsein.

⁶⁸⁶ Siehe Ausst.-Kat. Lucio Fontana 1996, S. 172.

⁶⁸⁷ Ebd.

⁶⁸⁸ Vgl. Ceysson 1996, S. 41.

⁶⁸⁹ *Damnatio memoriae* meint die in der Antike gängige Praxis der „(...) Auslöschung der (öffentlichen) Erinnerung an eine Person (in der Regel eines römischen Kaisers), dessen Name und Bildnisse aus öffentlichen Inschriften und Bauwerken entfernt werden.“ Gizewski 1997.

⁶⁹⁰ Vgl. ebd.

⁶⁹¹ Vgl. Calvesi 2005, S. 21.

⁶⁹² Vgl. Ceysson 1996, S. 42.

Fontanas Werk kann somit als Ausdruck einer philosophischen Haltung verstanden werden. Es handelt sich um eine sinnliche Kunst, die den Betrachter auf mehreren Ebenen anzusprechen und zum Nachdenken über sich und die Welt zu animieren versucht. Zugleich knüpft Fontana mit der Verwendung des Begriffs „Concetto“ an eine lange Tradition innerhalb der italienischen Kunstliteratur an, wie Cornelia Syre 1983 in ihrem Aufsatz „Lucio Fontana und die Geschichte“ überzeugend dargelegt hat. In ihrem Text setzt sie sich mit dem Begriff des Concetto und dessen Zusammenhang mit dem Naturbegriff bei Fontana auseinander.⁶⁹³ Syre stellt den Begriff des „Concetto“, den sie mit „Konzept“ und „Vorstellung“ übersetzt, in einen historischen Kontext: Demnach werde „Concetto“ in der italienischen Kunsttheorie als *Idea*, *Disegno*, *Fantasia* und *Immaginazione* definiert.⁶⁹⁴ Bei Petrarca, Michelangelo, Vasari und Federigo Zuccari bezeichne der Begriff die *Idea*, „die innere geistige Formvorstellung, die ein Künstler von dem zu schaffenden Werk hat und die sich dann im Kunstwerk manifestiert.“⁶⁹⁵ Hier sei es besonders um die Frage gegangen, wie der Künstler zu einer jeweiligen Idee gelangt sei, die Voraussetzung des künstlerischen Schaffens gewesen ist und in welcher Beziehung sie zur sichtbaren Wirklichkeit gestanden habe.⁶⁹⁶ Im Mittelalter sei die „Idee“ vielmehr eine Art geistiges Prinzip der „Urform“ der Dinge und damit zugleich Inhalt des göttlichen Bewusstseins gewesen. Die Aufgabe des Menschen sei es gewesen, diese Bilder zu errahnen, da er von Gott dazu befähigt worden sei und diese sinnbildlich zu erfassen.⁶⁹⁷ In der Renaissance habe sich diese Vorstellung stark verändert; die innere Vorstellung, die dem Künstler im Mittelalter als gegeben anerkannt worden war, sei nun nicht mehr von vornherein im Geiste des Künstlers vorhanden gewesen. Vielmehr sei diese erst durch die sinnliche Wahrnehmung der Wirklichkeit erzeugt worden. So sei das Bemühen der Renaissancekünstler zu erklären, möglichst naturnahe Werke zu erschaffen. In dieser Zeit sei das *Disegno* im Sinne eines „Entwurfes“ in seiner Wertigkeit vor der Ausführung besonders betont worden.⁶⁹⁸ Bereits im Manierismus habe sich diese Haltung wieder verändert: wie im Mittelalter sei die Idee höher bewertet worden als die Ausführung und die praktische Realisierung dieser Idee sei als „äußerlich-

⁶⁹³ Vgl. hier und im Folgenden, den sich auf den „Concetto“-Begriff bei Fontana beziehenden Abschnitt: Syre 1983. Grundlage für Syre sind Panofskys Ausformulierungen zum Thema in seinem Text „Idea“ (vgl. Panofsky 1975) und Anthony Blunts *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, 3. Aufl., London 1975.

⁶⁹⁴ Vgl. Syre 1983, S. 139.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 139-140.

⁶⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 140.

⁶⁹⁷ Vgl. Ebd.

⁶⁹⁸ Vgl. Ebd.

technischer Prozess“ aufgefasst worden. Zudem sei die künstlerische Umsetzung stark an das Naturvorbild angebunden gewesen.⁶⁹⁹

Syre kommt schließlich zu der Überzeugung, dass Fontanas Begriff des *Concetto* ähnlich wie in der oben skizzierten Begriffsentwicklung der *Idea* zu verstehen ist.⁷⁰⁰ Die Idee habe Vorrang, die Ausführung sei sekundär. Die Ideen artikulierten sich nicht mehr über den Weg bekannter Formen, sondern werden direkt in das künstlerische Medium projiziert.

Der nun alles entscheidende Unterschied zur ursprünglichen Definition der *Idea* liegt weiterhin darin begründet, dass Fontana die Frage nach der Quelle dieser Idee nicht mehr mit einem göttlichen oder übernatürlichen Willen in Verbindung bringt, der sich über die Hand des Künstlers äußert, sondern mit der Phantasie des Künstlers, die ihren Ursprung in ihm selbst hat.⁷⁰¹ Im Weißen Manifest heißt es:

Das Unterbewußtsein [sic]⁷⁰², dieser großartige Speicher aller wahrgenommenen Bilder, nimmt deren Wesen und Formen in sich auf und bewahrt die Einsichten in die menschliche Natur. So verändert sich mit dem Wandel der objektiven Welt auch das, was das Unterbewußtsein assimiliert; dies wiederum führt zu einer Veränderung der Form menschlicher Wahrnehmung. Das historische Erbe früherer Kulturen und die Anpassung an neue Lebensbedingungen kommen durch diese Funktion des Unterbewußtseins zu ihrer Wirkung. Das Unterbewußtsein prägt das Individuum, integriert und verwandelt es. Es vermittelt ihm die Ordnungsprinzipien, die es der Welt entnimmt, und das Individuum akzeptiert sie. Alle künstlerischen Konzeptionen entspringen dem Unterbewußtsein.⁷⁰³

Fontana löst seine Interpretation des *Concetto* nicht von den Grundlagen des künstlerischen Gestaltens ab. Auch für ihn gelten tradierte Ordnungsprinzipien, was in der bewussten und genau kalkulierten Setzung der Schnitte und Löcher in seinem Werk deut-

⁶⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 141.

⁷⁰⁰ Vgl. ebd.

⁷⁰¹ Vgl. Syre 1983, S. 141-142.

⁷⁰² Der Terminus „Unterbewußtsein“ ist unwissenschaftlich, aber in der deutschen Alltagssprache so weit verbreitet, dass er auch Einzug in die Wissenschaft und Kunst gehalten hat. Es werden im Zitat nicht alle Stellen als falsch gekennzeichnet, da dies den Lesefluß behindert. Stellvertretend für alle weiteren Stellen, an denen der Begriff genannt wird, wird daher einmal darauf hingewiesen, dass die korrekte Bezeichnung lautet: das Unbewusste. Zum Begriff des Unbewussten vgl. Freud 1975.

⁷⁰³ Fontana 1983, S. 147.

lich wird.⁷⁰⁴ Auch in diesem Punkt sind de Koonings *Rome Series* und Fontanas *Concetti* sich ähnlich.

Im Gegensatz zu de Kooning hat Fontana seine Gedanken über Kunst in Texten für eine kunstaffine Leser- und Zuhörerschaft festgehalten. In verschiedenen Manifesten lassen sich Fontanas kunsttheoretische Überlegungen nachlesen. Im Grundsatzentwurf für das Movimento Spaziale ist zu lesen:

Der Artista spaziale drängt dem Betrachter nicht mehr ein figuratives Thema auf, sondern versetzt ihn in die Lage, sich dieses Thema vermittels seiner Phantasie und der in ihm ausgelösten Emotionen selbst zu schaffen.⁷⁰⁵

Fontana fordert den Betrachter also konkret auf, das von ihm begonnene Werk zu beenden – oder sogar ein gänzlich neues in seinem Kopf zu erschaffen, welches durch den Künstler inspiriert wurde. Bei de Kooning suchen wir nach solchen Sätzen vergebens. Auch wenn Schriften von de Kooning existieren, äußerte er sich darin kaum zu kunsttheoretischen Fragestellungen und gab dem Betrachter erst recht keine Anweisungen. Das heißt aber nicht, dass de Kooning mit der *Rome Series* nicht trotzdem einen ähnlichen Ansatz wie Fontana verfolgt haben könnte. Die Frage ist nun, ob es gelingt, diesen Ansatz aus de Koonings Werken herauszulesen, der sprachlich nicht niedergeschrieben wurde. Die Gegenprobe könnte lauten: Funktionieren Fontanas Werke auch ohne seine Schriften?

Interessant für diese Fragestellung ist Syres Annahme, dass Fontana die kunsttheoretische Debatte um den „Concetto“-Begriff nicht bekannt war.⁷⁰⁶ Dies kann als Beweis dafür angesehen werden, dass Fontana entweder um die kunsttheoretischen Gedanken zum „Concetto“ wusste, und diese aber nirgendwo niedergeschrieben hatte – was zugleich als Beleg dafür gewertet werden könnte, dass dies bei de Kooning ebenso möglich sein könnte. Oder aber, Fontana wusste tatsächlich nicht um die historische Diskussion und hat allein aufgrund seiner künstlerischen Auseinandersetzungen darauf reagiert. Das würde bedeuten, dass er in seinem Werk eine Diskussion fortgeführt hätte,

⁷⁰⁴ Vgl. Syre 1983, S. 142.

⁷⁰⁵ Lucio Fontana, Grundsatzentwurf für das Movimento Spaziale, Punkt 8, zitiert nach: Ballo 1971, S. 208.

⁷⁰⁶ Vgl. Syre 1983, S. 139.

die andere Künstler ebenfalls potentiell verstehen konnten. Auch das kann als Beleg für eine mögliche kunsttheoretische Auseinandersetzung im Werk de Koonings sprechen.⁷⁰⁷

Exkurs: Franz Kline

Franz Kline gehört neben de Kooning, Pollock und Motherwell zu den wichtigsten Künstlern des Abstrakten Expressionismus, die sich über mehrere Jahre mit dem Thema Schwarz und Weiß auseinandergesetzt haben. Deshalb wäre er dafür prädestiniert, im ersten Teil der vorliegenden Arbeit vorgestellt zu werden, gäbe es nicht viele seiner Werke, die von ihrem Bildaufbau, ihrer materialästhetischen Perspektive, der Materialbehandlung und Technik, besonders viel mit der *Rome Series* gemein hätten und daher mit dieser in Bezug gesetzt werden. Zudem wurden Klines schwarz-weiße Arbeiten ebenfalls in der Galerie von De Martiis ausgestellt. Bei dieser Ausstellung handelte es sich um die erste Einzelausstellung Klines in Europa, die am 27. Februar 1958 in der Galleria La Tartaruga eröffnete. Wenige Monate später waren Werke von Kline, de Kooning und anderen amerikanischen Künstlern in der Ausstellung *The New American Painting as Shown in Eight European Countries 1958-1959* in der Mailänder Galleria Civica d'Arte Moderna zu sehen, die vom Museum of Modern Art organisiert wurde.⁷⁰⁸

Von italienischen Künstlern wurde Kline sehr geschätzt. Scialoja beispielsweise sagte über ihn: „(...) Kline (...) è proprio un bel pittore, l'unico che realmente continui il discorso (...)“⁷⁰⁹ Diese Äußerung Scialojas und auch De Martiis' Interesse an Kline, so meine These, sind direkt in Zusammenhang mit dem Entstehungsprozess der schwarz-

⁷⁰⁷ Auch Fontanas keramisches Werk der späten vierziger Jahre und de Koonings Skulpturen der sechziger und frühen siebziger Jahre können in Form, Inhalt und Figurenauffassung miteinander in Bezug gesetzt werden. Ein Beispiel dafür stellen Fontanas Werk *Crucifixion* (1948) und de Koonings *Clam Digger* (1972) dar. Werkangaben: Lucio Fontana, *Crucifixion*, (1948), glasierte Keramik, 48,6 x 31,4 x 23,2 cm, The Museum of Modern Art, New York (http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1930&page_number=2&template_id=1&sort_order=1 , zuletzt abgerufen am 11.01.2017); Willem de Kooning, *Clam Digger* (1972), Bronze, 151,1 x 75,2 x 60,3 cm, Privatsammlung. Abgebildet in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, Abb. 160, S. 410. Da Fontanas *Crucifixion* sich seit 1949 in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York befindet, ist es sehr wahrscheinlich, dass de Kooning diese Arbeit kannte. Die kunsthistorischen Zusammenhänge zwischen Fontanas Keramiken und de Koonings Skulpturen sind bislang noch nicht grundlegend in der Forschung untersucht worden. Diese Tatsache kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht aber vertiefend bearbeitet werden und stellt ein weiteres Forschungsdesiderat dar.

⁷⁰⁸ Vgl. Ausst.-Kat. *The New American Painting 1959*.

⁷⁰⁹ „(...) Kline (...) ist wirklich ein guter Maler, der Einzige, der tatsächlich den Diskurs fortführt (...)“ Auszug aus einem Brief von Scialoja an Afro, 23. Oktober 1956, aus New York, abgedruckt in Ausst.-Kat. Toti Scialoja 1999, S. 122-123. Übersetzung der Autorin.

weißen Arbeiten zu setzen. Wie bei de Koonings *Black and White Paintings* und der *Rome Series*, erwecken auch Klines Werke den Eindruck eines schnellen und gestischen Arbeitsprozesses. Dies trifft allerdings nicht zu. Es ist längst bekannt, dass Kline für viele seiner Werke zunächst Vorzeichnungen und Studien anfertigte, welche häufig auf Telefonbuchseiten entstanden.⁷¹⁰ Später übertrug er diese Studien in ein großes Format auf Leinwand, wie am Beispiel von *Studie zu Mahoning* (ca. 1951) und *Mahoning* (1956) deutlich wird (Abb. 105 und 106). Die Spontaneität der Skizzen, in denen Kline schnell und mit Tusche gearbeitet hat, wird in den großformatigen Bildern durch einen geplanten und in der Intensität wechselnden Farbauftrag der Ölfarbe bewusst imitiert.

Um Klines Arbeitstechniken und auch um die Titel seiner Werke ranken sich, ähnlich wie bei de Kooning, zahlreiche Mythen. Einige von seinen Werken tragen Titel, die unmittelbar auf persönliche Erfahrungen zu rekurrieren scheinen, wie etwa das Werk *Siskind* aus dem Jahr 1958 (Abb. 107). Gabriele Bickendorf hat aufgezeigt, dass der in der Literatur kontinuierlich kolportierte Mythos, Kline habe dieses Bild am Tag nach einer durchzechten Nacht mit dem amerikanischen Fotografen Aaron Siskind gemalt und dabei seine Gefühle zum Ausdruck bringen wollen, die er mit diesem Ereignis in Verbindung brachte, nicht standhaft ist.⁷¹¹ Stattdessen geht das Bild auf einen künstlerischen Austausch zwischen den beiden Künstlern zurück, der sich in Klines Œuvre ebenso widerspiegelt, wie in Siskinds Fotografien.⁷¹²

Andere Bilder Klines wirken auf den ersten Blick wie eine Mischform zwischen Studie und Gemälde. Auf dem Werk *Composition* (1955) (Abb. 108) beispielsweise, sind Bleistiftspuren, größere zusammenhängende Flächen schwarzer Tinte sowie Bereiche weißer, dünn aufgetragener und möglicherweise auch schwarzer Ölfarbe zu erkennen. Am unteren mittleren Bildrand sind Spuren einer ölhaltigen Substanz zu sehen, wie die für ölhaltige Farben typischen Ausschwemmungen zeigen. Auf der Rückseite befindet sich ein älterer Aufkleber der Paul Kantor Gallery.

Die nähere Betrachtung des Werkes zeigt, wie Kline hier auf drei Ebenen gearbeitet hat. Auf der untersten Ebene hat er zunächst mit Bleistift auf Papier gezeichnet, das nachträglich auf einen festen Untergrund, eine Holzplatte, aufgezogen wurde. Kline hat die

⁷¹⁰ Vgl. beispielsweise Bickendorf 2001, bes. S. 54-55.

⁷¹¹ Vgl. Bickendorf 2001.

⁷¹² Siskind antwortete auf Kline in den siebziger Jahren mit einer ihm eigens gewidmeten Fotoserie, von der ein Beispiel im Aufsatz von Bickendorf abgebildet ist. Es handelt sich um *Homage to Franz Kline: Jalappa* 22 (1973). Vgl. Bickendorf 2011, S. 53 und dort die Abb. 10, S. 60.

Bleistiftzeichnungen akkurat und präzise aufgetragen. Es handelt sich um Linien, die mit einer ruhigen Hand gezeichnet wurden und die weitestgehend geordnet in zumeist parallelen Verläufen die untere Bildebene strukturieren. Diese Parallelität wird durch kreuzende Linien aufgebrochen. Die so entstandenen kleinen Areale dienten Kline zunächst als Orientierung, bis er sie mit einem breiten Pinsel auf einer zweiten Ebene gezielt übermalte, sie also zerstörte und verbarg. Durch den breiten Pinselstrich, der partiell offen und ausgefranst ist, wird eine ungeordnet wirkende Bildoberfläche evoziert. Dabei ist deutlich zu erkennen, dass die Enden der geschlossenen schwarzen Bereiche konstruiert aufgebrochen wurden: die Verläufe wurden sorgfältig und ausgewogen gesetzt und nur sehr bedingt gestisch auf das Papier aufgetragen.

Dass der Eindruck des improvisiert Skizzenhaften als grundlegender Tenor des Werkes bestehen bleibt, liegt nicht zuletzt an der dritten Bildebene. Auf dieser Ebene setzte Kline weiße, zum Teil verdünnte Ölfarbe ein. Diese verteilte er schnell und mit locker unterbrochenen Strichen über der gesamten schwarzen Fläche, besonders schwungvoll auf der rechten Bildhälfte. Dabei entstanden kleine weiße gesprenkelte Farbpunkte, die gezielt über der schwarzen Fläche verteilt wurden. Um einen solchen Effekt zu erreichen, muss die schwarze Farbe bereits getrocknet gewesen sein, als die dritte Ebene hinzugefügt wurde.

Das Aufziehen der Zeichnung auf einen anderen Bildträger und der damit verbundene Medienwechsel, den wir bereits bei de Kooning und Rotella mehrfach beobachtet haben, entspricht demnach auch dem Arbeitsprinzip von Kline. Anstatt der Aufwertung des Bildes stand für Kline eher das ästhetische Resultat im Vordergrund. Denn *Composition* weist Elemente auf, die sich auch in den großen Formaten Klines finden lassen, wie etwa das Zusammenspiel von zeichnerischen und malerischen Komponenten, die in Schwarz und Weiß, mit geplanten und spontanen Elementen, umgesetzt werden.

Meines Erachtens ist es dieses material- und produktionsästhetische Interesse Klines, das Scialoja meint, wenn er Kline zum Protagonisten eines Diskurses macht, den er in seinen eigenen Werken weiterführt. Das gleiche Interesse für Kline hegte auch De Martiis, als er eine Ausstellung mit ihm machte. Und in eben diesem Punkt treffen sich Klines und de Koonings künstlerische Auseinandersetzungen.

Die ästhetische Nähe zwischen de Kooning und Kline ist Ende der fünfziger Jahre in ihren schwarz-weißen Arbeiten sehr hoch. Dies hat, neben den aufgezeigten technischen

Verfahren der Künstler und ihrer Umgangsweise mit dem Material auch damit zu tun, dass sie das Verhältnis von Figur und Grund, von positivem und negativem Bildraum außer Kraft setzen.⁷¹³ In ihren Werken werden Malerei und Zeichnung nicht getrennt voneinander behandelt, sondern miteinander in Verbindung gebracht. Keine anderen Farben als Schwarz und Weiß hätten ihnen das gleichermaßen ermöglicht: Es ist die Reduktion auf das Essentielle.

4 Die *Rome Series* vor dem Hintergrund zentraler Aspekte der Kunst des 20. Jahrhunderts

Über die Arbeitsweisen der Abstrakten Expressionisten kursieren zahlreiche mythenhafte Vorstellungen. Nur selten wurden diese kritisch hinterfragt, und wenn, dann so gut wie nie in der US-amerikanischen Forschung.⁷¹⁴ Eine solche kritische Revision ist jedoch dringend von Nöten, um sich von nationalen und heroisierenden Stereotypen zu lösen. An die Stelle solcher Fortschreibungen immerwährender alter Klischees hat – stattdessen als eine zentrale Forschungsperspektive die eingehende Betrachtung künstlerischer Austauschbeziehungen zu treten, um zu verdeutlichen, dass die Künstler weder im luftleeren Raum noch ausschließlich im eigenen nationalen Kontext operierten. Im Vergleich der Werke selbst fallen Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bezug auf die Arbeitsweisen der Künstler auf, die wiederum Rückschlüsse auf die Rekonstruktion des künstlerischen Diskurses innerhalb eines bestimmten Zeitraums erlauben, d.h. im Falle von de Koonings schwarz-weißen Arbeiten der amerikanischen Nachkriegsmoderne von etwa 1945 bis 1960.

Wie Michael Lüthy festgestellt hat, erfolgte die „(...) Rückeroberung jenes körperlichen Handlungsraumes, den Greenbergs ‚reine Optikalität‘ ausgeschlossen hatte“,⁷¹⁵ in der amerikanischen Kunst der fünfziger und sechziger Jahre über verschiedene Wege. Zum einen wurde der Raum vor der Leinwand neu entdeckt, wie in den erstmals 1959 von

⁷¹³ In Bezug auf Kline vgl. Müller-Tamm 2000, S. 541.

⁷¹⁴ Eine Ausnahme bilden hier John Elderfield und Susan F. Lake, die mittels ihrer exakten kunsthistorischen Beobachtungen und Materialuntersuchungen das Klischee des schnell arbeitenden abstrakten Expressionisten de Kooning ebenso anzweifeln, wie die Autorin der vorliegenden Dissertation. Auf europäischer Seite kann exemplarisch Gabriele Bickendorfs Analyse von Franz Klines *Siskind* genannt werden, vgl. Bickendorf 2001.

⁷¹⁵ Lüthy 2006, S. 152.

Allan Kaprow inszenierten *Happenings*, und mit ihr verbunden, wie beispielsweise in Robert Rauschenbergs *Combine Paintings*.⁷¹⁶ Diese Werke, in denen Rauschenberg durch die Kombination verschiedener Materialien mit der Leinwand den traditionellen Begriff der Komposition in Frage stellte, bearbeitete er von allen Seiten, so dass keine Hierarchie in der Lesart der Bilder mehr ausgemacht werden konnte.⁷¹⁷ Dies gilt auch für die Werke der *Rome Series* und so können diese – wie bereits die *Black and White Abstractions* – als *Flatbed Picture Plane*-Bilder bezeichnet werden.⁷¹⁸

Eine weitere Möglichkeit zur Rückeroberung des Bild- und Handlungsraumes stellte die Collage dar. Sie kann sowohl als typisches künstlerisches Merkmal der klassischen Moderne als auch der Kunst der 1960er Jahre verstanden werden.⁷¹⁹ Zeitungsausschnitte, Fotografien und Alltagsgegenstände wurden von Künstlern wie Rauschenberg und Jasper Johns in die Bildoberfläche integriert und so wurde die Collage, ähnlich wie einst bei den Dadaisten, „(...) zum geeigneten Medium, um die Fläche des Tafelbildes raumgreifend zu erweitern und Kunst und Leben neu zu mischen.“⁷²⁰ Philip Ursprung befand, die neue Künstlergeneration hätte sich von der „hermetischen Begrenztheit“ der Bilder des Abstrakten Expressionismus abgrenzen wollen.⁷²¹ Sowohl bei den *Black and White Paintings* als auch innerhalb der *Rome Series* arbeitete de Kooning immer wieder mit Collagetechniken. Die Technik des Collagierens kommt in den *Black and White Paintings* vor allem bei übereinander gemalten Körperfragmenten und abstrahierten Formen zum Einsatz sowie durch Materialschichtungen, die durch das direkte Ausschneiden von Farbe aus dem Bild erfolgten. Der entscheidende Wandel, der innerhalb von de Koonings *Black and White Paintings* hin zur *Rome Series* stattgefunden hat, ist die Verwendung des Papiers als Material und nicht mehr nur als Bildträger.

Das bei der *Rome Series* beobachtete Vorgehen de Koonings erinnert an die von Pablo Picasso und George Braque 1912 gefertigten *papiers collés*.⁷²² Für diese verwendeten die Künstler Papierfetzen und Zeitungsausschnitte als flächige Texturen und gaben

⁷¹⁶ Vgl. ebd., S. 167 und Ursprung 2013, S. 19-20.

⁷¹⁷ Vgl. Lüthy 2006, S. 168-169.

⁷¹⁸ Zum Begriff „*flatbed picture plane*“ siehe: Steinberg 1972, S. 82-91; Lüthy 2006, S. 168; zur Interpretation der *Black and White Abstractions* als *Flatbed Picture Plane*-Bilder vgl. den Abschnitt „Black and White Abstractions“ im ersten Teil der vorliegenden Arbeit.

⁷¹⁹ Vgl. Ursprung 2013, S. 19.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Einen Überblick zur Entwicklung der Collage geben Schaesberg 2004 und Taylor 2004. Zu den *papiers collés* sowie deren Bezug zu Picassos Bild *Ma Jolie* (1911/12) siehe Hattendorff 1998, S. 71-72.

ihnen so einen bildgestaltenden Charakter. Die *papiers collés* bestehen wie de Koonings Werke aus einer Collage aus Papierfragmenten, die auf einen Papieruntergrund aufgeklebt wurden. Aufgrund ihrer vielschichtigen Materialität, dem Gebrauch der Papierelemente und manchmal auch von Zeitungsausschnitten kann die *Rome Series* zu den Werken Picassos und Braques in Beziehung gesetzt werden.

Nichtsdestotrotz werden die Werke de Koonings bis heute kunsthistorisch streng von den *papiers collés* unterschieden und jeglicher Vergleich vermieden. 1984 unterschied Paul Cummings die *Rome Series* mit nachhaltiger Wirkung von den Werken der Kubisten. Er begründete dies wie folgt:

De Koonings Papiere wurden auf eine andere Weise zerrissen und wieder zusammengesetzt, als es die Europäer des 20. Jahrhunderts taten; diese schnitten und klebten die einzelnen Elemente sorgfältig in die Komposition und überzeichneten oder -malten sie gelegentlich, um eine visuelle Vereinheitlichung zu erzielen. De Koonings ausgerissene Blattränder, von ihrer ursprünglichen Form getrennt, stehen in einem dramatischen Kontrast zu diesen feinfühligem Vorgehensweisen. Die Zusammenhänge dieser abstrakten Collagen bleiben unklar und deuten ein Konzept an, das die Geste und das Unpersönliche der Materialien im Bildwertungsprozess erforscht.⁷²³

Cummings bemerkte in der *Rome Series* ein den Arbeiten innewohnendes gestisches Konzept, welches sich angeblich von den sorgsam ausgeschnittenen und zusammengeführten Elementen der kubistischen Kompositionen unterscheiden würde. Gerade aber in diesem Punkt aber lässt sich, wie in dieser Arbeit erstmals gezeigt werden konnte, eben keine grundlegende Differenz und auch kein „dramatische[r] Kontrast“ feststellen. De Koonings „ausgerissene Blattränder“ wurden – wie im zweiten Teil der Dissertation dargelegt – geplant und gezielt zerrissen und sorgsam wieder aneinandergesetzt. Die für Cummings unverständlich gebliebenen Zusammenhänge wurden durch die vorgelegte Untersuchung der Werke deutlich: Es sind eben gerade nicht die „Geste“ und die Erforschung des „Unpersönlichen der Materialien im Bildwertungsprozess“ die in der *Rome Series* im Vordergrund stehen – gerade das Gegenteil ist der Fall.

Mit seinem Argument hielt Cummings an einer für die US-amerikanische Kunstkritik bis heute prägenden Idee fest. In dieser Vorstellung wird die amerikanische Kunst nach 1945 deutlich von der europäischen Kunstproduktion unterschieden. Grundlegend für

⁷²³ Cummings 1984, S. 20.

diese Haltung sind Harold Rosenbergs und Clement Greenbergs Aufsätze, die eine solche nationale Lesart des Abstrakten Expressionismus' vorgaben. Dabei hatte Leo Steinberg bereits 1972 in Bezug auf Rosenbergs Interpretation der Leinwand als Arena, in der ein Ereignis stattfindet, festgestellt, es sei „(...) important to remember that these statements were never true.“⁷²⁴ Steinberg brachte das Argument vor, dass „(...) Kline and de Kooning made their paintings with deliberation, worked and reworked them towards ‚spontaneity‘, and were as much concerned with producing art as every good painter is.“⁷²⁵

Steinberg ist in diesem Punkt eindeutig zuzustimmen, auch wenn sich gleichzeitig die Frage stellt, ob nicht, neben dem eindeutigen Bezug zu Picasso und Braque, noch etwas anderes von de Kooning in der *Rome Series* mitverhandelt wurde: Denn mit dem Verfahren der Collage, bei der weniger die Technik im Vordergrund stand, fand im 20. Jahrhundert vielmehr die fundamentale Umwertung eines überkommenen Bildbegriffs statt.⁷²⁶ Das trifft auch für die *Rome Series* zu. De Kooning selbst äußerte sich 1959 wie folgt über seine Arbeiten:

Qui a Roma ho cominciato a fare die disegni e delle „gouaches“ in preparazione a nuovi quadri dove vorrei ci fosse „tutto“: la realtà naturale e il gesto astratto, i miei sensi di uomo e i miei pensieri. Non voglio interessarmi d'un solo problema ben preciso, come fece Pollock o come fa il vostro Scialoja, ma di tutti i problemi; e che siano pure in contraddizione, e che ne derivino pure degli errori. Forse la realtà non è piena di contraddizioni e di errori?⁷²⁷

De Kooning wollte mit der *Rome Series* demnach Arbeiten schaffen, in denen „alles“ enthalten sein sollte: die Natur, die Abstraktion, seine Empfindungen als Mensch und seine Gedanken. Die Werke sollen Widersprüche und Fehler enthalten dürfen, die als Reflexionen auf die Welt zu verstehen sind. De Kooning grenzt sich ausdrücklich von Pollock und Scialoja ab, deren künstlerische Techniken ihm durch die Fokussierung

⁷²⁴ Vgl. Rosenberg 1952, S. 22 und Steinberg 1972, S. 61.

⁷²⁵ Steinberg 1972, S. 61.

⁷²⁶ Vgl. Schaesberg 2004, S. 8.

⁷²⁷ De Kooning zitiert nach: Vivaldi 1959: „Hier in Rom habe ich begonnen, Zeichnungen und ‚Gouachen‘ zu machen, die als Vorbereitung für neue Bilder dienen sollen und in denen ‚alles‘ enthalten sein soll: die natürliche Realität und die abstrakte Geste, meine menschlichen Empfindungen und meine Gedanken. Ich möchte mich nicht nur für ein einziges konkretes Problem interessieren, wie Pollock dies gemacht hat oder auch euer Scialoja, sondern ich möchte mich mit allen Problemen beschäftigen; und seien diese auch im Widerspruch zueinander und selbst wenn daraus Fehler entstehen. Ist die Realität nicht womöglich sogar voll von Widersprüchen und Fehlern?“ (Übersetzung der Autorin).

auf eine einzige Thematik zu eindimensional erschienen. Diese Abgrenzung darf jedoch keinesfalls als Abwertung verstanden werden, da de Kooning künstlerische Techniken beider Künstler aufgegriffen und in sein Werk integriert hat. Vielmehr liefert diese Aussage einen grundlegenden Hinweis auf de Koonings künstlerische Praxis. Für die *Rome Series* wie auch für die *Black and White Paintings* gilt, dass er sich aktueller künstlerischer Tendenzen und Fragestellungen bediente, die für ihn interessanten Aspekte herausgriff und diese in seinem Werk vereinte. Das Interview gibt Aufschluss über die ursprüngliche Intention der *Rome Series*: Die Blätter sollten ihm demnach als Vorbereitung für neue Bilder dienen. Damit erscheint es möglich, dass de Kooning die Blätter der *Rome Series* erst später als eigenständige Werke definiert hat. Zugleich lässt sich diese Aussage als Schutz vor etwaigen Erwartungshaltungen seitens des Kunstmarktes lesen: Eine mögliche Frage, ob er in Rom neue Bilder fertig stellen wolle, hatte sich in dem Moment erübrigt, als er bekannt gab, an Studien zu arbeiten; er konnte ungestört experimentieren, ohne festzulegen, wohin ihn dieser Prozess am Ende führen sollte. So liegt die These nahe, dass de Kooning sich mit der *Rome Series* einer neuen Bildsprache öffnen wollte, welche sich zeitgenössischen künstlerischen Strategien bediente, ohne dies explizit zu verbalisieren.⁷²⁸ Die beiden extremsten Pole, zwischen denen er sich dabei bewegte, sind die Arbeiten Robert Rauschenbergs und Lucio Fontanas.

Fontanas Zerstören der Bildoberfläche stellt ein ebenso radikales neues Raumkonzept dar wie jenes von Rauschenbergs *Combine Paintings* – nur dass Fontana den Bildraum in die entgegengesetzte Richtung, um den negativen Bildraum, erweiterte. De Kooning reflektierte diesen Spannungsbogen zeitgenössischer Kunstdiskurse in seinen Werken und knüpfte damit, wie seine Zeitgenossen, zugleich an zentrale Diskurse der Moderne an. Bei de Kooning wird die Oberfläche der Werke nicht zerschnitten, sondern gerissen, doch genau wie bei Fontana, Rauschenberg – und auch Rotella – wird sie zerstört, um den der Bildraum neu zu definieren. Es handelt sich dabei um einen performativen Akt, der bei de Kooning, Fontana und Rotella seine Entsprechung in der Linie findet, die als Leerstelle oder zerrissenes Material, als Trennung und Verbindung zugleich, im Werk stehen bleibt. Wie Lüthy passend beschreibt, sind Fontanas Schnittbilder dadurch gekennzeichnet, „(...) Sein und Schein gleichermaßen zu sein“.⁷²⁹ Auch auf viele Werke

⁷²⁸ Vgl. dazu auch Barbara Drudis Anmerkungen zur Frage, warum Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg in Schwarz und Weiß gearbeitet haben, siehe: Kap. 3 des zweiten Teils der vorliegenden Arbeit, „Das künstlerische Klima im Rom Ende der 1950er Jahre“.

⁷²⁹ Lüthy 2006, S. 165.

der *Rome Series* trifft das zu: Fontanas Schnitte finden ihre Entsprechung in de Koonings Abrisskanten; aus einer homogenen Fläche wird ein konstruierter Raum. Hier lassen sich wiederum Bezüge zu Picassos und Braques *Papier Collées* und zugleich zu Rauschenbergs *Combine Paintings* herstellen: Rauschenberg kombinierte die Leinwand mit unterschiedlichen Alltagsgegenständen und nutzte diese wie Malerei; die Kubisten montierten Material und erzeugten damit ein materialisierten Raum. De Koonings *Rome Series* steht dazwischen und beinhaltet künstlerische Aspekte, die sich mit jedem der zuletzt genannten Künstler verbinden lassen. Hinzu kommt die Ausführung der Thematik in Schwarz und Weiß, mit der de Kooning sowohl an seine eigenen innerhalb der *Black and White Paintings* aufgeworfenen Fragestellungen anknüpft als auch an zeitgenössische Probleme, die von italienischen wie amerikanischen Künstlern in einem ähnlichen Farbspektrum verhandelt wurden. Die langsame, systematische Arbeitsweise, das Zerstören des Materials und des Bildes, das Anknüpfen an Arbeitsweisen anderer Künstler – diese für die *Black and White Paintings* gültigen Aspekte griff de Kooning in der *Rome Series* erneut auf.

Dass die oben getroffenen Beobachtungen für „viele“ Werke der *Rome Series* zutreffen, aber eben nicht für „alle“ Werke, zeigt einen wesentlichen Aspekt auf, der mit Absicht bislang noch nicht thematisiert wurde: Handelt es sich bei der *Rome Series* überhaupt um eine Serie, wie der von der Autorin vorgeschlagene Titel der Werkgruppe vorgibt? Und wenn ja – inwieweit lässt sich diese Werkgruppe eigentlich noch dem Abstrakten Expressionismus zuordnen?

Die Bezeichnung *Rome Series* verweist sowohl auf den Ort, an dem die Werke entstanden sind, als auch auf die Zusammengehörigkeit mehrerer Teile im Kontext eines größeren Ganzen. Die Verwendung des Begriffs „Serie“ impliziert zudem die Annahme eines systematischen Vorgehens der Wiederholung oder eines hochstrukturierten Ansatzes in Bezug auf ein Bild oder ein künstlerisches Konzept.⁷³⁰ Was aber genau ist das verbindende Element innerhalb der einzelnen Werke der *Rome Series*?

In de Koonings Œuvre gibt es diverse Themen, die wiederholt in Erscheinung treten. Als Serie werden hingegen nur wenige Werkgruppen bezeichnet. Dazu gehören die *Women*-Serie, die zudem in verschiedene Untergruppen unterteilt wird, verschiedene

⁷³⁰ Vgl. Turner 1996.

Landschaftsserien und die *Rome Series*.⁷³¹ Die *Women*-Serie stellt die berühmteste Werkgruppe de Koonings dar. Aber auch außerhalb dieser Serie beschäftigte sich de Kooning immer wieder mit dem Thema der Frau, zum Beispiel in seinen *Blind Drawings*.⁷³² So gingen bei de Kooning aus einem Sujet immer wieder neue, aneinander anschließende Themengebiete hervor: Aus der dritten *Women*-Serie heraus entwickelten sich die *Landscapes*-Bilder der frühen 1950er Jahre und aus diesen wiederum entstanden gegen Ende der fünfziger Jahre die farbenprächtigen *Abstract Parkway Landscapes*.⁷³³ Nach de Koonings Aufenthalt in Rom 1959/60 entstanden zu Beginn der 1960er Jahre die *Abstract Pastoral Landscapes*.⁷³⁴

Die Frage nach der kunsthistorischen Definition der Serie geht einher mit der Frage nach dem Aufkommen der Serie als künstlerischer Form überhaupt.⁷³⁵ Weitgehende Einigkeit herrscht über Claude Monets Rolle als Vorreiter in Bezug auf die Serie als künstlerisches Thema innerhalb der bildenden Kunst. Die serielle Erzählweise gibt es aus kunsthistorischer Perspektive schon lange vor Monet. Je nach Definition des Begriffs der Serie, der in der Fachliteratur keineswegs einheitlich behandelt wird, könnte beispielsweise auch der *Medici-Zyklus* (1621–25) von Peter Paul Rubens als Serie definiert werden.⁷³⁶ Doch erst bei Monet wird ein bewusstes methodisches Verwenden der Serie deutlich, um ein bis ins 19. Jahrhundert als natürlich hingenommenes Verhältnis von Natur und Kultur, von Vorbild und Abbild zu durchbrechen.⁷³⁷ Monet gelang es, die bis dato gültigen Werkstrukturen durch ein neues Ordnungsprinzip zu ersetzen.⁷³⁸

Gottfried Boehm stellte 1988 drei heute noch gültige, grundlegende Thesen zum Begriff der Serie und ihren einzelnen Bestandteilen auf, die es ermöglichen, das Phänomen bes-

⁷³¹ Zu den verschiedenen *Women*-Serien vgl.: Ausst.-Kat. de Kooning 2011; Ausst.-Kat. Frauen 2012.

⁷³² Zu den *Blind Drawings* siehe: Schiff 2009.

⁷³³ Zu den *Landscape*-Bildern siehe Elderfield 2011d S. 281-294, zu den *Abstract Parkway Landscapes* siehe Field 2011a, S. 316-323.

⁷³⁴ Zu den *Abstract Pastoral Landscapes* siehe Field 2011a, S. 331-335. Diese Werkgruppe ist im Anschluss an die *Rome Series* entstanden und manche Werke tragen Titel, die auf römische Orte verweisen, wie *Villa Borghese* (1960), Öl auf Leinwand, 203 x 178 cm, Guggenheim Museum Bilbao, abgebildet in Field 2011a, S. 331. Zwischen der *Rome Series* und den *Abstract Pastoral Landscapes* lässt sich keine weitere Verbindung herstellen, weshalb diese Werkgruppe in der vorliegenden Arbeit nicht vertiefend untersucht wird.

⁷³⁵ Vgl. grundlegend zur Definition und Entwicklung der Serie und des Seriellen in der bildenden Kunst seit dem 19. Jahrhundert: Sykora 1983; Bippus 2003; Bippus 2010; Boehm 1988; Heinrich 2001a und Heinrich 2001b.

⁷³⁶ Vgl. Heinrich 2001a, S. 7 und Anmerkung 1.

⁷³⁷ Vgl. Bippus 2010, S. 167.

⁷³⁸ Vgl. Boehm 1988, S. 22.

ser zu bestimmen.⁷³⁹ Seine erste These lautet, dass eine innere Struktur des Bildes geben müsse, die dazu führe, dass Werke ihre Individualität verlieren und so zu einer Serie würden.⁷⁴⁰ Die zweite Beobachtung geht davon aus, dass eine Malerei, die sich seriell organisiere, die Realität als gestaltlos und prozesshaft begreife.⁷⁴¹ Abschließend formuliert Boehm: „Bilderserien folgen der Regel der Iteration.“⁷⁴²

Eine Überprüfung der *Rome Series* auf diese drei Thesen hin zeigt, dass durchaus eine Struktur vorhanden ist, die sich in den einzelnen Werken der Serie wiederfinden lässt und diese vereint. Mehr noch als die gerissenen Papierkanten, die nicht in allen Werken der *Rome Series* vorkommen, ist dies die Malerei, die von de Kooning über die zusammengeklebten oder eben auch einzelnen Blätter aufgebracht wurde. Wie ein Vergleich zwischen *Black and White Rome L* (Abb. 76), welches aus nur einem Bogen Papier besteht, der auf der Vorder- und Rückseite bemalt wurde, und dem aus drei Papierstreifen zusammengefügt Werk *Black and White Rome T* (Abb. 62) zeigt, weisen beide Arbeiten Aspekte auf, die sie zusammengehörig wirken lassen. Der breite Pinselduktus, mit dem großflächig und schwungvoll schwarze Farbe auf dem Papier verteilt wurde und der damit weiße Farbflächen umschließt, lässt beide Werke ihre Individualität verlieren und zu Teilen werden, die zusammengehören – die allerdings nicht unbedingt zusammen gesehen werden müssen. In diesem Aspekt grenzen sie sich von einem Zyklus ab, dessen Bestandteile nicht einfach herausgenommen werden können.⁷⁴³

Die zweite These, in welcher die der Malerei zugrundeliegende Realität als prozesshaft oder in Boehms Worten als „unendliches Werden“ verstanden wird, trifft ebenfalls für die *Rome Series* zu.⁷⁴⁴ Wie bereits im zweiten Teil der Arbeit dargelegt, weist alles darauf hin, dass de Kooning in der *Rome Series* insbesondere an der Darstellung von Prozessen interessiert war. Die immer wieder bei den *Black and White Paintings* angewandte Technik de Koonings, die Farbe vom Malgrund abzukratzen und neu aufzutragen, um das Ende des Malprozesses und damit den Abschluss des Werkes zu verhindern, kann bereits als Ausdruck eines solchen Realitätsverständnisses begriffen werden. In der *Rome Series* kommt eine vergleichbare Haltung zum Ausdruck durch das Abreiben und Neu-Zusammensetzen von Papierkanten, das Experimentieren mit Arbeitspro-

⁷³⁹ Vgl. Boehm 1988.

⁷⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 19.

⁷⁴¹ Vgl. ebd., S. 22.

⁷⁴² Ebd., S. 23.

⁷⁴³ Vgl. Heinrich 2001a, S. 8 und Klein 1998.

⁷⁴⁴ Boehm 1988, S. 22.

zessen, die sich in den Werken spiegeln, wie das Bearbeiten von allen Seiten, welches auf dem Atelierboden stattfand, mittels des Aneinandersetzens von bemalten Papieren oder durch das Durchscheinen von Farbe, die auf der Rückseite der Bilder aufgetragen wurde. Zudem gibt es innerhalb der Serie keinen Anfang und kein Ende, und es macht also keinen Unterschied, ob beim Betrachten eine bestimmte Reihenfolge eingehalten wird oder nicht.

Die Iteration, welche von Boehm als drittes Merkmal einer Serie ausgewiesen wird, ist das letzte und entscheidende Kriterium, um zu überprüfen, ob es sich bei der *Rome Series* tatsächlich um eine Serie handelt. Dieses Merkmal setzt sich aus den drei Unterpunkten „Struktur“, „Sujet“ und „Totalität“ zusammen und dient zugleich der Abgrenzung zwischen „Malerei in Serien“ und einer „seriellen Malerei“.⁷⁴⁵ Die Struktur, die in den meisten Bildern der *Rome Series* durch collagierte Papierstreifen und deren linienhaft wirkenden Kanten gegeben ist, kann nicht für alle Werke festgestellt werden. Als verbindendes Element wurde bereits die schwarze Farbe erwähnt, die schwungvoll über den Bildflächen verteilt wurde. Weiße Farbe findet sich ebenfalls nicht in allen Werken, ein Beispiel dafür ist *Black and White Rome M* (Abb. 65). Dieses Werk weist zugleich die Verwendung von Zeitungsfragmenten auf, die ebenfalls nicht in allen Arbeiten beobachtet werden kann. Auch kann kein gemeinsames Sujet als Bestätigung herangezogen werden, da es sich um abstrakte Malerei handelt. Boehm schlug vor, in solchen Fällen von einer „seriellen Malerei“ statt von „Malerei in Serien“ zu sprechen.⁷⁴⁶ Die einzelnen Arbeiten der *Rome Series* ergänzen sich nicht zu einem einheitlichen Ganzen; Werke wie *Senza titolo (Ritratto di Toti Scialoja)* (1960), *Untitled* (1959) und *Black and White Rome B* (Abb. 88, 86 und 66) folgen nicht einer „identischen Bildregel“.⁷⁴⁷ Weder das verwendete Format, noch die Farben noch die abstrakten Bildformen gleichen sich von Bild zu Bild. Zusammenfassend muss somit festgestellt werden, dass Boehms Kriterien für das Vorliegen einer Serie auf die *Rome Series* nicht zutreffen. Dennoch ist der ästhetische Zusammenhang der einzelnen Arbeiten der *Rome Series* bis auf wenige Ausnahmen – den „Souvenirs“, die aber wiederum eine eigene Untergruppe bilden – offenkun-

⁷⁴⁵ Vgl. ebd., S. 23.

⁷⁴⁶ Ebd. Damit knüpft Boehm an Mel Bochners Unterscheidung zwischen Bilderserien und seriellen Arbeiten an. Letzteres setzt für Bochner ein vorgefasstes Konzept und eine strenge Systematik voraus. Vgl. Bochner 1967.

⁷⁴⁷ In der Zusammenfassung seiner Ausführungen nennt Boehm die „identische Bildregel“ als entscheidendes Kriterium der Iteration. Vgl. Boehm 198, S. 23.

dig.⁷⁴⁸ Daher sollte, in Anlehnung an Boehm, im Hinblick auf die *Rome Series* besser von „serieller Malerei“ anstatt von „Malerei in Serie“ gesprochen werden.

Serielle Produktionsweisen wurden nur von wenigen Künstlern des Abstrakten Expressionismus aufgegriffen.⁷⁴⁹ Im Gegenteil setzten sich die zugehörigen Künstler mit einer Kunst in Szene, für die ein hoher Grad an Individualität und Einzigartigkeit stilbildend war.⁷⁵⁰ Authentizität evozierende, nachvollziehbare künstlerische Produktionsschritte standen im Vordergrund, die „Seriosität der Erscheinung erschien als oberstes Gebot.“⁷⁵¹ Das Serielle kann – im Gegensatz zum Abstrakten Expressionismus – als typisch für die Minimal Art angesehen werden.⁷⁵² Nach Bippus sei es nicht verwunderlich, dass

(...) in den 1960er Jahren, in denen das Interesse an seriellen Verfahren, Ordnungen und Produktionen erstarkte, das Prinzip der Serie zu Reformulierungen und Verschiebungen des Kunstbegriffs beigetragen hat.⁷⁵³

Als einer der Ersten machte Andy Warhol das serielle Prinzip zum wesentlichen Bestandteil der Kunst seiner Zeit und prägte damit zugleich wesentliche Darstellungskonzepte der Pop Art. Mittels der Reproduktionstechniken Fotografie und Druck begann er, Alltagsobjekte und Werbung in künstlerische Verfahren mit einzubeziehen und legte dadurch die institutionelle sowie kommerzielle Dimension der Kunstproduktion offen.⁷⁵⁴ Besonders deutlich wird die Diskussion, die sich in den 1960er Jahren über serielle Verfahren innerhalb der künstlerischen Produktion eingestellt hat, in einem zeitgenössischen Artikel im *Artforum* von Mel Bochner.⁷⁵⁵ Dort interpretierte Bochner die Beschäftigung mit dem Seriellen nicht als „stilistisches Phänomen, sondern [als] Ausdruck einer Haltung“.⁷⁵⁶ In Bochners Text ersetzt die serielle Methode sowohl die individuelle Autorschaft als auch die künstlerische Gestaltung, wie Bippus zusammen-

⁷⁴⁸ Zu den „Souvenirs“ vgl. das entsprechende Unterkapitel im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit.

⁷⁴⁹ Eine Ausnahme bilden hier Robert Motherwell und Ad Reinhardt. Ad Reinhardt griff, ähnlich wie Josef Albers, eine spezielle Form des Seriellen auf, die von Boehm als eine „Ein-Bild-Malerei“ bezeichnet wurde, „(...) deren Vielfältigkeit aus der Vielfalt und Explikationsfähigkeit der dem Bilde zugrunde liegenden Konzeption stammt“. Boehm 1988, S. 24. Anders verhält es sich mit dem seriellen Prinzip bei Robert Motherwell. Motherwell arbeitete ab 1948 konsequent an einem als Serie zu bezeichnenden Thema, der *Elegie auf die Spanische Republik* und machte diese zu einer Art Lebensaufgabe. Vgl. Wentrup 2004.

⁷⁵⁰ Vgl. Bippus 2003, S. 37.

⁷⁵¹ Stemmrich 1994, S. 180; vgl. auch Bippus 2003, S. 37.

⁷⁵² Vgl. Ursprung 2013, S. 26; Bippus 2010, S. 165.

⁷⁵³ Bippus 2010, S. 165.

⁷⁵⁴ Vgl. ebd., S. 27, 37-38.

⁷⁵⁵ Vgl. Bochner 1967.

⁷⁵⁶ Bippus 2003, S. 9.

fasst.⁷⁵⁷ Erstmals wird die Forderung nach planmäßigen und nachvollziehbaren Vorgehensweisen innerhalb der Kunst wirksam. Bochner stellte sich damit gegen jene Lesart von Kunst, wie sie durch die Arbeiten der Abstrakten Expressionisten vorgegeben wurde; ihr zufolge sollte die Kunst weder planbar oder systematisiert noch methodisch überprüfbar sein. Bochners Text kann als Versuch einer späten Befreiung von einem durch Kritiker eingeführten Paradigma verstanden werden, welches die Betrachtung der amerikanischen Nachkriegskunst bis heute beherrscht.

Vor diesem Hintergrund kann die *Rome Series* als eine Werkgruppe interpretiert werden, die wesentliche Merkmale des Abstrakten Expressionismus mit den Gestaltungsprinzipien vorhergehender, paralleler wie nachfolgender Kunstrichtungen vereint: De Kooning erweckt mit diesen Werken den Eindruck eines schnellen, gestischen Arbeitens, das zum Kanon des Abstrakten Expressionismus gehört. Seine langsame, sorgsame Ausführung, die geplante Komposition der Werke sowie die serielle Arbeitsweise stellen Anknüpfungspunkte zu künstlerischen Verfahren der europäischen Kubisten, zur amerikanischen Minimal Art und Pop Art sowie zur italienischen Nachkriegsmoderne dar. Mit der *Rome Series* verortete sich de Kooning zudem im Hier und Jetzt, wie es die Künstler der Minimal Art taten;⁷⁵⁸ dies geschah, indem er sich Techniken und Farben bediente, die ihn in den Werken italienischer Künstler unmittelbar umgaben.

So scheint es, dass die Entstehung der *Rome Series* tatsächlich nur in Rom möglich war; weit weg von kunsttheoretischen Diskursen darüber, wie amerikanische Kunst auszusehen habe. Ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Abstrakten Expressionismus' in Italien unterstreicht diese These einmal mehr: Clement Greenberg spielte in der italienischen Kunstgeschichte lange Zeit so gut wie keine Rolle, er wurde kaum rezipiert. Es ist zu bezweifeln, dass dies allein an sprachlichen Barrieren lag. In Italien wurden ausgewählte Essays und Kritiken bereits 1991 erstmals ins Italienische übersetzt.⁷⁵⁹ In Deutschland erfolgte dieser Schritt erst 1997 und doch fanden Greenbergs Thesen bereits lange vorher Einzug in die kunsttheoretische Debatte.⁷⁶⁰ Eine mögliche Erklärung für dieses Phänomen könnte sein, dass Greenbergs Modernismusbegriff sich nicht mit den Werken der italienischen Künstler vereinbaren ließ. So erscheinen die Bilder der italienischen Avantgarde um 1960 keineswegs flach. Flächigkeit („flatness“) aber ist für

⁷⁵⁷ Vgl. ebd., S. 9.

⁷⁵⁸ Vgl. Ursprung 2013, S. 19.

⁷⁵⁹ Vgl. Greenberg 1991.

⁷⁶⁰ Vgl. Greenberg 1997.

Greenberg ein zentrales Kriterium des Modernismus.⁷⁶¹ In einem Punkt treffen sich Greenberg und de Kooning: Beide stellten das Medium des Bildes, also den Bildträger und die Bildmaterialien, in ihren Fokus.⁷⁶² Doch unterscheiden sie sich grundlegend in den Zielen, die sie damit verfolgten. Während es Greenberg um die Trennung und Reinheit der einzelnen Künste und künstlerischen Verfahren voneinander ging, war de Kooning daran interessiert, diese in seinen Werken zusammenzuführen.⁷⁶³

Diese von de Kooning geleistete Zusammenführung verschiedenster Techniken, Themen und kunsttheoretischer Debatten – so meine These – zielt auf eine Vermittlung von Wissen, die sich im Bild selbst vollzog. In der westlichen Geschichte des Wissens wird dem Material in Bildern weniger Wissensgehalt zugesprochen als der Form. „Form“ und „Geist“ werden in wissenschaftlichen Diskussionen über das Material als diametrale Gegenbegriffe benutzt.⁷⁶⁴ Emmanuel Alloa stellt in diesem Zusammenhang fest: „Als Wissenslieferant sind Bilder nur unter der Bedingung zulässig, dass sie sich ihrer Materialität entledigen und zu beliebig iterierbaren, ortlosen Formkonstellationen werden.“⁷⁶⁵ Bereits Platon habe in seiner *Politeia* der Materie der von ihm beobachteten Sterne im Himmel einen untergeordneten Stellenwert zugewiesen und stattdessen die Bedeutung der reinen Bildlichkeit der Sternbilder hervorgehoben, die es letztlich erlaubt habe, auf die Idee zu schauen und diese zu begreifen.⁷⁶⁶ Diese Art von „Bildintellektualismus“⁷⁶⁷ sehe eine Trennung von Form und Materie vor: Wissen werde demnach nur dann über Bilder vermittelt, wenn ideelle Formen innerhalb der Bilder vorhanden sind, die Wissen bilden können und sie müssen, so Alloa, „(...) aus jener Dinglichkeit des Trägers herausgelöst werden, die den Zugang zum Allgemeinen versperrt.“⁷⁶⁸

In der *Rome Series* sind keine ideellen Formen vorhanden. Und doch können sie als Objekte verstanden werden, die zugleich auf eine andere, immaterielle Ebene verweisen und „eine Sprache sprechen, die es zu dechiffrieren gilt“.⁷⁶⁹ Die *Rome Series* kann als

⁷⁶¹ Vgl. Greenberg 1997d, S. 268 und Greenberg 1988–95, Bd. 4, S. 87.

⁷⁶² Vgl. Zu Greenberg: Lüthy 2006, S. 150.

⁷⁶³ Zu Greenberg vgl. ebd. und Greenberg 1997d.

⁷⁶⁴ Vgl. Köhler/Siebenpfeiffer/ Wagner-Egelhaaf 2013, „Einleitung“, S. 23.

⁷⁶⁵ Alloa 2012, S. 68.

⁷⁶⁶ Vgl. hierzu und zur Geschichte der veränderten Materialbedeutung innerhalb des Wissenskosmos seit Platon bis zur Moderne: Alloa 2012, insb. S. 68–77.

⁷⁶⁷ Ebd., S. 69.

⁷⁶⁸ Ebd.

⁷⁶⁹ Förderrichtlinien des Bundesministeriums für Forschung und Entwicklung zum Projekt „Die Sprache der Objekte - Materielle Kultur im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen“. Online einsehbar unter: <http://www.bmbf.de/foerderungen/18562.php> (zuletzt geprüft am 11.01.2017).

Werkgruppe interpretiert werden, die von Künstler-Zeitgenossen de Koonings verstanden wurde und noch heute von Künstlern verstanden wird. Ein Beispiel für eine zeitgenössische künstlerische Rezeption der *Rome Series* findet sich im Œuvre des jungen italienischen Künstlers Gianni Politi. In Werken wie *Foto Della Didascalia Dell'Opera Dal Titolo „Isola Siciliana“* (2013) (Abb. 109) setzt sich Politi mit de Koonings schwarz-weißen Arbeiten auseinander und greift deren zentrale Themen auf.⁷⁷⁰

Die Reduktion der Farbigkeit, die Auseinandersetzung mit seriellen Fragestellungen, das Ausloten eines alten und zugleich neuen und innovativen Umgangs mit dem Material – all das wurde auch von anderen amerikanischen und italienischen Künstlern um 1960 in ihren Werken thematisiert. Parallel zu de Koonings Romaufenthalt war im New Yorker MoMA die Ausstellung „16 Americans“ zu sehen.⁷⁷¹ Neben Werken von Künstlern wie Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Louise Nevelson und Ellsworth Kelley stellte die Kuratorin Dorothy Miller auch Frank Stellas *Stripe Paintings* aus.⁷⁷²

Die Kunstkritik reagierte auf diese Werke, die aufgrund ihrer reduzierten Farbigkeit mit der *Rome Series* vergleichbar sind, sehr verhalten bzw. verständnislos. In ihrer Ausstellungsbesprechung im *New York Herald* bezeichnete Emily Genauer Stellas Werke beispielsweise als „entsetzlich langweilig“.⁷⁷³ Ihr Urteil fällte Genauer anhand von Gemälden wie *The Marriage of Reason and Squalor, II* (1959) (Abb. 110), das Stella eigens für die Ausstellung angefertigt hatte, in der er mit insgesamt vier Werken vertreten war.⁷⁷⁴

Das Herstellungsverfahren für diese *Stripe Paintings*, auch *Black Paintings* genannt, ist immer gleich: Stella malte diese freihändig und trug mit einem Pinsel schwarze Emaillackfarbe in gleich großen und parallel nebeneinander verlaufenden Streifen auf eine Leinwand auf. So entstanden geometrische Muster. Die Streifen lassen den Blick

⁷⁷⁰ Ein buntfarbiges Werk verweist auch über den Titel auf de Kooning: *Canzone Dal Titolo „Collina“, Eseguita Dal Maestro W.d.K* (2014), Mischtechnik auf Leinenpapier, 50 x 70 cm, im Besitz des Künstlers. Mit „W.d.K.“ ist Willem de Kooning gemeint. Gespräch der Autorin mit Gianni Politi im Oktober 2014.

⁷⁷¹ Die Ausstellung war vom 16. Dezember 1959 bis zum 17. Februar 1960 zu sehen.

⁷⁷² Ausgestellt waren zudem Werke von J.[ay] de Feo, Wally Hedrick, James Jarvaise, Alfred Leslie, Landes Lewitin, Richard Lytle, Robert Mallary, Julius Schmidt, Richard Stankiewicz, Albert Urban und Jack Youngerman.

⁷⁷³ Vgl. Emily Genauer: „16-Artist Show Is On Today At Museum of Modern Art“, in: *New York Herald Tribune*, 16. Dezember 1959, S. 26 und 27, hier zitiert nach Venturi 2008, S. 25.

⁷⁷⁴ Ausgestellt waren die alle 1959 entstandenen Werke *Die Fahne hoch*, *Tomlinson Court Park*, *The Marriage of Reason and Squalor* und *Arundel Castel*. Vgl. Rosenthal 2013, S. 113.

auf die unbehandelte Leinwand frei, die dadurch weiß erscheint und wirkt, als hätte Stella weiße Linien auf den Bildträger gemalt. Tatsächlich aber handelt es sich bei den hellen Zwischenräumen um das, was klassischerweise der Hintergrund eines Bildes wäre. So wird das Besondere deutlich, nämlich dass es in Stellas *Stripe Paintings* kein hierarchisches Verhältnis von Vorder- zu Hintergrund mehr gibt. Die Leinwand wird zum Material und auch zum Bedeutungsträger. In diesem Aspekt sind Stellas *Stripe Paintings* und de Koonings *Rome Series* vergleichbar: In beiden wird die tradierte Sichtweise westlicher Wissenschaftsdiskurse, die in New York um 1960 geführt wurden, aufgebrochen und das Material im Sinne eines „Reflexionsbegriffes“⁷⁷⁵ behandelt: Material wird als „Kategorie des Denkens“ verstanden.⁷⁷⁶

5 Resümee

Die Rekonstruktion von de Koonings Aufenthalt in Rom sowie die Analyse von zentralen Werken der *Rome Series* (Abb. 62–88) und deren Entstehungsgeschichte, führte zu folgenden Ergebnissen: Es konnte gezeigt werden, wie die – bis auf wenige Ausnahmen – in zwei Gruppen unterteilten Werktitel der *Rome Series* aus ihren jeweiligen Präsentations- und Vermarktungskontexten hervorgingen. Eine große Rolle bei der Betitelung spielten die Galeristen Sidney Janis und Plinio De Martiis. Letzterer hat, zum Teil über den Mailänder Kunsthändler Markus Mizne, Werke der *Rome Series* an Privatsammler verkauft, die unter der Bezeichnung „Untitled“ auf den Kunstmarkt gelangt sind, wie beispielsweise das Werk *Untitled* (Abb. 63). Hingegen sind Werke, die als „Black and White Rome“ betitelt wurden und einen Buchstaben dahinter tragen, wie *Black and White Rome B* (Abb. 66), über den amerikanischen Galeristen Sidney Janis verkauft worden, der höchstwahrscheinlich entscheidend an der Titelvergabe beteiligt war.

Anhand genauer Studien der Originale wurde festgestellt, dass viele der mehrblättrigen Arbeiten der *Rome Series* Abdrücke und Rostspuren enthalten. Es konnte bewiesen werden, dass diese Markierungen von Büroklammern stammen, die de Kooning verwendete, um einzelne Papierstreifen miteinander zu befestigen und um so Kompositionsschritte zu überprüfen (Abb. 79-82). Dies bedeutet, dass de Koonings Kompositi-

⁷⁷⁵ Vgl. Köhler/Siebenpfeiffer/ Wagner-Egelhaaf 2013, „Einleitung“, S. 23.

⁷⁷⁶ Vgl. ebd.

onsverfahren auf rationalen und bewussten Entscheidungen beruht. De Kooning erprobte verschiedene Variationsmöglichkeiten, bevor er sich für eine endgültige Komposition entschied.

Über die kunsthistorische Kontextualisierung von Werken der *Rome Series* wird deutlich, dass de Koonings inszenierte gestische Spontaneität ihn mit jenen Künstlern verbindet, die Ende der fünfziger Jahre die römische Kunstszene bestimmten. Afro, Scialoja, Burri, Rotella und auch Fontana vereint mit de Kooning, dass in ihren Werken langsame, auf Kompositionen fußende Arbeitstechniken, die auf grafischen Gestaltungsmitteln basieren, zum Ausdruck kommen. Zudem wurde aufgezeigt, wie auch Franz Klines Kunst in diesem Kontext interpretiert werden kann – nicht umsonst wurden auch seinen schwarz-weißen Arbeiten in Plinio De Martiis' in römischer Galerie gezeigt. Diese italienischen und amerikanischen Künstler verbinden langsame mit schnellen Arbeitsweisen und reduzieren zugleich die Farbigkeit ihrer Werke, um diese Techniken und damit einhergehend auch philosophische Fragestellungen über das Dasein des Menschen in den Vordergrund zu stellen, die mittels des Arbeitsprozesses thematisiert werden.

Bei der *Rome Series* greift de Kooning künstlerische Techniken der zeitgenössischen italienischen Kunst, die 1959/60 rund um die Piazza del Popolo in Rom vorherrschte, auf. Zugleich finden sich in Ansätzen auch Techniken der Minimal Art und der Pop Art in den Werken wieder.

III Fazit: Schwarz und Weiß als Ausdruck der Reflexion über grundlegende künstlerische und kunsttheoretische Fragestellungen

In der vorliegenden Studie kristallisierten sich Schwarz und Weiß als Ausdruck von Willem de Koonings Reflexion über grundlegende künstlerische und kunsttheoretische Fragestellungen heraus. Während die Forschung bislang häufig unkritisch sprachlichen Äußerungen de Koonings folgte, der die temporäre Reduktion seiner Farbpalette auf Schwarz und Weiß einst als Wunsch der „Befreiung vom Material“⁷⁷⁷ bezeichnete, so konnte die Analyse der *Black and White Paintings* und der *Rome Series* zeigen, dass genau das Gegenteil der Fall ist: De Kooning lud in diesen Werkreihen das Material Farbe in verschiedener Hinsicht mit Bedeutung auf und machte es so zu einem Ort der Wissensvermittlung.

Die Unterteilung eines künstlerischen Œuvres in Theorie und Praxis ist in Bezug auf de Kooning nicht sinnvoll, und so wurden seine Äußerungen über seine Arbeiten in der vorliegenden Studie als theoretische Praxis und seine Werke als ästhetische Praxis interpretiert. In beiden zielte de Kooning darauf ab, künstlerische Aspekte des Abstrakten Expressionismus mit Elementen der Klassischen Moderne sowie grundlegenden Fragestellungen des kunsttheoretischen Diskurses über *disegno* und *colore* miteinander zu verbinden. Dieses Vorgehen konnte zunächst bei den *Black and White Paintings* beobachtet werden, die in technischer, farblicher und motivischer Hinsicht mit Kunstwerken europäischer Künstler wie Pablo Picasso oder Henri Matisse und zugleich mit amerikanischen Künstlern wie Mark Tobey und Jackson Pollock in Verbindung gebracht werden können.

Während aber beispielsweise Picasso bestimmte Techniken, wie die der Collage, als Hilfsmittel für die finale Bildkonzeption eines Werkes wie *Guernica* (1937) (Abb. 6) nutzte, so radikalisierte de Kooning Picassos Arbeitsweise und integrierte die Prozesse direkt und unmittelbar in sein Werk, wie am Beispiel von *Orestes* (1947) (Abb. 14) exemplarisch verdeutlicht werden konnte. De Kooning arbeitete dort nicht mehr mit Collagen auf dem Gemälde, sondern er schnitt direkt in die getrocknete Farbe hinein und transferierte die herausgelösten Farbstücke an andere Stellen im Bild.

⁷⁷⁷ Vgl. Stevens/Swan 2008, S. 245.

Auch in Bezug auf die *Rome Series* finden sich ähnliche Methoden; die in Rom gefertigten Arbeiten sind mit den 1912 von Picasso und George Braque gefertigten *papiers collés* vergleichbar. De Koonings Werke greifen Elemente der Collage auf und sind, ähnlich den *papiers collés*, sorgsam zerrissen und neu zusammengefügt.

Diese aus den Bildern selbst ablesbaren, vielschichtigen Verbindungen zwischen de Koonings frühen und späten schwarz-weißen Arbeiten mit Werken der europäischen Moderne wurden weder von der zeitgenössischen Kunstkritik mit ihren Hauptvertretern Clement Greenberg und Harold Rosenberg noch von nachfolgenden Forschergenerationen, wie Paul Cummings, zugelassen, sondern stattdessen vehement in Abrede gestellt.

Zur Entstehungszeit der *Black and White Paintings* galt für zeitgenössische amerikanische Künstler das Diktum eines schnellen und gestischen Arbeitens, das sich nicht mit künstlerischen Prozessen und Verfahren europäischer Künstler in Beziehung bringen lassen sollte und dessen Anspruch als Alleinstellungsmerkmal der amerikanischen Kunst nach 1945 noch lange in der Kunstgeschichtsschreibung nachklang. Dieser Forderung entzog sich de Kooning in vielen seiner Werke, indem er langsam und in mehreren Farbschichten arbeitete, auf die eine letzte Schicht aufgetragen und mit einer rasch ausgeführten Geste beendet wurde. So entstand in den *Black and White Paintings* lediglich der Eindruck eines schnellen Arbeitsprozesses.

Besonderen künstlerischen Fragestellungen ging de Kooning in jeweils eigenen Werkgruppen nach, wie beispielsweise in den sogenannten *Black Paintings* und den *White Paintings*. Dort hatte er die Mehrschichtigkeit vom Material Farbe weggenommen und stattdessen in mehrere Bedeutungsebenen der Bilder transferiert, wie am Werk von *Excavation* verdeutlicht wurde.

In Experimenten, wie in den parallel zu den *Black and White Paintings* entstandenen *Black and White Abstractions* sowie in der zweiten *Women*-Serie, setzt er sich mit Einzelthemen auseinander, die in den *Black and White Paintings* bereits angelegt sind. Ein bedeutsames künstlerisches Phänomen stellen beispielsweise die *Mirror-Images* oder auch *Spiegelbild-Abstraktionen* dar, die anhand der *Black and White Abstractions* beobachtet werden konnten. Durch sie wurde deutlich, dass de Kooning einzelne Motive aus seinen Kunstwerken in andere Werke transferiert hat, zum Teil durch das Spiegeln und Drehen der ursprünglichen Darstellungen. In den *White Paintings* hingegen interessierte sich der Künstler für andere künstlerische und soziale Aspekte: Aufgegriffen

wurden hier nicht nur essentielle Fragestellungen zu Zeichnung und Malerei, sondern auch die Reflexion medial vermittelter Stereotype von Weiblichkeit. Letztere wird als eigenes Thema in den nachfolgenden *Women*-Serien aus dem Komplex von Schwarz und Weiß herausgelöst und als eigener Werkkomplex weiterentwickelt.

Wie die vorliegende Studie erstmals zeigen konnten, besteht die Werkgruppe der *Rome Series* aus rund 40 Arbeiten. Die Werke wurden zum Teil über den New Yorker Galeristen Sidney Janis verkauft, ein anderer Teil über den römischen Galeristen Plinio De Martiis. In der *Rome Series* kommt de Kooning auf die Untersuchung grundlegender kunsttheoretische Fragestellungen zu *disegno* und *colore* zurück. So fungieren beispielsweise weiße Abrisskanten von übereinandergelegten Blättern als Linien, die eine eigene Dynamik im Bildaufbau entwickeln.

Wie diese Arbeit erstmals zeigen konnte, wurden die abgerissenen Blätter nicht nur sorgsam aufgeklebt; vielmehr weisen einige der Arbeiten der *Rome Series* Abdrücke und Rostspuren auf, die von Büroklammern stammen. De Kooning verwendete diese Klammern, um einzelne Papierstreifen aneinander zu befestigen und so einzelne Kompositionsschritte zu überprüfen. Somit ist für das Kompositionsverfahren der *Rome Series* festzuhalten, dass auch diese vermeintlich schnell und gestisch entstandenen Werke auf überlegten und bewussten Entscheidungen sowie der Erprobung von Variationsmöglichkeiten fußen, bevor de Kooning eine endgültige Komposition festlegte.

Durch die kunsthistorische Kontextualisierung der *Rome Series* wurde zudem deutlich, dass die inszenierte gestische Spontaneität mit Arbeitsverfahren jener Künstler in Beziehung gesetzt werden kann, die Ende der fünfziger Jahre die römische Kunstszene dominierten. Afro Basaldellas, Toti Scialojas, Alberto Burris, Mimmo Rotellas und auch Lucio Fontanas Werke weisen langsame und auf Kompositionen fußende Arbeitstechniken auf, die auf grafischen Gestaltungsmitteln basieren. Bestimmte Arbeiten von Franz Kline können ebenfalls in diesem Kontext interpretiert werden. Die Künstler verbanden langsame mit schnellen Arbeitsweisen und reduzierten zugleich die Farbigkeit ihrer Werke, um diese Techniken und damit einhergehend auch grundlegende philosophische Fragestellungen in den Vordergrund zu stellen, die mittels des Arbeitsprozesses thematisiert werden. Zusätzlich zu zeitgenössischen Techniken italienischer Künstler finden sich zudem auch in Ansätzen Techniken der Minimal Art und der Pop Art in den Werken der *Rome Series* wieder.

Für beide Werkgruppen, die *Black and White Paintings* und die *Rome Series*, ist festzustellen, dass sich de Kooning absichtsvoll künstlerischer Strategien bediente, um diese zu vermarkten. Dazu zählt das Sprechen über seine Absichten und seine Arbeiten. In sprachlichen Äußerungen stellt de Kooning nicht belegbare oder zu Teil sogar widerlegbare Verbindungen und Anknüpfungspunkte zu Werken bedeutender Künstler oder zu Filmen her. Dieses Vorgehen gehört ebenso zu seiner künstlerischen Praxis wie das Wegnehmen von Farbe und stetige Neubemalen von Bildoberflächen. Diese Aspekte seines Werkprozesses fungieren als Weiterführung eines zentralen Problems der Moderne: als Frage nach dem Werk und seiner Vollendbarkeit. Sie zeigen de Koonings Auseinandersetzung mit eben dieser Problematik sowie dem Gegensatz von Idee und Werk auf, was als bewusste künstlerische Rezeption kunsthistorischer und künstlerischer Problemstellungen gedeutet werden kann.

So konnte durch die Rekonstruktion von de Koonings Aufenthalt in Rom und die Analyse zentraler Arbeiten der *Rome Series* und ihrer Entstehungsgeschichte gezeigt werden, wie die in zwei Hälften unterteilte Werkgruppe und ihre Titel aus ihren jeweiligen Präsentations- und Vermarktungskontexten hervorgingen. Wie bereits im Hinblick auf die geforderte gestisch wirkende Oberfläche bei den *Black and White Paintings* umging de Kooning die Regeln, die ihm vom amerikanischen Kunstmarkt auferlegt worden waren, und überließ die Hälfte der in Rom entstandenen Arbeiten seinem italienischen Galeristen zum Verkauf. Mit zwei unterschiedlichen Titeln gelangte die *Rome Series* so zum Teil auf den italienischen und zum Teil auf den amerikanischen Kunstmarkt. Das bedeutet, de Kooning bediente hier bewusst die Bedürfnisse des jeweiligen Marktes, ohne sich dabei künstlerisch einschränken zu lassen. Die künstlerische und kunsttheoretische Praxis de Koonings kann sowohl in Bezug auf die *Black and White Paintings* und deren besondere Oberflächenbehandlung als auch im Hinblick auf die *Rome Series* und ihre Vermarktung als Teil eines künstlerischen Konzepts angesehen werden, mit welchem der Künstler absichtsvoll das vorherrschende Kunstsystem unterlief. Mit beiden in der vorliegenden Studie untersuchten Werkgruppen arbeitete de Kooning oppositär zum dominierenden kunsttheoretischen Diskurs seiner Zeit, wie er in New York vorherrschte.

Der Künstler stellte in seinen schwarz-weißen Werken eine Verbindung zwischen europäischer und amerikanischer Kunst her und verknüpfte Elemente der aktuellen Kunstproduktion mit historischen Vorbildern. Während dies bei den *Black and White Pain-*

tings aufgrund der biografischen Situation des Künstlers nur in New York geschehen konnte⁷⁷⁸, so war die Entstehung des *Rome Series* am Ende der 1950er Jahre wiederum nur abseits der dortigen Kunstszene möglich. Die konkreten, am Ende vorliegenden ästhetischen Erscheinungsformen der Arbeiten reflektieren einerseits die Klassische Moderne und andererseits die jeweilige Kunstszene, in der sie entstanden.

Wie nicht zuletzt am Beispiel des 1959 in New York in Schwarz und Weiß arbeitenden Künstlers Frank Stella gezeigt werden konnte, hatten amerikanische Kunstkritiker gegenüber zeitgenössischen Künstlern eine ganz bestimmte Erwartungshaltung. Es konnte gezeigt werden, dass Kritiker wie Clement Greenberg auf die italienische Kunstkritik der 1950er und 1960er Jahre so gut wie keinen Einfluss hatten. Rom eignete sich aus dieser Perspektive besonders gut, um künstlerischen und kunsttheoretischen Fragestellungen nachzugehen, die in New York mit großer Wahrscheinlichkeit noch während ihres Entstehungsprozesses zu Schwierigkeiten geführt hätten.

In diesen Kontext muss die *Rome Series* und de Koonings erneute Reduktion der Farbpalette auf Schwarz und Weiß gestellt werden; ihr fällt eine zentrale Bedeutung im Œuvre de Koonings zu und sie steht in einem engen Zusammenhang mit dem künstlerischen Arbeitsprozess selbst. Durch sie wird das Material zum Ort der Reflexion und Diskussion von kunsttheoretischem Wissen.

Wie zu Beginn der vorliegenden Studie dargelegt, versteht diese sich als Teil einer Perspektivverschiebung, die seit rund zehn Jahren Einzug in die kunsthistorische Forschung gefunden hat. Vor diesem Hintergrund möchte die Arbeit andere Forscherinnen und Forscher dazu ermutigen, neuen Denkansätzen zu folgen, die den bis heute tendenziell auf US-amerikanischen Mythen aufbauenden Diskurs über den Abstrakten Expressionismus und de Kooning aufbrechen. Ein wesentliches Element dabei ist die weitere Öffnung der Kunstgeschichte für interdisziplinäre Forschungsansätze. Wie sich am Beispiel der schwarz-weißen Bilder de Koonings deutlich gezeigt hat, profitieren sowohl die De Kooning-Forschung als auch die Forschung zur amerikanischen Kunst nach 1945 sehr deutlich von einem materialperspektivischen und kontextbezogenen Ansatz. Statt anachronistischen und dichotomen Gegenüberstellungen europäischer und amerikanischer Kunst zu folgen, ergeben sich so veränderte Forschungsperspektiven, aus de-

⁷⁷⁸ In den 1940er Jahren war de Kooning vergleichsweise arm und konnte keine größeren Reisen unternehmen. Zudem war es 1926 illegal in die USA eingereist und besaß lange Zeit keinen gültigen Pass, was das Reisen erschwerte.

nen neue Erkenntnisse gewonnen werden, die wiederum für die weitere Forschung dienlich gemacht werden können.

Zum Schluss soll noch einmal ausdrücklich betont werden, dass die vorliegende Studie sich als Anstoß für nachfolgende Wissenschaftler versteht, die *Rome Series* weiter zu erforschen und diese für das Verständnis der Kunst Willem de Koonings so bedeutsame Werkgruppe dadurch der Wissenschaft und der Öffentlichkeit noch stärker zugänglich zu machen.

Anhang

Verzeichnis der konsultierten Archive und Sammlungen

In den Vereinigten Staaten von Amerika:

Archives of American Art, Washington, D.C.

- Dorothy C. Miller papers, circa 1912-1992, bulk 1959-1984
- Elisabeth Zogbaum papers regarding Franz Kline, 1928-1965
- Clement Greenberg papers, 1937-1983
- Jackson Pollock and Lee Krasner papers, circa 1905-1984
- Leo Castelli Gallery records, circa 1880-2000, bulk 1957-1999
- Oral history interview with Elisabeth Ross Zogbaum, 1981 Dec. 3

Pollock - Krasner House and Study Center, East Hampton, NY

The Allan Stone Gallery, New York, NY

The Metropolitan Museum of Art, New York, NY

The Museum of Modern Art Archives, New York, NY

- Dorothy C. Miller Papers
- Frank O'Hara Papers
- Thomas B. Hess: Willem de Kooning Papers

The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY

The Willem de Kooning Foundation Archives, New York, NY

Whitney Museum of American Art, New York, NY

In Italien:

Archivio Afro, Rom

Archivio di Stato di Latina, Latina

- Nachlass der Galleria La Tartaruga

Fondazione Toti Scialoja, Rom

In Deutschland:

ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe

- Unterlagen der Galleria La Tartaruga

Literaturverzeichnis

- Adorno 1994 Theodor W. Adorno: „Titel. Paraphrasen zu Lessing“, in: Tiedemann 1994, S. 325–334.
- Alloa 2012 Emmanuel Alloa: „Das Medium scheint durch. Talbot-Stella-Hantai“, in: Finke/Halawa 2012, S. 68-85.
- Alloway 1960 Lawrence Alloway: „Sign and Surface: Notes on Black and White Painting in New York“, in: *Quadrum* (9), S. 49–62.
- Alloway 1963 Lawrence Alloway: „The American Sublime“, in: *Living Arts* 1 (Juni), Nr. 2, 1963, S. 11–22.
- Altshuler 2008 Bruce Altshuler: *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History. Vol. 1: 1863-1959*, London 2008.
- Anfam 1990 David Anfam: *Abstract Expressionism*, New York 1990.
- Anfam 1993 David Anfam: „Der Anfang am Ende: Die Extreme des Abstrakten Expressionismus“, in: Ausst.-Kat. Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert 1993, S. 97–105.
- Anfam 2003 David Anfam: „De Kooning, Bosch and Bruegel: some fundamental themes“, in: *The Burlington Magazin* Vol. 145, Nr. 1207, 2003, S. 705–715.
- Anfam 2005 David Anfam: „Pollock als Zeichner: Linien des Geistes“, in: Ausst.-Kat. No Limits, Just Edges 2005, S. 22-39.
- Anfam 2007 David Anfam: „Clyfford Still, 1947-H No. 1 (PH-265), 1947“, in: Tinterow/Messinger/ Rosenthal 2007, S. 66-68.
- Anonymus 1958 (Anonymus), „Star Brother Act in Art“, in: *Life Magazine*, 9. Juni 1958, S. 66-72.
- Anonymus 1959 (Anonymus), „De Kooning a Roma“, in: *Vita. Settimanale di notizie*, Nr. 35 (17. Dez.), 1959, S. 38-39.
- Arb 1948 R.A. [Renée Arb], „Spotlight on: De Kooning“, in: *Art News*, April 1948, S. 33.
- Arconti 2006 Antonia Arconti: „De Kooning e Roma/De Kooning and Rome“, in: Mercurio/Sylvester 2006, S. 88–97.
- Ashton 1957 Dore Ashton: „Art: Paintings by Afro. Italian Abstractionist's Work on View at the Catherine Viviano Gallery“, in: *The New York Times* 1957, Dezember.
- Ashton 1990 (1965) Dore Ashton: „Willem de Kooning“, (1965), in: Shapiro/Shapiro 1990, S. 231–237.

- Ashton 2006
Dore Ashton: *The New York School. A Cultural Reckoning*, Berkeley⁶2006.
- Ausst.-Kat. 8 American Painters 1959
Ausst.-Kat. *8 American Painters: Albers, de Kooning, Gorky, Guston, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko*, Sidney Janis Gallery, New York 1959.
- Ausst.-Kat. XXV. Biennale di Venezia 1950
Ausst.-Kat. *XXV. Biennale di Venezia*, Venedig 1950.
- Ausst.-Kat. A House Full of Music 2012
Ausst.-Kat. *A House Full of Music – Strategien in Musik und Kunst*, hg. v. Ralf Beil, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern 2012.
- Ausst.-Kat. Abstract expressionism 1987
Michael Auping: Ausst.-Kat. *Abstract expressionism. The critical developments*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, London 1987.
- Ausst.-Kat. Abstract Expressionism 2016
David Anfam: Ausst.-Kat. *Abstract Expressionism*, Royal Academy of Arts, London 2016.
- Ausst.-Kat. Abstract expressionism and other modern works 2007
Gary Tinterow (Hg.): Ausst.-Kat. *Abstract expressionism and other modern works. The Muriel Kallis Steinberg Newman Collection in The Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven, Conn. (u.a.) 2007.
- Ausst.-Kat. Abstract Expressionism at The Museum of Modern Art 2010
Ausst.-Kat. *Abstract Expressionism at The Museum of Modern Art. Selections from the Collection*, The Museum of Modern Art, New York 2010.
- Ausst.-Kat. Abstrakter Expressionismus in Amerika 2001
Britta E. Buhlmann, Brigitte Reinhardt (Hg.): *Abstrakter Expressionismus in Amerika. Lee Krasner, Hedda Sterne, Elaine de Kooning, Joan Mitchell, Helen Frankenthaler*, Pfalzgalerie Kaiserslautern, Kaiserslautern 2001.
- Ausst.-Kat. Afro Basaldella 2002
Klaus Wolbert (Hg.): Ausst.-Kat. *Afro Basaldella – Expressionen der befreiten Farbe*, Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2002.
- Ausst.-Kat. Afro 1995
Ausst.-Kat. *Afro. Lyrische Malerei*, Museion, Museum für Moderne Kunst Bozen (u.a.), Wien (u.a.) 1995.
- Ausst.-Kat. Afro 2012
Gabriella Belli (Hg.): Ausst.-Kat. *Afro. Il periodo americano. The American Period*, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Trento e Rovereto, Milano 2012.
- Ausst.-Kat. American Van-guards 2011
William C. Agee, Irving Sandler, Karen Wilkin: Ausst.-Kat. *American Vanguard. Graham, Davis, Gorky, de Kooning, and Their Circle, 1927-1942*. Neuberger Museum of Art, Purchase (NY) u.a., New Haven 2011.

- Ausst.-Kat. Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert 1993
Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal (Hg.): Ausst.-Kat. *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik, 1913-1993*, Martin-Gropius-Bau, Berlin u.a., München 1993 (Reihe zur Kunst im 20. Jahrhundert, 4).
- Ausst.-Kat. Arshile Gorky 1981
Diane Waldman: *Arshile Gorky. 1904-1948. A Retrospective*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1981.
- Ausst.-Kat. Arshile Gorky 1990
Ausst.-Kat. *Arshile Gorky 1904-1948*, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid (u.a.), London 1990.
- Ausst.-Kat. Arshile Gorky 2010
Matthew Gale: Ausst.-Kat. *Arshile Gorky. Enigma and Nostalgia*, Philadelphia Museum of Art (u.a.), London 2010.
- Ausst.-Kat. Barnett Newman 1997
Armin Zweite (Hg.): Ausst.-Kat. *Barnett Newman. Bilder, Skulpturen, Graphik*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern 1997.
- Ausst.-Kat. Begegnungen mit „Guernica“ 2005
Fritz Fenzl, Ulrich Luckhardt (Hg.): Ausst.-Kat. *Begegnungen mit „Guernica“*. *Die Picasso-Retrospektive in der Hamburger Kunsthalle 1956*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2005.
- Ausst.-Kat. Between Art and Life 1999
Thomas M. Messer (Hg.): Ausst.-Kat. *Between Art and Life - vom Abstrakten Expressionismus zur Pop Art*, Schirn Kunsthalle Frankfurt (u.a.), Ostfildern 1999.
- Ausst.-Kat. Between Black and White 2008
Ausst.-Kat. *Between Black and White. Ottmar Hörl, Sven Hoffmann, Sebastiaan Spit, Christoph Friedrich*, Maisenbacher Art Gallery, Trier 2008.
- Ausst.-Kat. Better than de Kooning 2015
Ausst.-Kat. *Better than de Kooning*, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar, Köln 2015.
- Ausst.-Kat. Bilderträume 2009
Ausst.-Kat. *Bilderträume. Die Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch*, hg. v. Udo Kittelmann, Dieter Scholz und Anke Daemgen, Neue Nationalgalerie, München 2009.
- Ausst.-Kat. Black and White 1963
Ausst.-Kat. *Black and White*, Jewish Museum, New York 1963.
- Ausst.-Kat. Black and White Are Colors 1979
Ausst.-Kat. *Black and White Are Colors. Paintings of the 1950s-1970s*, hg. v. David W. Steadman und David S. Rubin, Montgomery Art Gallery, Claremont 1979.
- Ausst.-Kat. Black Mountain 2015
Ausst.-Kat. *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933-1957*, für die Nationalgalerie - Staatliche Museen zu Berlin herausgegeben von Eugen Blume, Matilda Felix, Gabriele Knapstein und Catherine Nichols, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, Leipzig 2015.

- Ausst.-Kat. Black Mountain College 2002 Vincent Katz (Hg.): Ausst.-Kat. *Black Mountain College. Experiment in Art/ Black Mountain College: Una Aventura Americana*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Cambridge u.a. 2002.
- Ausst.-Kat. Black or White 1950 Alfred Hamilton Barr: Ausst.-Kat. *Black or White. Paintings by European and American artists*, Kootz Gallery, New York 1950.
- Ausst.-Kat. Black Paintings 2006 Stephanie Rosenthal (Hg.): Ausst.-Kat. *Black Paintings. Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Frank Stella*, Haus der Kunst, München, Ostfildern 2006.
- Ausst.-Kat. Burri 2005 Ausst.-Kat. *Burri, gli artisti e la materia, 1945-2004*, hg. v. Maurizio Calvesi und Italo Tomassoni, Scuderie del Quirinale, Roma, Milano 2005.
- Ausst.-Kat. Burri e Fontana 2009 Ausst.-Kat. *Burri e Fontana: Materia e Spazio*, hg.v. Bruno Corà, Fondazione Puglisi Cosentino, Catania, Milano 2009.
- Ausst.-Kat. Clyfford Still 1992 Thomas Kellein (Hg.): *Clyfford Still (1904-1980). Die Sammlungen der Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, und des San Francisco Museum of Modern Art*, München 1992.
- Ausst.-Kat. Dal romanticismo all'informale 2006 Claudio Spadoni (Hg.): Ausst.-Kat. *Dal romanticismo all'informale. Turner, Monet, Pollock*, Museo d'Arte della Città di Ravenna, Milano 2006.
- Ausst.-Kat. Das Bild der Ausstellung 1993 Ausst.-Kat. *Das Bild der Ausstellung*, Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, Wien 1993.
- Ausst.-Kat. Declaring Space 2007 Michal Auping: Ausst.-Kat. *Declaring Space. Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*, Modern Art Museum of Forth Worth, München (u.a.) 2007.
- Ausst.-Kat. De Kooning 1961 Ausst.-Kat. *De Kooning*, Paul Kantor Gallery, New York 1961.
- Ausst.-Kat. De Kooning 1967 Thomas B. Hess: Ausst.-Kat. *De Kooning: Recent Paintings*, M. Knoedler and Company, New York 1967.
- Ausst.-Kat. de Kooning 1972 Ausst.-Kat. *de Kooning. An exhibition by de Kooning introducing his sculpture and new paintings*, Sidney Janis Gallery, New York 1972.
- Ausst.-Kat. De Kooning 1974 Philip Larson, Peter Schjeldahl: Ausst.-Kat. *De Kooning. Drawings, Sculptures*, Walker Art Center Minneapolis, Minn., u.a., New York 1974.
- Ausst.-Kat. De Kooning *De Kooning, New Works, Paintings and Sculpture*,

- 1975 Fourcade, Droll, New York 1975.
- Ausst.-Kat. De Kooning 2005 Ausst.-Kat. *De Kooning. Paintings 1960-1980*, Kunstmuseum Basel, Ostfildern-Ruit 2005.
- Ausst.-Kat. de Kooning 2011 John Elderfield with Lauren Mahony, Jennifer Field, Delphine Huisinga, Jim Coddington, Susan F. Lake: Ausst.-Kat. *de Kooning: A Retrospective*, hg. v. David Frankel, Museum of Modern Art, New York 2011.
- Ausst.-Kat. Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert 1995 Christos M. Joachimides (Hg.): Ausst.-Kat. *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1905-1985*, Staatsgalerie Stuttgart, München 1995.
- Ausst.-Kat. Die Farbe Weiß 2003 Klaus Jan Philipp, Max Stemshorn (Hg.): Ausst.-Kat. *Die Farbe Weiß*, Stadhaus Ulm, Berlin 2003.
- Ausst.-Kat. Die Farben Schwarz 1999 Ausst.-Kat. *Die Farben Schwarz*, hrsg. von Thomas Zaunschirn, Landesmuseum Joanneum, Graz 1999.
- Ausst.-Kat. Die Sprache der Kunst 1993 Eleonora Louis und Toni Stooss (Hg.): Ausst.-Kat. *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Kunsthalle Wien, Frankfurter Kunstverein, Stuttgart 1993.
- Ausst.-Kat. Drei Farben – Weiss 2007 Ausst.-Kat. *Drei Farben – Weiss*, XIV. Rohkunstbau, Schloss Sacrow, Potsdam, Berlin 2007.
- Ausst.-Kat. Ellsworth Kelly 2011 Ulrich Wilmes (Hg.): Ausst.-Kat. *Ellsworth Kelly. Schwarz & Weiß*, Haus der Kunst, München (u.a.), Ostfildern 2011.
- Ausst.-Kat. Europa, Amerika 1986 Siegfried Gohr, Rafael Jablonka (Hg.): Ausst.-Kat. *Europa, Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, Museum Ludwig, Köln, Köln 1986.
- Ausst.-Kat. Franz Kline 1967 Robert Goldwater: Ausst.-Kat. *Franz Kline*, Marlborough-Gerson Gallery, New York 1967.
- Ausst.-Kat. Franz Kline 1969 John Gordon: Ausst.-Kat. *Franz Kline: 1910-1962*, Whitney Museum of American Art, New York 1969.
- Ausst.-Kat. Franz Kline 1985 Harry F. Gaugh: Ausst.-Kat. *Franz Kline. The Vital Gesture*, Cincinnati Art Museum, New York 1985.
- Ausst.-Kat. Franz Kline 1994 Stephen C. Foster (Hg.): Ausst.-Kat. *Franz Kline. Kunst und Identität. Werke 1947-1962*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, (u.a.), Saarbrücken 1994.
- Ausst.-Kat. Franz Kline 2004 Carolyn Christov-Bakargiev (Hg.): Ausst.-Kat. *Franz Kline. 1910-1962*, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Turin, Milano 2004.
- Ausst.-Kat. Frauen 2012 Carla Schulz-Hoffmann (Hg.): Ausst.-Kat. *Frauen. Picasso, Beckmann, de Kooning*, Pinakothek der Moderne, München, Ostfildern 2012.

- Ausst.-Kat. Guerrero, de Kooning 2001
- Ausst.-Kat. Henri Matisse 2002
- Ausst.-Kat. Henri Matisse 2005
- Ausst.-Kat. Im weißen Raum 1994
- Ausst.-Kat. Jac. Jongert 1982
- Ausst.-Kat. Jackson Pollock 1967
- Ausst.-Kat. Jackson Pollock 1969
- Ausst.-Kat. Jackson Pollock 1980a
- Ausst.-Kat. Jackson Pollock 1980b
- Ausst.-Kat. Jackson Pollock 1990
- Ausst.-Kat. Jackson Pollock 1998
- Ausst.-Kat. Jackson Pollock 1999
- Ausst.-Kat. Jackson Pollock 2008
- Ausst.-Kat. Kunstwelten im Dialog 1999
- Ausst.-Kat. L'Arte e la Tartaruga 2007
- Maria de Corral: Ausst.-Kat. *Guerrero, de Kooning: la sabiduría del color*, Granada 2001.
- Olivier Berggruen, Max Hollein: Ausst.-Kat. *Henri Matisse. Mit der Schere zeichnen. Meisterwerke der letzten Jahre*, Schirn Kunsthalle Frankfurt (u.a.), München (u.a.) 2002.
- Pia Müller-Tamm (Hg.): Ausst.-Kat. *Henri Matisse. Figur, Farbe, Raum*, K 20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 2005.
- Ausst.-Kat. *Im weißen Raum. Lucio Fontana - Yves Klein*, Krefelder Kunstmuseen, Krefeld 1994.
- Ausst.-Kat. *Jac. Jongert, 1883-1942. Graficus tussen kunst en reclame*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1982.
- Francis Valentine O'Connor: Ausst.-Kat. *Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, New York 1967.
- Bernice Rose: Ausst.-Kat. *Jackson Pollock. Works on Paper*, The Museum of Modern Art, New York. 1969
- Bernice Rose: Ausst.-Kat. *Jackson Pollock. Drawing into Painting*, The Museum of Modern Art, New York 1980.
- Francis Valentine O'Connor: Ausst.-Kat. *Jackson Pollock: the black pourings, 1951-1953*, Institute of Contemporary Art, Boston, Mass. 1980.
- Ausst.-Kat. *Jackson Pollock. Black Enamel Paintings*, Gagosian Gallery, New York 1990.
- Kirk Varnedoe, Pepe Karmel: Ausst.-Kat. *Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, New York 1998.
- Volkmar Essers: Ausst.-Kat. *Jackson Pollock. Werke aus dem Museum of Modern Art, New York und europäischen Sammlungen*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Heidelberg 1999.
- Delia Ciuha (Hg.): Ausst.-Kat. *Jackson Pollock. Action painting*, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Ostfildern 2008.
- Marc Scheps, Yilmaz Dziewior, Barbara M. Thiemann (Hrsg.): Ausst.-Kat. *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur Globalen Gegenwart*, Museum Ludwig, Köln 1999.
- Silvia Pegoraro (Hg.): Ausst.-Kat. *L'Arte e la Tartaruga: omaggio a Plinio De Martiis, da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano*, Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna" di Pescara, Milano 2007.

- Ausst.-Kat. La Tartaruga
2006
Angelica Savinio, Francesca Antonini, Giovanna Caterina de Feo (Hg.): Ausst.-Kat. *La Tartaruga. Privato. Plinio De Martiis*, Galleria Il Segno, Roma 2006.
- Ausst.-Kat. Le grand geste!
2010
Ausst.-Kat. *Le grand geste! Informel und abstrakter Expressionismus, 1946-1964*, museum kunst palast, Düsseldorf, Köln 2010.
- Ausst.-Kat. Letzte Bilder
2013
Esther Schlicht, Max Hollein (Hg.): Ausst.-Kat. *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2013.
- Ausst.-Kat. LINEA 2010
Ausst.-Kat. *LINEA. Vom Umriss zur Aktion. Die Kunst der Linie zwischen Antike und Gegenwart*, hg. v. Matthias Haldemann, Kunsthaus Zug, Ostfildern 2010.
- Ausst.-Kat. Lucio Fontana
1983
Carla Schulz-Hoffmann: Ausst.-Kat. *Lucio Fontana*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, München (u.a.), München 1983.
- Ausst.-Kat. Lucio Fontana
1996
Ausst.-Kat. *Lucio Fontana. Retrospektive*, hg. v. Thomas M. Messer und Ingrid Erhardt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 1996.
- Ausst.-Kat. Malerei Schwarz,
Malerei Weiss 1979
Ausst.-Kat. *Malerei Schwarz, Malerei Weiss*, Künstlerhaus Hamburg, 1979.
- Ausst.-Kat. Matisse JAZZ
2007
Anja Grebe: *Matisse JAZZ. Das Musée Matisse zu Gast im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 2007.
- Ausst.-Kat. Mark Tobey
1966a
Ausst.-Kat. *Mark Tobey*, Kestner-Gesellschaft Hannover, Katalog 5, Ausstellungsjahr 1965/66, Hannover 1966.
- Ausst.-Kat. Mark Tobey
1966b
Ausst.-Kat. *Mark Tobey*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1966.
- Ausst.-Kat. Mark Tobey
2001
Ausst.-Kat. *Mark Tobey. Inneres Betrachten*, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Information 8, Stuttgart 2001.
- Ausst.-Kat. Millenovecentosessanta
1990
Ausst.-Kat. *Millenovecentosessanta*, hg. v. Plinio de Martiis, Galleria Netta Vespignani, Torino 1990.
- Ausst.-Kat. Mind the Cracks!
2009
Irith Hadar (Hg.): Ausst.-Kat. *Mind the Cracks! Collages from the Museum and from Other Collections*, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 2009.
- Ausst.-Kat. Mimmo Rotella
1998
Martin Hentschel (Hg.): Ausst.-Kat. *Mimmo Rotella*, Württembergischer Kunstverein, Bielefeld 1998
- Ausst.-Kat. Mimmo Rotella
1949-2004, 2004
Jürgen Knubben (Hg.): Ausst.-Kat. *Mimmo Rotella 1949-2004*, Forum Kunst Rottweil und Città di Bellinzona, Castello Sasso Corbaro, Rottweil 2004.

- Ausst.-Kat. Mimmo Rotella 2014 Germano Celant: Ausst.-Kat. *Mimmo Rotella. Dècolages e retro d'affiches*, Palazzo Reale Milano, Ginevra-Milano 2014.
- Ausst.-Kat. Monets Vermächtnis 2001 Uwe M. Schneede (Hg.): Ausst.-Kat. *Monets Vermächtnis. Serie – Ordnung und Obsession*, Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 2001.
- Ausst.-Kat. Monochromes 2006 Valeria Varas, Raul Rispa: Ausst.-Kat. *Monochromes. From Malevich to the Present*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (Ausstellung: 2004), Berkeley (u.a.) 2006.
- Ausst.-Kat. Motherwell 1997 Ausst.-Kat. *Motherwell*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1996.
- Ausst.-Kat. No Limits, Just Edges 2005 Ausst.-Kat. *No Limits, Just Edges: Jackson Pollock Malerei auf Papier*, Deutsche Guggenheim, Berlin, Ostfildern-Ruit 2005.
- Ausst.-Kat. Nul 1993 Renate Damsch-Wiehager (Hg.): Ausst.-Kat. *Nul. Die Wirklichkeit als Kunst fundieren. Die niederländische Gruppe Nul 1960-1965 und heute*, Galerie der Stadt Esslingen (u.a.), Stuttgart 1993.
- Ausst.-Kat. Picasso 1939 Thomas B. Hess: Ausst.-Kat. *Picasso. Forty years of his art*, Museum of Modern Art, New York. 1939.
- Ausst.-Kat. Picasso Black and White 2012 Carmen Giménez (Hg.): Ausst.-Kat. *Picasso Black and White*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (u.a.), München (u.a.) 2012.
- Ausst.-Kat. Picasso and American Art 2006 Michael FitzGerald: Ausst.-Kat. *Picasso and American Art*, Whitney Museum of American Art, New York, New Haven (u.a.) 2006.
- Ausst.-Kat. Picasso und Braque 1990 William Rubin: Ausst.-Kat. *Die Geburt des Kubismus. Mit einer vergleichenden biographischen Chronologie von Judith Cousins*, Kunstmuseum Basel, München 1990.
- Ausst.-Kat. Pierre Matisse and His Artists 2002 William M. Griswold, Jennifer Tonkovich: *Ausst.-Kat. Pierre Matisse and His Artists*, The Pierpont Morgan Library, New York, New York 2002.
- Ausst.-Kat. Pierre Soulages 2010 Pierre Encrevé, Alfred Pacquement (Hg.): Ausst.-Kat. *Pierre Soulages*, Martin Gropius Bau, Berlin, München 2010.
- Ausst.-Kat. Piet Zwart 1961 Ausst.-Kat. *Piet Zwart. Typotekt*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1961.
- Ausst.-Kat. Piet Zwart 2008 Yvonne Brentjens: Ausst.-Kat. *Piet Zwart. 1885-1977, vormingenieur*, Gemeentemuseum Den Haag, Den Haag 2008.

- Ausst.-Kat. Poesie der Großstadt 2014 Esther Schlicht, Roland Wetzels, Max Hollein (Hrsg.): Ausst.-Kat. *Poesie der Großstadt. Die Affichisten*, Museum Tinguely, Basel, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2014.
- Ausst.-Kat. Recent Oils 1955 Ausst.-Kat. *Recent Oils by Willem De Kooning*, Nov. 9th-December 3rd, Martha Jackson Gallery, New York 1955.
- Ausst.-Kat. Recent Paintings 1962 Thomas B. Hess: Ausst.-Kat. *Recent Paintings by Willem de Kooning*, Sidney Janis Gallery, New York 1962.
- Ausst.-Kat. Robert Motherwell 1965 Frank O'Hara: Ausst.-Kat. *Robert Motherwell. With selections from the artist's writings*, The Museum of Modern Art, New York 1965.
- Ausst.-Kat. Robert Motherwell 1976 Ausst.-Kat. *Robert Motherwell*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf (u.a.), Düsseldorf 1976.
- Ausst.-Kat. Robert Motherwell 1983 Josephine Novak: Ausst.-Kat. *Robert Motherwell*, Albright-Knox Art Gallery, New York 1983.
- Ausst.-Kat. Robert Motherwell 1997 David Rosand (Hg.): Ausst.-Kat. *Robert Motherwell on paper. Drawings, prints, collages*, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery New York (u.a.), New York 1997.
- Ausst.-Kat. Robert Motherwell and Black 1980 Ausst.-Kat. *Robert Motherwell and Black*, William Benton Museum of Art, Storrs 1980.
- Ausst.-Kat. Robert Motherwell 2004 Ausst.-Kat. *Robert Motherwell*, Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Leverkusen 2004.
- Ausst.-Kat. Robert Rauschenberg 1991 Walter Hopps: Ausst.-Kat. *Robert Rauschenberg. The Early 1950s*, The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., u.a., Houston, Texas 1991.
- Ausst.-Kat. Roma 1948-1959, 2002 Maurizio Fagiolo dell'Arco, Claudia Terenzi: Ausst.-Kat. *Roma 1948-1959. Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Milano 2002.
- Ausst.-Kat. Roma-New York 1993 Germano Celant, Anna Costantini: Ausst.-Kat. *Roma-New York, 1948-1964. An Art Exploration*, The Muray and Isabella Rayburn Foundation New York, Milano 1993.
- Ausst.-Kat. Roy Lichtenstein 2011 Ausst.-Kat. *Roy Lichtenstein. Black & White 1961-1968*, Albertina, Wien, Ostfildern 2011.
- Ausst.-Kat. Sammlung Hubert Looser 2012 Ausst.-Kat. *Sammlung Hubert Looser*, hg. v. Ingrid Brugger, Florian Steininger, Bank Austria Kunstforum, Wien, Ostfildern 2012.

- Ausst.-Kat. Schwarz 1981 Ausst.-Kat. *Schwarz*, hg. v. Hannah Weitemeier, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1981.
- Ausst.-Kat. Schwarz-Weiss 1992 Ausst.-Kat. *Schwarz-Weiss. Malerei, Grafik, Fotografie, Plastik. Arbeiten von 20 Künstlerinnen*, Kunst-Pavillon Alter Botanischer Garten, München 1992.
- Ausst.-Kat. Serielle Formationen 1967 Ausst.-Kat. *Serielle Formationen*, Studiogalerie der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1967.
- Ausst.-Kat. Sidney and Harriet Janis Collection 1970 Ausst.-Kat. *Sidney and Harriet Janis Collection*, Kunsthalle Basel (u.a.) 1970.
- Ausst.-Kat. SIMA 1983 Ausst.-Kat. *Salone Internazionale dei Mercanti d'Arte SIMA*, Palazzo Grassi, Venezia 1983.
- Ausst.-Kat. SIMA 1984 Ausst.-Kat. *2. Salone Internazionale dei Mercanti d'Arte SIMA*, Palazzo Grassi, Venezia 1984.
- Ausst.-Kat. SIMA 1985 Ausst.-Kat. *SIMA. Terzo Salone Internazionale dei Mercanti d'Arte Moderna*, hg. v. Vittorio Sgarbi, Palazzo Vendramin Calergi, Venezia 1985.
- Ausst.-Kat. Starting at Zero 2005 Ausst.-Kat. *Starting at Zero. Black Mountain College, 1933–57*, Arnolfini (u.a.), Bristol 2005.
- Ausst.-Kat. The artist's hand 2002 Amy Schichtel: Ausst.-Kat. *The artist's hand. Willem de Kooning drawings, 1937 to 1954*, Mitchell-Innes, & Nash, in collaboration with Matthew Marks Gallery, New York 2002.
- Ausst.-Kat. The New American Painting 1959 Ausst.-Kat. *The New American Painting: as shown in eight European countries 1958-1959*, organized by the International program of the Museum of Modern Art, New York under the auspices of the International Council at the Museum of Modern Art, New York 1959.
- Ausst.-Kat. Toti Scialoja 1999 Ausst.-Kat. *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, hg. v. Fabrizio D'Amico, Galleria dello Scudo, Verona, Milano 1999.
- Ausst.-Kat. Twentieth-century Italian art 1949 James Thrall Soby, Alfred H. Barr: Ausst.-Kat. *Twentieth-century Italian art*, Museum of Modern Art, New York 1949.
- Ausst.-Kat. Unfinished 2016 Ausst.-Kat. *Unfinished: Thoughts Left Visible*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2016.
- Ausst.-Kat. Vom Klang der Bilder 1985 Karin von Maur (Hg.): Ausst.-Kat. *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1985.
- Ausst.-Kat. Von Picasso bis Warhol 1971 Ausst.-Kat. *Von Picasso bis Warhol. 100 Werke aus dem Museum of Modern Art in New York (The Sidney and Harriet Janis Collection)*, Kunsthalle Köln 1971.

- Ausst.-Kat. *White on White* 1971 Ausst.-Kat. *White on White*, Museum of Contemporary Art, Chicago, Chicago 1971.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968a Thomas B. Hess: Ausst.-Kat. *Willem de Kooning*, Museum of Modern Art, New York 1968.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968b Thomas B. Hess (Hg.): Ausst.-Kat. *Willem de Kooning*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1968 (Catalogus, 445).
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1969 Giovanni Carandente: Ausst.-Kat. *Willem de Kooning, Disegni*, XII Festival dei due mondi, Palazzo Ancaiani, Spoleto 1969.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1978 Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. Obras recientes*, Fundación Juan March, Madrid 1978.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1981 Judith Wolfe: *Willem de Kooning: Works from 1951-1981*, Guild Hall Museum, East Hampton, New York 1981.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1983a Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. Drawings, Paintings, Sculpture*, Whitney Museum of American Art, New York (u.a.), New York 1983.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1983b Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. Nordatlantens ljus. The North Atlantic Light, 1960-1983*, Stedelijk Museum, Amsterdam (u.a.), Stockholm 1983.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1984a Paul Cummings, Jörn Merkert, Claire Stoullig: Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. Retrospektive. Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen*, Whitney Museum of American Art, New York (u.a.), München 1984.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1984b Ausst.-Kat. *Willem de Kooning*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne (u.a.), Paris 1984.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1990a Ausst.-Kat. *Willem de Kooning*, Galerie Karsten Greve, Köln (u.a.), Köln (u.a.) 1990.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1990b Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. An Exhibition of Paintings*, Salander-O'Reilly Galleries, New York 1990.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1994 David Sylvester, Marla Prather, Richard Shiff: Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. Paintings*, National Gallery of Art, Washington (u.a.), New Haven (u.a.) 1994.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1995a Ausst.-Kat. *Willem de Kooning*, Thomas Ammann Fine Art AG, Zürich 1995.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1995b Gary Garrels, Robert Storr: Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. The Late Paintings, The 1980s*, San Francisco Museum of Modern Art (u.a.), New York 1995.

- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1996 Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. Die späten Gemälde, die 80er Jahre*, San Francisco, Museum of Modern Art u.a., Bonn 1996.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1998 Klaus Kertess (Hg.): Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. Drawing Seeing/Seeing Drawing*, The Drawing Center, New York u.a., Santa Fe, New Mexico 1998.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1999 Ausst.-Kat. *Willem de Kooning*, Thomas Ammann Fine Art AG, Zürich 1999.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 2002 Cornelia H. Butler, Paul Schimmel (Hg.): Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. Tracing the Figure*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (u.a.), Princeton (u.a.) 2002.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 2005 Ingrid Brugger (Hg.): Ausst.-Kat. *Willem de Kooning*, BA-CA Kunstforum, Wien, (u.a.), Wolfratshausen 2005.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 2006 Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. Late Paintings*, The State Hermitage Museum, St. Petersburg, München 2006.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 2007 Kara Vander Weg (Hg.): Ausst.-Kat. *Willem de Kooning - The Last Beginning*, Gagosian Gallery, New York 2007.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning 2013 John Elderfield: Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. Ten Paintings, 1983-1985*, Gagosian Gallery, New York 2013.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning from the Hirshhorn Museum Collection 1993 Judith Zilczer: Ausst.-Kat. *Willem de Kooning from the Hirshhorn Museum Collection*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. (u.a.), New York (u.a.) 1993.
- Ausst.-Kat. Willem de Kooning, Jean Dubuffet 1990 Mildred Glimcher: Ausst.-Kat. *Willem de Kooning, Jean Dubuffet. The Women*, The Pace Gallery, New York 1990.
- Avery 2007 Charles Avery: *Bernini*, München 2007.
- Baader/Müller Hofstede/Patz/Suthor 2007 Hannah Baader; Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz, Nicola Suthor (Hg.): *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, München 2007.
- Bachmann-Medick 2009 Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Reinbeck³ 2009 (Rowohlt's Enzyklopädie, hg. v. Burghard König).
- Bachmann-Medick 2010 Doris Bachmann-Medick: „Cultural Turns, Version: 1.0“, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 29.3.2010, URL: http://docupedia.de/zg/Cultural_Turns (abgerufen am 18.10.2013).

- Badiou/Tarby 2012 Alain Badiou, Fabien Tarby: *Die Philosophie und das Ereignis. Mit einer kurzen Einführung in die Philosophie Alain Badiou's*, Wien 2012.
- Bärmann 2004 Matthias Bärmann, „Between Worlds“, in: Tobey 2004, S. 13-17.
- Balzac 2002 (1831) Balzac, Honoré de: „Das unbekannte Meisterwerk“, in: Didi-Hubermann 2002, S. 143–171. (Orig.: *Le chef-d'oeuvre inconnu*, auf Französisch erstmals erschienen 1831).
- Ballo 1971 Guido Ballo: *Lucio Fontana*, Köln-Lindenthal 1971.
- Bann 1985 Stephen Bann: „The Mythical Conception in the Name: Titles and Names in Modern and Post-Modern Painting“, in: *Word and Image*, Vol.1, Nr.1, 1985, S. 176–190.
- Barbero 2013 Luca Massimo Barbero: *Lucio Fontana, Catalogo ragionato delle opere su carta*, 3 Bde., Milano 2013.
- Barnes 1993 Lucinda Barnes: „A Proclamation of the Moment. Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Barnett Newman and the Letter to The New York Times“, in: *Bulletin Allen Memorial Art Museum*, Vol. 47, Nr. 1, Oberlin (Ohio) 1993, S. 2-13.
- Barthes 1985 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985 (Orig.: *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris 1980).
- Battcock 1968 Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art*, New York 1968.
- Baxandall 1998 Michael Baxandall: *Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung*, München 1998 .
- Belting 1998 Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.
- Benjamin 1977 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1977.
- Benthien/Wulf 2001 Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001.
- Berger 2009 Doris Berger: *Projizierte Kunstgeschichte. Mythen und Images in den Filmbiografien über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat*, Bielefeld 2009.
- Berger/Metz 2011 Christian Berger, Sylvia Metz, „Tagungsrezension ‚Künstlerische Theoriebildung und Praxis in der Moderne‘ (Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a.M., 19.–21.11.2010)“, in: *Kunstchronik*, Heft 4, April 2011, S. 178-182.

- Bickendorf 2001 Gabriele Bickendorf, „Franz Kline, »Siskind« (1958) – Abstrakte Malerei und Fotografie im Dialog, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 3/2001, S. 51-60.
- Bippus 2003 Elke Bippus: *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Berlin 2003.
- Bippus 2010 Elke Bippus: „Ephemere Differenzbildung in Serie“, in: Blättler 2010, S. 165–177.
- Blättler 2003 Christine Blättler: „Überlegungen zu Serialität als ästhetischer Begriff“, in: *Weimarer Beiträge* 49 (4), 2003, S. 502–516.
- Blättler 2010 Christine Blättler (Hg.): *Kunst der Serie. Die Serie in den Künsten*, München 2010 (Trajekte. Eine Reihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin).
- Blunck 2014 Lars Blunck, „Theoriebildung als Praxis. Zum kunsthistorischen Stellenwert der Künstlertheorie“, in: Ehninger/Nieslony 2014, S. 17-31.
- Bochner 1967 Mel Bochner: „The Serial Attitude“, in: *Artforum international*, Vol. 6, Nr. 4, 1967, S. 28–33.
- Bochner 1968 Mel Bochner: „Serial Art, Systems, Solipsism“, in: Battcock 1968, S. 92–102.
- Boehm 1983 Gottfried Boehm: „Das Werk als Prozeß. Protokoll der Diskussion vom 3.6.1982, 9.00-12.30 Uhr. Einführung: Boehm/Diskussionsleiter: Baumgartner, Protokollant: Piepmeier“, in: Oelmüller 1983, S. 326–359.
- Boehm 1988 Gottfried Boehm, (1988): „Werk und Serie. Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet“, in: Hees/Winter 1988, S. 17–24.
- Böhme 2006 Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbeck 2006.
- Böhme 2013 Hartmut Böhme: „Zur historischen Semantik der Zähne“, in: Böhme/Slominski 2013, S. 61–68.
- Böhme/Slominski 2013 Hartmut Böhme, Beate Slominski (Hg.): *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*, Paderborn 2013.
- Böhringer 2013 Hannes Böhringer: „Henri Matisse: Boquet und Bonheur“, in: Ausst.-Kat. Letzte Bilder 2013, S. 57-58.
- Bohde 2002 Daniela Bohde: *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten (u.a.) 2002.
- Bohde 2007 Daniela Bohde (Hg.) : *Weder Haut noch Fleisch: das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 3).

- Bois 1998 Yves-Alain Bois: *Matisse and Picasso*, Paris 1998.
- Bois 2010 Yve-Alain Bois: „Das Glas in seiner Blickdichte“, in: Ausst.-Kat. *Pierre Soulages* 2010, S. 39–43.
- Bourdieu 1993 Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Edited and Introduced by Randal Johnson*, Cambridge 1993.
- Bräunlein 2012 Peter J. Bräunlein: „Material Turn“, in: *Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen*, hg. v. der Georg-August-Universität Göttingen, Göttingen 2012, S. 30-44.
- Bricker Balken 2007 Debra Bricker Balken: „Mark Tobey, The Way, 1944“, in: Tinterow/Messinger/ Rosenthal 2007, S. 57-59.
- Broos 1993 Kees Broos, „Buchstabe, Wort, Text, Bild“, in: Ausst.-Kat. *Die Sprache der Kunst* 1993, S. 145-160.
- Brown 1988 Milton Brown: *The Story of the Armory Show*, New York 1988.
- Buchloh 2000 Benjamin Buchloh: *Neo-Avantgarde and Cultural Industry*, Cambridge, MA 2000.
- Buergel/Kockot 2000 Roger M. Buergel, Stefanie-Vera Kockot (Hg.): *Abstrakter Expressionismus. Konstruktionen ästhetischer Erfahrung*, Dresden 2000.
- Bürgi 2005 Bernhard Mendes Bürgi: „Abstrakte Landschaften“, in: Ausst.-Kat. *De Kooning* 2005, S. 17–30.
- Busch/Jehle/Meister 2007 Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hrsg.): *Randgänge der Zeichnung*, München 2007.
- Calvesi 2005 Maurizio Calvesi: „Alberto Burri e i monumenti dell’arte“, in: Ausst.-Kat. *Burri* 2005, S. 17-29.
- Cappelhörn/Hühn/Fauth/Schwab 2012 *Schopenhauer – Kierkegaard. Von der Metaphysik des Willens zur Philosophie der Existenz*. Hg. v. Niels Jørgen Cappelhörn, Lore Hühn, Søren R. Fauth und Philipp Schwab, Berlin/Boston 2012. (Kierkegaard Studies, Monograph Series 26, ed. by Niels Jørgen Cappelhörn).
- Cardinal/Webster 2011 Roger Cardinal/Gwendolen Webster: *Kurt Schwitters, Ostfildern* 2011.
- Carrier 2002 David Carrier: *Rosalind Krauss and American philosophical art criticism*, Westport, Conn. u.a. 2002.
- Celant 1993 Germano Celant: „Rome-New York 1948-1964“, in: Ausst.-Kat. *Roma-New York* 1993, S. 13-40.
- Ceysson 1996 Bernard Ceysson: „Lucio Fontana und die Geschichte“, in: Ausst.-Kat. *Lucio Fontana* 1996, S. 31-43.

- Cherubini 1990 Laura Cherubini: „Piazza del Popolo“, in: Ausst.-Kat. Millenovecentosessanta 1990, S. 48-59.
- Coddington 2011a Jim Coddington: „Methods and Materials: *Excavation*“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 223-225.
- Coddington 2011b Jim Coddington: „Methods and Materials: *Painting*“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 175-177.
- Coddington 2011c Jim Coddington: „Methods and Materials: *Rider (Untitled VII)*“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 482-484.
- Coddington 2011d Jim Coddington: „Methods and Materials: *Woman IP*“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 264-266.
- Coddington 2011e Jim Coddington: „Methods and Materials: ... *Whose Name Was Writ in Water*“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 435-437.
- Corà 2009 Bruno Corà: „Burri e Fontana: Materia e Spazio“, in: Ausst.-Kat. Burri e Fontana 2009, S.12-23.
- Craft 2013 Catherine Craft: *Robert Rauschenberg*, London 2013.
- Crane 1987 Diana Crane: *The transformation of the avant-garde. The New York art world, 1940–1985*, Chicago u.a. 1987.
- Creeley 2002 Robert Creeley: „Olson and Black Mountain College“, in: Ausst.-Kat. Black Mountain College 2002, S. 297–304.
- Crispolti 2006 Enrico Crispolti: *Lucio Fontana, Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Bd. I und II, Milano (u.a.) 2006.
- Cummings 1984 Paul Cummings: „Willem de Kooning – das zeichnerische Werk“, in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1984a, S. 11-24.
- D’Amico 2011 Fabrizio D’Amico: *Scialoja. Le Carte*, Roma 2011.
- Daniels 2012 Alejandro Perdomo Daniels: *Die Verwandlung der Dinge. Zur Ästhetik der Aneignung in der New Yorker Kunstszene Mitte des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2012 (zugl. Diss., Ruhr-Univ. Bochum 2010).
- Danto 1984 Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt 1984.
- Danto 1996 Arthur C. Danto: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996.
- Danto 2000 Arthur C. Danto: *Das Fortleben der Kunst*, München 2000 (Bild und Text, hg. v. Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle).

- Davidson 2005 Susan Davidson: „Gestus auf kleinem Format: Jackson Pollocks Malerei auf Papier“, in: Ausst.-Kat. No Limits, Just Edges 2005, S. 10-21.
- Davidson/Rylands 2004 Susan Davidson, Philip Rylands (Hg.): *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler. The Story of Art of the Century*, Ostfildern-Ruit 2004.
- de Antonio 1973 Emile de Antonio: *Painters Painting. The New York Art Scene, 1940-1970*. Farb- und Schwarzweißfilm, 116 min. Online abrufbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=pRG-QFeYg8I> (11.01.2017).
- de Antonio/Tuchman 1984 Emile de Antonio, Mitch Tuchman: *Painters Painting. A Candid History of the Modern Art Scene, 1940-1970*, New York 1984.
- de Butler 2016 Augustin de Butler: „Renoir, Matisse and the colour black“, in: *The Burlington Magazine*, Vol. CLVIII, Nr. 1359, June 2016, S. 440-446.
- De Marco 1989 Gabriella De Marco: „Piazza del Popolo: 1950-1960“, in: *La Tartaruga*, Quaderni d'arte e letteratura, Roma, Marzo 1989, n. 5-6, S. 105-128.
- Debray 2013 Régis Debray: *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*. Übersetzt von Anne Hélène Hoog, Erich Thaler und Thomas Weber, 3. überarb. Auflage, Berlin 2013 (Frz. Originaltitel: *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris 1992).
- Dehmer/Wagler 2013 Andreas Dehmer, Silke Wagler, „„Grau ist die Mitte‘. Schwarzweiß in moderner Malerei“, in: *Dresdener Kunstblätter*, 57, Nr. 4, 2013, S. 35-43.
- de Kooning 1981 **Elaine** de Kooning: „Oral history interview, conducted by Phyllis Tuchman, 27. August 1981“, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Online verfügbar unter: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-elaine-de-kooning-11999#transcript> (zuletzt geprüft am 11.01.2017).
- de Kooning 1994a Elaine de Kooning: *The Spirit of Abstract Expressionism. Selected Writings*, New York. 1994.
- de Kooning 1994b (1983) Elaine de Kooning: „de Kooning Memories“ (1983), in: de Kooning 1994a, S. 207–214.
- de Kooning 1994b (1951) Elaine de Kooning: „Gorky: Painter of His Own Legend“ (1951), in: de Kooning 1994a, S. 89–96.
- de Kooning 1994c (1958) Elaine de Kooning: „Two Americans in Action: Franz Kline & Mark Rothko“ (1958), in: de Kooning 1994a, S. 165–174.

- de Kooning 1999 **Lisa** de Kooning: „We used to go bicycling, my father and I...“ In: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1999, (o.S.).
- de Kooning 1949a **Willem** de Kooning: „Letter to the Editor“, in: *Art-news* 47, Nr. 9 (January), 1949, S. 6.
- de Kooning 1949b Willem de Kooning: „A Desperate View“. Vortrag, gehalten in der Subjects of the Artist School, New York, 18.2.1949, abgedruckt in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968, S. 15-16. (auf Deutsch unter dem Titel „Ein verzweifelter Blick“ erstmals veröffentlicht in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1984a, S. 271.)
- de Kooning 1951a (1949) Willem de Kooning: „The Renaissance and Order“ [Vortrag, gehalten im Herbst 1949 im Studio 35, erstmals abgedruckt 1951], in: *trans/formation* 1, Nr. 2, 1951, S. 85–87 (Erneut abgedruckt in Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968, S. 141-143; auf Deutsch unter dem Titel „Die Renaissance und die Ordnung“ erstmals veröffentlicht in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1984a, 271-273.).
- de Kooning 1951b Willem de Kooning: „What Abstract Art Means to Me. 1951“, in: *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 18, Nr. 3 (Spring), 1951, S. 4–8. Vortrag für ein Symposium am 5.2.1951 im Museum of Modern Art. (Erneut abgedruckt in Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968, S. 143-146; auf Deutsch unter dem Titel „Was ich unter abstrakter Kunst verstehe“ erstmals veröffentlicht in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1984a, S. 273-275).
- de Kooning 1963 Willem de Kooning: „Contempt Is a Glimpse“, in: *Location* 1, Nr. 1 (Spring), 1963, S. 45-53. Ursprünglich ein Radio Interview mit David Sylvester, aufgenommen im März 1960, ausgestrahlt von der BBC London am 3. Dez. 1960. In *Location* exzerpiert und als Essay gedruckt. (Erneut abgedruckt in Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1968, S. 146-150, auf Deutsch unter dem Titel „Inhalt ist ein flüchtiger Eindruck“ erstmals veröffentlicht in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1984a, S. 275-278).
- de Kooning 1967 Willem de Kooning: *De Kooning: Drawings*, New York 1967.
- de Kooning 1988 Willem de Kooning: *The Collected Writings of Willem de Kooning*, hg. v. George Scrivani. Madras (u.a.) 1988.
- de Kooning 1998 Willem de Kooning: *Über die Kunst. Gesammelte Schriften*, Bielefeld 1998 (Reihe pen pocket, 3).

- de Wilde 1983 Edy de Wilde, „Willem de Kooning“, in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1983b, S. 8–9.
- Denby 1988 Edwin Denby: *Willem de Kooning*, New York, 1988.
- Denby 1997 Edwin Denby: *Willem de Kooning*, Bielefeld 1997 (pen pocket, Bd. 2, hg. v. Günter Butkus, Gudrun und Michael Wessing).
- Dennison Tabak 1981 Lisa Dennison Tabak: „Chronology“, in: Ausst.-Kat. Arshile Gorky 1981, S. 255–267.
- Di Stefano 2014 Chiara Di Stefano: „Biennale 1958: Il Leone d’Oro a Marc Tobey e la consacrazione dell’arte di tipo americano“, in: *Venezia Arti*, Vol. 27, Num. 24, Giugno 2014, S. 47-51, online abrufbar unter: <http://edizionicafoscari.unive.it/riv/dbr/8/12/VeneziaArti/24/107> (zuletzt eingesehen am 11.01.2017).
- Didi-Hubermann 2002 Georges Didi-Hubermann: *Leibhaftige Malerei. Aus dem Französischen von Michael Wetzels*, hg. v. Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle, München 2002.
- Dittmann 1987 Lorenz Dittmann: *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987.
- Drudi 1995 Barbara Drudi: „Afro für die Unesco: Das Wandbild und seine Vorarbeiten“, in: Ausst.-Kat. Afro 1995, S. 25–30.
- Drudi 2008 Barbara Drudi: *Afro, da Roma a New York, 1950-1968*, Prato (u.a.) 2008.
- Drudi 1972 Gabriella Drudi: *Willem de Kooning*, Milano 1972 (Grandi monografie, pittori e scultori d’oggi).
- Eco 1989 Eco, Umberto (1989): „Die Poetik des offenen Kunstwerkes“, in: Franz/Richter 1989, S. 113–141.
- Ehninger/Nieslony 2014 Eva Ehninger und Magdalena Nieslony (Hrsg.): *Theorie². Potenzial und Potenzierung künstlerischer Theorie*, Bern (u.a.) 2014 (Kunstgeschichten der Gegenwart, hg. v. Peter Schneemann, Band 11)
- Ehninger/Nieslony 2014a Eva Ehninger und Magdalena Nieslony, „Theorie². Potenzial und Potenzierung künstlerischer Theorie“, in: Ehninger/Nieslony 2014, S. 9-14.
- Einblicke 2000 *Einblicke. Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf*, hg. v. der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 2000.
- Elderfield 1994 John Elderfield (Hg.): *The Museum of Modern Art at mid-century. Continuity and Change*, New York 1994 (Studies in modern art, 5).

- Elderfield 2011a John Elderfield: „Pink Angels to Black-and-Whites“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 120-187.
- Elderfield 2011b John Elderfield: „Space to Paint“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 8-46.
- Elderfield 2011c John Elderfield: „The Late Paintings“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 440-481.
- Elderfield 2011d John Elderfield: „Women to Landscape“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 238-303.
- Elvers-Švamberg 2001 Kathrin Elvers-Švamberg, „Mark Tobey. Inneres Betrachten“, in: Ausst.-Kat. Mark Tobey 2001, S. 3-14.
- Engel/ Queisner/Viola 2012 Franz Engel, Moritz Queisner und Tullio Viola (Hg.): *Das bildnerische Denken: Charles S. Peirce*. Actus et Imago, Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, hg. v. Horst Bredekamp, Band V, Berlin 2012.
- Essers 1999 Volkmar Essers, „Jackson Pollock – „Malen ist Selbstentdeckung““, in: Ausst.-Kat. Jackson Pollock 1999, S. 16-82.
- Evers/Walraven 2005 Karin Evers, Guido Walraven: „Introduction“, in: Bert Schierbeek: *Willem de Kooning: een portret/ a portrait*, Leiden 2005, S. 5-13.
- Faulkner 1949 William Faulkner: *Licht im August*, Stuttgart 1949 (Dt. Übers. von Franz Fein, amerik. Orig. 1932, deutsche EA Berlin 1935).
- Field 2011a Jennifer Field: „Full Arm Sweep“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 304-335.
- Field 2011b Jennifer Field: „Men, Women, Interiors“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 78-119.
- Field 2011c Jennifer Field: „New Directions“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 394-434.
- Finke/Halawa 2012 Marcel Finke/Mark A. Halawa (Hg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012, Kaleidogramme Band 64.
- Finkelstein 1967 Louis Finkelstein: „The Light of de Kooning“, in: *Art News* 66 (November), 1967, S. 28-31, 70-71.
- Finlay 2006 Victoria Finlay: *Das Geheimnis der Farben. Eine Kulturgeschichte*, Berlin⁵2006.
- Flam 1982 Jack D. Flam (Hg.): *Über Kunst*, Zürich 1982.
- Flam 1992 Jack Flam: *Motherwell*, Recklinghausen 1992.
- Flam 2012 Jack Flam: *Robert Motherwell. Paintings and collages, a catalogue raisonné, 1941-1991*, New Haven, Conn. 2012 (3 Bde.)

- Fontana 1983 (1946) Lucio Fontana: „Weißes Manifest“, in: Ausst.-Kat. Lucio Fontana 1983, S. 143-147. (Orig.: Manifesto Blanco, 1946), auf Deutsch erstmals veröffentlicht in: Ballo 1971, S. 185-189.
- Fontana 1986 *Fontana. Catalogo generale*, hg. v. Enrico Crispolti, 2 Bde., Milano 1986.
- Fontana 2012 *Lucio Fontana. Sculpture/Skulptur, 'Io sono uno scultore e non un ceramista'*, Galerie Karsten Greve, Köln (u.a.) 2012.
- Foster 1994 Stephen C. Foster: „Franz Kline: Kunst und Identität“, in: Ausst.-Kat. Franz Kline 1994, S. 15–39.
- Franz/Richter 1989 Michael Franz, Stefan Richter (Hg.): *Umberto Eco. Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig 1989.
- Frascina 2000 Francis Frascina: *Pollock and after. The critical debate*, London ²2000.
- Freud 1919 Sigmund Freud: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910), ²1919.
- Freud 1926 Sigmund Freud: *Hemmung, Symptom und Angst*, Leipzig 1926.
- Freud 1975 Sigmund Freud: *Psychologie des Unbewussten*, hg. v. Alexander Mitscherlich (u.a.), Frankfurt am Main ⁶1975 (Studienausgabe, Bd. 3).
- Freud 1998 Sigmund Freud: „Die Traumdeutung“, in: (Ders.): *Gesammelte Werke*, chronologisch geordnet, hg. v. Anna Freud, Frankfurt am Main ⁸1998, Bd. 2/3 (Traumdeutung / Über den Traum).
- Fried 1998 Michael Fried: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago (u.a.) 1998.
- Friedman 1994 B. H. Friedman: „Franz Kline: Eine persönliche biographisch-bibliographische Collage“, in: Ausst.-Kat. Franz Kline 1994, S. 159–171.
- Frohne 2003 Ursula Frohne, „„Success is a job...“ – Zur kulturellen Konstruktion des amerikanischen Künstlers“, in: Schneemann/Schmutz 2003, S. 15-41.
- Fuller/Marks 1973 R[ichard] Buckminster Fuller, Robert W. Marks: *The dymaxion world of Buckminster Fuller*, Garden City, New York 1973 (Anchor books, 35).
- Gage 1994 John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994 (Engl. Orig. 1993).

- Garrels 1996 Gary Garrels: „Drei Kröten im Garten: Linie, Farbe und Form“, in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1996, S. 13-41.
- Gaugh 1984 Harry F. Gaugh: *Willem de Kooning*, München 1984 (Engl. Orig. 1983).
- Geilert 2009 Gerald Geilert: *OCTOBER-Revolution in der amerikanischen Kunstkritik*, Paderborn (u.a.) 2009 (Zugl.: Kassel, Kunsthochschule, Diss., 2007).
- Gelshorn 2008 Julia Gelshorn, „Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung“, in: Krieger 2008, S. 193-211.
- Genauer 1957 Emily Genauer: „Varied Week Offers. Art from Italy, Africa“, in: *Herald Tribune* 01.12.1957, S. 34–35.
- Gibson 1997 Ann Eden Gibson: *Abstract Expressionism. Other Politics*, New Haven (u.a.) 1997.
- Giménez 2012 Carmen Giménez: „Picasso Black and White“, in: Ausst.-Kat. Picasso Black and White 2012, S. 19–39.
- Gizewski 1997 Christian Gizewski: „Damnatio memoriae“, in: *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, hg. v. Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Stuttgart (u.a.) 1997, Bd. 3, Spalte 299.
- Glimcher 1990 Mildred Glimcher: „De Kooning/Dubuffet. The Women“, in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning, Jean Dubuffet 1990, S. 7–33.
- Golding 1990 John Golding: „Arshile Gorky: The Search for Self“, in: Ausst.-Kat. Arshile Gorky 1990, S. 15–25.
- Gombrich 1976 Ernst Gombrich: „The Heritage of Apelles“, in (Ders.): *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1976, S. 3-18.
- Gombrich 2009 Ernst H. Gombrich: *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst*, Berlin 2009.
- Gottschaller 2008 Pia Gottschaller: *The Act of Creating Space: Lucio Fontana*, München 2008 (Studien aus dem Institut für Baugeschichte, Kunstgeschichte und Restaurierung / Technische Universität München, Fakultät für Architektur).
- Graham 1937 John D. Graham, „Primitive Art and Picasso“, in: *Magazine of Art*, Vol. 30, Nr. 4, April 1937, S. 236-239, 260.
- Grant 2012 Simon Grant (Hg.): *In My View. Personal Reflections on Art by Today's Leading Artists*, London 2012.

- Gramiccia 2007 Roberto Gramiccia: „...e dal capello di Mafai uscì ‚La Tartaruga‘“, in: Ausst.-Kat. L’Arte e la Tartaruga 2007, S. 21-24.
- Graw 2004 Isabelle Graw, „Der Künstler als Bermann ohne Licht. Über die Grenzen künstlerischer Intention und die Relevanz des Biografischen“, in: Heusser/Imesch 2004, S. 159-168.
- Greenberg 1948a Clement Greenberg: „Art“, in: *The Nation*, April 24, 1948, S. 448.
- Greenberg 1948b Clement Greenberg, „The Crisis of the Easel Picture“, in: *Partisan Review*, 15. Jg., Nr. 4, April 1948, S. 481-484.
- Greenberg 1988–95 Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, hg. v. John O’ Brian, Chicago (u.a.) 1988-1995 (4 Bde.)
- Greenberg 1991 Clement Greenberg: *Arte e cultura: saggi critici. Astratto, figurativo e così via: scritti scelti sull’arte del padre della scuola di New York*, introduzione di Gillo Dorfles, Torino 1991.
- Greenberg 1997 Karlheinz Lüdeking (Hg.): *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Amsterdam (u.a.) 1997.
- Greenberg 1997a Clement Greenberg: „Amerikanische Malerei“ (1955), in: Greenberg 1997, S. 194-224. (Im Orig.: „‚American-Type’ Painting, in: *Partisan Review*, 22, Jg., Nr. 2, Frühjahr 1955, S. 179-196; wieder abgedruckt in: Greenberg 1988–95, Bd. 3, S. 217-236).
- Greenberg 1997b Clement Greenberg: „Avantgarde und Kitsch“ (1939), in: Greenberg 1997, S. 29-55. (Im Orig.: „Avant-Garde and Kitsch“, in: *Partisan Review*, 6. Jg., Nr. 5, Herbst 1939, S. 34-49; wieder abgedruckt in: Greenberg 1988–95, Bd. 1, S. 5-22).
- Greenberg 1997c Clement Greenberg: „Die Krise des Staffeleibildes“ (1948), in: Greenberg 1997, S. 149-155. (Im Orig.: „The Crisis of the Easel Picture“, in: *Partisan Review*, 15. Jg., Nr. 4, April 1948, S. 481-484).
- Greenberg 1997d Clement Greenberg: „Modernistische Malerei“ (1960), in: Greenberg 1997, S. 265-278. (Im Orig.: „Modernist Painting“, in: *Forum Lectures, Voice of America*, Washington, D.C., 1960; wieder abgedruckt in: Greenberg 1988–95, Bd. 4, S. 85-93).
- Greve 1996 Gisela Greve (Hg.): *Kunstabfrage. Dreißig Jahre psychoanalytische Werkinterpretation am Berliner Psychoanalytischen Institut*, Tübingen 1996.

- Greve 2006 Gisela Greve (Hg.): Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog, Tübingen 2006.
- Greve 2009 Gisela Greve: *Bildder deuten. Psychoanalytische Perspektiven auf die Bildende Kunst*, Schriften des Sigmund-Freud-Instituts, hg. von Marianne Leuzinger-Bohleber und Rolf Haubl, Reihe 2, Psychoanalyse im interdisziplinären Dialog, hg. v. Marianne Leuzinger-Bohleber, Rolf Haubl und Stephan Hau, Bd. 9, Göttingen 2009.
- Greve 2010 Gisela Greve: *Leben in Bildern. Psychoanalytisch-biographische Kunstinterpretationen*, Schriften des Sigmund-Freud-Instituts, hg. v. Marianne Leuzinger-Bohleber und Rolf Haubl, Reihe 2, Psychoanalyse im interdisziplinären Dialog, hg. v. Marianne Leuzinger-Bohleber, Rolf Haubl und Stephan Hau, Bd. 12, Göttingen 2010.
- Greve 2015 Gisela Greve: *Das Unbewusste im Bild. Psychoanalytische Kunstbetrachtungen*, Schriften des Sigmund-Freud-Instituts, hg. von Marianne Leuzinger-Bohleber und Rolf Haubl, Reihe 2, Psychoanalyse im interdisziplinären Dialog, hg. v. Marianne Leuzinger-Bohleber und Rolf Haubl, Bd. 18, Göttingen 2015.
- Grosenick/Stange 2005 Uta Grosenick, Raimar Stange (Hg.): *Insight-Inside. Galerien 1945 bis heute*, Köln 2005.
- Grossi/ Santarelli 2008 Sonia Grossi, Nora Santarelli: „La Tartaruga: breve storia di una galleria“, in: *Il Mondo degli Archivi online. Quadrimestrale di informazione e dibattito*, (Nr.1-2, 2008), hg. v. Anai (Associazione Nazionale Archivistica Italiana), online verfügbar unter: <http://archive.is/EEHB>, (zuletzt geprüft: 30.05.2013)
- Groys 1999 Boris Groys, „S/W“, in: Ausst.-Kat. *Die Farben Schwarz* 1999, S. 93-96.
- Guilbaut 1997 Serge Guilbaut: *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*, Dresden 1997.
- Haarmann 2005 Harald Haarmann: *Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte*, Frankfurt am Main 2005.
- Hall 1993 Lee Hall: *Elaine and Bill. Portrait of a Marriage*, New York. 1993.
- Harris 1993 Mary Emma Harris: „Black Mountain College: Europäische Moderne, experimenteller Geist und die amerikanische Avantgarde“, in: Ausst.-Kat. *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert* 1993, S. 117–123.
- Harris 2002 Mary Emma Harris: *The arts at Black Mountain College*, Cambridge, Mass. (u.a.)³2002.

- Harris 2005 Mary Emma Harris: „Black Mountain College: Experience and Experiment in American Education“, in: Ausst.-Kat. Starting at Zero 2005, S. 9-21.
- Hattendorff 1998 Claudia Hattendorff: *Künstlerhommage. Ein Bildtypus im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin 1998 (Teilw. zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 1995).
- Hees/Winter 1988 Daniel Hees, Gundolf Winter (Hg.): *Kreativität und Werkerfahrung. Festschrift für Ilse Krahl zum 65. Geburtstag*, Duisburg 1988 (Duisburger Studien (Geistes- und Gesellschaftswissenschaften, 13).
- Hennig/Obermayr/Witte 2006 Anke Hennig, Brigitte Obermayr, Georg Witte (Hg.): *fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, Wiener Slawistischer Almanach, Literarische Reihe, hg. v. AAge A. Hansen-Löve, Sonderband 63, Unterreihe Intermedialität, Bd. 3, Wien/München 2006.
- Heinrich 2001a Christoph Heinrich: „Serie – Ordnung und Obsession“, in: Ausst.-Kat. Monets Vermächtnis 2001, S. 7–12.
- Heinrich 2001b Christoph Heinrich: „Une série d’effets différents. Monets ‚Getreideschober‘ als Hülle für das Licht, die Zeit, das Universum – und ‚die märchenhafte Kraft und Pracht der Malerei‘“, in: Ausst.-Kat. Monets Vermächtnis 2001, S. 13–22.
- Heller 1990 Ben Heller: „Essay“ (o.T.), in: Ausst.-Kat. Jackson Pollock 1990, S. 9–30.
- Hentschel 1998 Martin Hentschel: „Nouveau Réalisme und Pop Art: Mimmo Rotellas Italienischer Beitrag“, in: Ausst.-Kat. Mimmo Rotella 1998, S. 114-129.
- Hess 2004 Barbara Hess: *Willem de Kooning. 1904-1997. Inhalt als flüchtiger Eindruck*, Köln 2004.
- Hess 1950a Thomas B. Hess: „8 Excellent, 20 Good, 133 Others“, in: *Artnews* 48, Nr. 9 (January), S. 34-35, 57-58.
- Hess 1950b Thomas B. Hess: „Reviews and previews: ‚Black or White‘“, in: *Artnews* 49, Nr. 1 (March), 1950, S. 45.
- Hess 1951a Thomas B. Hess: *Abstract Painting. Background and American Phase*, New York 1951.
- Hess 1951b Thomas B. Hess: „Is abstraction un-American?“, in: *Artnews* 49, Nr. 10 (February), 1951, S. 38-41.
- Hess 1951c Thomas B. Hess: „Four Stars for the Spring Season. De Kooning“, in: *Artnews* 50, Nr. 2 (April), 1951, S. 24, 52.
- Hess 1951d Thomas B. Hess: „Reviews and previews“, in: *Artnews* 50, Nr. 4 (summer), 1951, S. 46–47.

- Hess 1953 Thomas B. Hess: „De Kooning Paints a Picture”, in: *Artnews* 52, Nr. 1 (march), 1953, S. 30-33, 64-67.
- Hess 1956 Thomas B. Hess: „Selecting from the flow of spring shows”, in: *Artnews* 55, Nr. 2 (April), 1956, S. 24-25, 100.
- Hess 1958 Thomas B. Hess: „Is today’s artist with or against the past: Willem de Kooning”, in: *Artnews* 57, Nr. 4 (Summer), 1958, S. 27, 56.
- Hess 1959a Thomas B. Hess: „Reviews and previews: Willem de Kooning”, in: *Artnews* 58, Nr. 3 (May), 1959, S. 12-13.
- Hess 1959b Thomas B. Hess: *Willem de Kooning*, New York 1959 (The great American artists series).
- Hess 1962a Thomas B. Hess: [Katalogtext o.T.], in: Ausst.-Kat. Recent Paintings 1962 [o.S.].
- Hess 1962b Thomas B. Hess: „Six Stars Show for Spring: Willem de Kooning”, in: *Artnews* 61, Nr. 1 (March), 1962.
- Hess 1965 Thomas B. Hess: „De Kooning’s new Women”, in: *Artnews* 64, Nr. 1 (March), S. 36-38.
- Hess 1967a Thomas B. Hess: „Editorial. Artists’ symposium on Jackson Pollock”, in: *Art News* 66, Nr. 2 (April), 1967, S. 27.
- Hess 1967b Thomas B. Hess: „Jackson Pollock: An Artists’ Symposium, Part I”, in: *Art News* 66, Nr. 2 (April), 1967, S. 28-33, 59-67.
- Hess 1967c Thomas B. Hess: „Jackson Pollock: An Artists’ Symposium, Part 2”, in: *Art News* 66, Nr. 3, Mai 1967, S. 26-29, 66-67, 69-72.
- Hess 1969 Thomas B. Hess: *De Kooning: January 1968-March 1969*, New York 1969.
- Hess 1972 Thomas B. Hess: *Willem de Kooning. Drawings*, London 1972.
- Heusser/Imesch 2004 Hans-Jörg Heusser und Kornelia Imesch (Hrsg.): *Visions of a future. Art and Art History in Changing Contexts*, Zürich 2004.
- Heymer 2012 Key Heymer, „Zu den Autoren des Symposiums“, in: Newman/ Motherwell/Katz 2012, S. 107-119.
- Hicks 2010 Dan Hicks: „The Material-Cultural Turn: event and effect”, in: *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, hg. v. Dan Hicks, Mary C. Beaudry, Oxford 2010, S. 25-98.

- Hoormann 2007 Anne Hoormann: *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart*, hg. v. Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp, München 2007.
- Horowitz/ Danilowitz 2006 Frederick A. Horowitz, Brenda Danilowitz: *Josef Albers. To Open Eyes. The Bauhaus, Black Mountain College, and Yale*, London (u.a.) 2006.
- Hossain 2015 Annika Hossain: *Zwischen Kulturrepräsentation und Kunstmarkt. Die USA bei der Venedig Biennale 1895-2015*, Emsdetten/Berlin 2015 (zephir 6, hg. v. Fabio Barry, Joseph Imorde und Tristan Weddigen).
- Huisinga 2011 Delphine Huisinga: „Chronology“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 50-57, 80-84, 122-125, 190-193, 240-245, 306-310, 344-348, 396-399, 442-446.
- Hunter 1948 Sam Hunter, „By Groups and Singly. French Graphics – Racing – Odets – de Kooning“, in: *New York Times*, Sunday April 25, 1948, S. 6.
- Husmann 2010 Jana Husmann: *Schwarz-Weiß-Symbolik. Dualistische Denktraditionen und die Imagination von „Rasse“*. *Religion-Wissenschaft-Antrosophie*, Bielefeld 2010 (GenderCodes, hg. v. Christina von Braun, Volker Hess und Inge Stephan, Bd. 13).
- Hwang 2001 Hyun-Sook Hwang: *Westliche Zen-Rezeption im Vorfeld des Informel und des Abstrakten Expressionismus*, Osnabrück 2001 (zugl. Diss., Univ Nürnberg/ Erlangen 2001).
- Imdahl 1992 Max Imdahl: *Picassos Guernica. Eine Kunst-Monographie*, Frankfurt am Main 1992.
- Imdahl 1996 Max Imdahl: „Barnett Newman, ‚Who is Afraid of Red, Yellow and Blue III‘“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, *Zur Kunst der Moderne*, hg. und eingeleitet von Angeli Janhsen-Vukićević, Frankfurt am Main 1996, S. 244-273.
- Jachec 2007 Nancy Jachec: *Politics and painting at the Venice Biennale, 1948–64. Italy and the idea of Europe*, Manchester (u.a.) 2007.
- Janis/Blesh 1960 Harriet Janis and Rudi Blesh: *De Kooning*, New York 1960.
- Jones 1998 Amelia Jones: *Body art. Performing the Subject*, Minneapolis 1998.
- Jones 2005 Amelia Jones: „Überblick“, in: Warr 2005, S. 16-47.
- Jones/Stephenson 1999 Amelia Jones, Andrew Stephenson (Hg.): *Performing the Body. Performing the Text*, London 1999.

- Jordan/Goldwater 1982 Jim M. Jordan, Robert Goldwater: *The paintings of Arshile Gorky. A critical catalogue*, New York 1982.
- Joswig 2011 Petra Joswig: *Abstrakter Expressionismus: "Nature into Action"*, Diss. Univ. Heidelberg 2011, (<http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/3263>) (zuletzt abgerufen am 11.01.2017).
- Jung 2014 C.G. [Carl Gustav] Jung: *Archetypen*, hg. v. Lorenz Jung auf der Grundlage der Ausgabe Gesammelte Werke, München 2014.
- Juncosa 2001 Enrique Juncosa: *Willem de Kooning*, Valencia 2001.
- Kaprow 1993 Allan Kaprow: *Essays on the Blurring of Art and Life*, hg. v. Jeff Kelley, Berkeley (u.a.) 1993.
- Kaprow 2012 (1967) Allan Kaprow: o.T. [„The best Use of the Past (and Present) is Misuse“], in: Newman/Motherwell/Katz 2012, S. 51-61. (Im Engl. Orig. o.T. erstmals veröffentlicht in: Thomas B. Hess: „Jackson Pollock: An Artists' Symposium“, in: *Art News*, 66. Jg., Nr. 2, April 1967, S. 59-67, später von Kaprow unter dem Titel „The best Use of the Past (and Present) is Misuse“ gelistet (in Kaprow 1993, S. 244).
- Karmel 1999 Pepe Karmel (Hg.): *Jackson Pollock. Interviews, articles and reviews*, New York 1999.
- Karmel 2007a Pepe Karmel: „Franz Kline, Untitled, 1952“, in: Tinterow/Messinger/ Rosenthal 2007, S. 131-134.
- Karmel 2007b Pepe Karmel: „Jackson Pollock, Number 28, 1950, 1950“, in: Tinterow/Messinger/ Rosenthal 2007, S. 98-103.
- Katz 2002 Vincent Katz: „Black Mountain College: Experiment in Art“, in: Ausst.-Kat. Black Mountain College 2002, S. 13–235.
- Kemp 1974 Wolfgang Kemp: „Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607“, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1974, Bd. 19., S. 219-240.
- Kemp 1990 Martin Kemp: *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven and London 1990.
- Kemp 1993 Wolfgang Kemp: „Verstehen von Kunst im Zeitalter ihrer Institutionalisierung“, in: Ausst.-Kat. Das Bild der Ausstellung 1993, S. 54-67. (Zuerst erschienen in: Bayerische Akademie der schönen Künste, Jahrbuch 6, 1992).
- Kerber 1971 Bernhard Kerber: *Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen*, Stuttgart 1971.

- Kertess 1994 Klaus Kertess: *Willem de Kooning: Selected Paintings and Drawings*, East Hampton, NY 1994.
- Kertess 1998 Klaus Kertess: „Drawing No Conclusions“, in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1998, S. 11–25.
- Kierkegaard 1994 (1846) Søren Kierkegaard: *Gesammelte Werke*, hg. v. Emanuel Hirsch, Gütersloh³ 1994, Abt. 16: *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken*, Teil 1 und Teil 2 (Gütersloher Taschenbücher 612 und 613).
- Klein 1998 John Klein, „The Dispersal of the Modernist Series“, in: *Oxford Art Journal*, Vol. 21, Nr. 1, 1998, S. 123–135.
- Klüser/Hegewisch 1991 Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hg.): *Die Kunst der Ausstellung*, Frankfurt a.M. (u.a.) 1991.
- Knubben 2004 Claudia und Jürgen Knubben, „Mimmo Rotella: Die Magie hinter der Wirklichkeit“, in: Ausst.-Kat. Mimmo Rotella 1949-2004, 2004, S. 8-13.
- Koebner 1989 Thomas Koebner, (Hg.): *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*, München 1989 (Literatur und andere Künste, 3).
- Köhler/Metzler/Wagner-Egelhaaf 2004 Sigrid G. Köhler, Jan Christian Metzler, Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte*, Königstein/Taunus 2004 (Kulturwissenschaftliche Gender Studies, hg. v. Gisela Ecker und Susanne Scholz, Band 6).
- Köhler/Siebenpfeiffer/ Wagner-Egelhaaf 2013 Siegrid G. Köhler, Hania Siebenpfeiffer und Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Materie. Grundlagentexte zur Theoriegeschichte*, Berlin 2013.
- Krauss 1985 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1985.
- Krauss 2000 Rosalind E Krauss: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hg. und mit einem Vorwort von Herta Wolf, Amsterdam (u.a.) 2000 (Schriftenreihe Geschichte und Theorie der Fotografie, 2).
- Kris/Kurz 1980 (1934) Ernst Kris/Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich, Frankfurt am Main 1980 (Erstausgabe, ohne Vorwort von Gombrich und Anmerkungen und bibliographischen Ergänzungen von Otto Kurz: Wien 1934)

- Krieger 2008 Verena Krieger (Hg.): *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln u.a. 2008.
- Krois 2012 John Michael Krois: „Eine Tatsache und zehn Thesen zu Peirce' Bildern“, in: Engel/Queisner/Viola 2012, S. 53-64.
- Krüger 2012 Matthias Krüger: „Der geschlachtete Ochse als ein Stück Malerei. Tier- und Bildkörper bei Lovis Corinth und Chaim Soutine“, in: Finke/Halawa 2012, S. 249-267.
- Kuh 1962a Katharine Kuh: *The Artist's Voice. Talks with Seventeen Artists*, New York, 1962.
- Kuh 1962b Katharine Kuh: „Franz Kline“, in: Kuh 1962a, S. 143–154.
- Kuh 1971a Katharine Kuh: *The Open Eye. In Pursuit of Art*, New York (u.a.) 1971.
- Kuh 1971b Katharine Kuh: „The Story of a Picture - or What's a Museum For?“, in: Kuh 1971a, S. 182–187.
- Kuh 2006 Katharine Kuh: *My Love Affair with Modern Art, Behind the Scenes with a Legendary Curator*, hg. v. Avis Berman, New York 2006.
- Kuspit 2004 Donald Kuspit: *The End of Art*, Cambridge 2004.
- Lake 2010 Susan F. Lake: *Willem de Kooning. The Artist's Materials*, Los Angeles 2010.
- Lake 2011a Susan F. Lake: „Methods and Materials: *Door to the River*“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 336-338.
- Lake 2011b Susan F. Lake: „Methods and Materials: *Easter Monday*“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 296-298.
- Lake 2011c Susan F. Lake: „Methods and Materials: *Judgement Day*“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 142-144.
- Lake 2011d Susan F. Lake: „Methods and Materials: *Queen of Hearts*“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 106-108.
- Lake 2011e Susan F. Lake: „Methods and Materials: *Woman*“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 205-207.
- Lake 2011f Susan F. Lake: „Methods and Materials: *Woman, Sag Harbor*“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 366-368.
- Lake/Zilczer 1993 Susan Lake, Judith Zilczer: „Painter and Draftsman“, in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning from the Hirshhorn Museum Collection 1993, S. 172–179.

- Laloux 1958 Marc Laloux: „Garden of Hope“, in: *The UNESCO Courier* 11 (November), 1958, S. 10. Zugl. online verfügbar unter <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000666/066651eo.pdf> (zuletzt geprüft am 11.01.2017).
- Landau 1989 Ellen G. Landau: *Jackson Pollock*, London 1989.
- Landau 2005 Ellen G. Landau (Hg.): *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, New Haven 2005.
- Lander 2003 Tobias Lander: *Piet Mondrian, Hans Hofmann, Willem de Kooning: Europäische Künstler in den USA - Amerikanische Künstler in Europa*, (Archi/Pictura, Bd. 2, hg. v. Norberto Gramaccini, Katharina Krause und Wilhelm Schlink), Freiburg im Breisgau 2003.
- Lavarini 2000 Beatrice Lavarini: *Henri Matisse: JAZZ (1943-1947). Ein Malerbuch als Selbstbekenntnis*, München 2000 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Band 79).
- Lemaire 2006 Gérard-Georges Lemaire: *Le noir*, Paris 2006.
- Leja 1993 Michael Leja: *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven 1993.
- Leppien 1971 Helmut R. Leppien: „Moderne Kunst in den USA, das Museum of Modern Art, Sidney und Harriet Janis. Einige Anmerkungen“, in: Ausst.-Kat. Von Picasso bis Warhol 1971, (ohne Seitenzahlen).
- Lieber 2000 Edvard Lieber: *Willem de Kooning: Reflections in the studio*, New York 2000.
- Lithographs (o.J.) *Lithographs by de Kooning, Fairfield Porter, Paul Waldman*, M. Knoedler & Co., New York (o.J.)
- Lorance 2009 Loretta Lorance: *Becoming Bucky Fuller*, Cambridge, London 2009.
- Lüdeking 2006 Karlheinz Lüdeking: *Grenzen des Sichtbaren*, München 2006, (Reihe *Bild und Text*, hg. v. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Karlheinz Stierle)
- Lüthy 2006 Michael Lüthy, „Vom Raum in der Fläche des Modernismus“, in: Hennig/Obermayr/Witte 2006, S. 149-178.
- Maar 1937 Maar, Dora (1937): Acht Fotografien von Picassos Guernica (1937) 12, S. 146-153., zuletzt geprüft am 19.3.13.
- Mahony 2011a Lauren Mahony: „Around Excavation“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 188-237.
- Mahony 2011b Lauren Mahony: „Early Work“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 48-77.

- Mahony 2011c Lauren Mahony: „Starting Over in Springs“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2011, S. 342-393.
- Mainberger 2007 Sabine Mainberger: „‘Der Künstler selbst war abwesend’. Zu Plinius‘ Erzählung vom Paragone der Linien“, in: Baader/Müller Hofstede/Patz/Suthor 2007, S. 19–31.
- Manet 1979 Julie Manet: *Journal (1893-1899)*, Paris 1979.
- Marter 2007 Joan M. Marter (Hg.): *Abstract expressionism. The international context*, New Brunswick, NJ (u.a.) 2007.
- Masheck 1991 Joseph Masheck,: „Alberti’s ‘Window’: Art-Historiographic Notes on an Antimodernist Misprision“, in: *Art Journal* 50, Nr. 1 (Spring), 1991, S. 35–41.
- Matisse 1972 Henri Matisse: *Écrits et propos sur l’art*, Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris 1972.
- Matisse 1982 (1946) Henri Matisse: „Schwarz ist eine Farbe, 1946“ [Frz. Orig. Paris 1946], in: Flam 1982, S. 191-192.
- Matisse 2000 Henri Matisse: *Jazz*, München (u.a.) 2000.
- McEvelley 1983 Thomas McEvelley: „Art in the Dark“, in: *Artforum* 12, Sommer 1983, S. 62-71.
- McLean 1961 Desmond McLean: *The Criticism of Abstract Expressionist Painting: Jackson Pollock and Willem de Kooning*, New York. 1961.
- McLuhan/Fiore 2014 Marshall McLuhan, Quentin Fiore: *Das Medium ist die Massage. Ein Inventar medialer Effekte*, Stuttgart³2014 (Orig. „The Medium is the Massage. An Inventory of Effects“, 1967).
- Meisterwerke im Städel Museum 2007 *Meisterwerke im Städel Museum. Ausgewählte Werke aus der Sammlung des Städel Museums*, mit einem Text von Eva Mongi-Vollmer, Frankfurt am Main 2007.
- Mercurio/Sylvester 2006 Gianni Mercurio, Julie Sylvester (Hg.): *Willem de Kooning. Late Paintings*, Milano 2006.
- Merkert 1984 Jörn Merkert: „Stillosigkeit als Prinzip. Zur Malerei von Willem de Kooning“, in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1984a, S. 115-132.
- Messer 1991 Thomas M. Messer, (1991): „Peggy Guggenheim, ‘Art of this Century’, New York, 57th Street, 20. Oktober 1942 bis Mai 1947“, in: Klüser/Hegewisch 1991, S. 102–109.
- Milner 2005 Max Milner: *L’envers du visible. Essai sur l’ombre*, Paris 2005.

- Moncada 2012a Valentina Moncada di Paternò (Hg.): *Atelier a Via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*, Torino (u.a.) 2012.
- Moncada 2012b Valentina Moncada di Paternò: „Novecento a via Margutta: avanguardie, *bohème* e dolce vita“, in: Moncada 2012a, S. 88-109.
- Moser 2014 Tilmann Moser: *Kunst und Psyche. Bilder als Spiegel der Seele*, Stuttgart 2014.
- Motherwell 1999 Robert Motherwell,: *The collected writings of Robert Motherwell*, hg. v. Stephanie Terenzio, Berkeley, Calif. (u.a.) 1999 (Documents of twentieth century art).
- Müller 1966 Fridolin Müller (Hg.): *Piet Zwart*, Teufen 1966.
- Müller 2012 Lothar Müller: *Weisse Magie. Die Epoche des Papiers*, München 2012.
- Müller-Tamm 2000 Pia Müller-Tamm, „Franz Kline“, in: Einblicke 2000, S. 540-542.
- Naifeh/ White Smith 1989 Steven Naifeh and Gregory White Smith: *Jackson Pollock. An American Saga*, New York 1989.
- Neuner 2008 Stefan Neuner: *Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning*, München 2008. (zugl. Wien, Univ. Diss. 2005)
- Newman 1949 Arnold Newman, „Jackson Pollock. Is he the greatest living painter in the United States?“, in: *Life magazine*, 8. August 1949, S. 42-45.
- Newman 1992 Barnett Newman, „The Sublime is Now“ (1948), in: Barnett Newman: *Selected Writings and Interviews*, hrsg. von John P. O’Neill, Berkeley and Los Angeles, 1992.
- Newman/Motherwell/Katz 2012 Barnett Newman, Robert Motherwell, Alex Katz et al.: *Jackson Pollock – Freund, Kollege, Vorbild*, Wien 2012 (NichtSoKleineBibliothek Nr. 5).
- O’Connor/Thaw 1978 Francis Valentine O’Connor, Eugene Victor Thaw: *Jackson Pollock. A catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works*, 4 Bände, New Haven 1978.
- Obermayr 2006 Brigitte Obermayr, „Einschnitt und Erfahrungsraum. Zum Beitrag von Michael Lüthy“, in: Henning/Obermayr/Witte 2006, S. 179-182.
- Oelmüller 1983 Willy Oelmüller (Hg.): *Kolloquium Kunst und Philosophie. Das Kunstwerk*, Paderborn u.a. 1983 (Band 3)

- Oettl 2008
Barbara Oettl: *Weiss in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kulturgeschichte einer Farbe*, Regensburg 2008 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 5, hg. v. Christoph Wagner).
- Ovid 2013
Ovid [Publius Ovidius Naso]: *Metamorphosen*, übers. und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2013.
- Pace 1996
Claire Pace: „Disegno e colore“, in: *The Dictionary of Art*, hg. v. Jane Turner, Vol. 9, Diploma work to Egypt, ancient, § X: painting and drawing, New York, London 1996, S. 6-9.
- Palumbo 2007
Piero Palumbo: *Burri. Una vita*, Milano 2007 (I quaderni della Quadriennale – nuova serie/4).
- Panofsky 1975
Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin³1975 (1924).
- Passlof 1989
Pat Passlof: „1948“, in: *Art Journal* 48, Nr. 3 (Autumn), 1989, S. 229.
- Pastoureau 2008
Michel Pastoureau: *Noir: histoire d'une couleur*, Paris 2008.
- Pazzini 2001
Karl-Josef Pazzini, „Haut. Berührungssehnsucht und Juckreiz“, in: Benthien/Wulf 2001, S. 153-173.
- Perili 2002
Nadja Perili: „Gli americani a Roma“, in: Ausst.-Kat. Roma 1948-1959, 2002, S. 137-141.
- Perl 2005
Jed Perl: „The Teacher as Magnetic Field: European Exiles and the American Avant-Garde“, in: Ausst.-Kat. Starting at Zero 2005, S. 75-83.
- Plinius Secundus 2007
Gaius Plinius Secundus: *Farben, Malerei, Plastik*, hg. und übers. v. Roderich König, Düsseldorf³2007. (Naturkunde/Naturalis Historia, 35).
- Pochat/Wagner 2004
Götz Pochat und Brigitte Wagner (Hrsg.): *Schwarz – Sein oder Nicht-Sein?*, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Bd. 28, Graz 2004.
- Pohl 2002
Frances K. Pohl: *Framing America. A social history of American art*, London 2002.
- Polcari 1991
Stephen Polcari: *Abstract expressionism and the modern experience*, Cambridge 1991.
- Powell 1990
Kirsten Hoving Powell: „Resurrecting Content in de Kooning's Easter Monday“, in: *Smithsonian Studies in American Art*, Vol. 4, Nr. 3/4 (Summer-Autumn) 1990, S. 86-101.
- Prange 1996
Regine Prange: *Jackson Pollock. Number 32, 1950. Malerei der Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996.

- Prange 2003 Regine Prange, „Das strukturelle Unbewusste als post-modernes Sujet. Zur Lacan-Rezeption von Rosalind Krauss“, in: Schneemann/Schmutz 2003, S. 63-83.
- Puniello/ Rusak 1996 Françoise S. Puniello, Halina R. Rusak: *Abstract expressionist women painters. An annotated bibliography*, Lanham, Md. (u.a.) 1996.
- Ramsey 2012 Rosemary Ramsey: „In Concert: Afro and Catherine Viviano, 1950-1970“, in: Ausst.-Kat. Afro 2012, S. 53–63.
- Raphael 1984 Max Raphael: *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*, mit einem Nachwort von Bernd Growe, hg. v. Klaus Binder, Frankfurt am Main und Paris 1984.
- Ratcliff 1983 Ratcliff, Carter, „Willem de Kooning and the Question of Style“, in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1983b, S. 16–22.
- Ratcliff 1996 Ratcliff, Carter: *The Fate of a Gesture. Jackson Pollock and Postwar American Art*, New York 1996.
- Rhein 2008 Gudrun Rhein: *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts; mit einer kommentierten Neuübersetzung*, Köln 2008. (Zugl.: Marburg, Univ., Diss., 2003) (Studien zur Kunst, 12).
- Robertson 1960 Bryan Robertson: *Jackson Pollock*, London 1960.
- Rodman 1957 Selden Rodman: *Conversations with artists*, New York 1957.
- Rorty 1967 Richard Rorty (Hg.): *The linguistic turn. Recent essays in philosophical method*, Chicago 1967.
- Rosand 1985 David Rosand, „Willem de Kooning, an American Master“, in *Dialogue*, Nr. 67, 1/1985, S. 49-57.
- Rosand 2002 David Rosand: *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002.
- Rosenau 2012 Hartmut Rosenau: „Nur das Schöne kann uns retten? Kunst in soteriologischer Perspektive bei Kierkegaard und Schopenhauer“, in: Cappelhörn/Hühn/Fauth/Schwab 2012, S. 271-290.
- Rosenberg 1952 Harold Rosenberg: „The American Action Painters“, in: *Art News*, 51/8, Dez. 1952, S. 22-23 und 48-50.
- Rosenberg 1959 Harold Rosenberg: *The Tradition of the New*, New York 1959.
- Rosenberg 1972 Harold Rosenberg: „Interview with Willem de Kooning“, in: *Art News* 71, Nr. 5 (September), 1972, S. 54-59. (Auf Deutsch unter dem Titel „Interview mit Willem de Kooning (von Harold Rosenberg)“ erstmals

- veröffentlicht in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1984, S. 278-282 und hier aufgeführt als „Rosenberg 1984“).
- Rosenberg 1974 Harold Rosenberg: *De Kooning*, New York 1974.
- Rosenberg 1978 Harold Rosenberg: *Barnett Newman*, New York 1978.
- Rosenberg 1984 Harold Rosenberg: „Interview mit Willem de Kooning (von Harold Rosenberg)“, in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1984a, S. 278-282. (Engl. Original = Rosenberg 1972).
- Rosenblum 1961 Robert Rosenblum: „The Abstract Sublime“, in: *Artnews* 59, Nr. 10 (Februar), 1961, S. 38-41, 56, 58.
- Rosenblum 1981 Robert Rosenblum: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*, München 1981 (Engl. Orig.: *Modern painting and the Northern romantic tradition, Friedrich to Rothko* (1975)).
- Rosenblum 1990 Robert Rosenblum: „Notes on de Kooning“, in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1990b, (o.S.).
- Rosenthal 2003 Stephanie Rosenthal: *Die Farben Schwarz in der New York School - Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko*, Diss. Univ. zu Köln 2003, veröff. unter: <http://kups.ub.uni-koeln.de/1465/> (zuletzt eingesehen am 11.01.2017).
- Ross 1990 Clifford Ross (Hg.): *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, New York 1990.
- Rubin 1979 David S. Rubin: „Black and White Painting. An Historical Perspective“, in: Ausst.-Kat. *Black and White Are Colors* 1979, S. 5-30.
- Rubin 1990 William Rubin: „Picasso und Braque: Eine Einführung“ (1984), in: Ausst.-Kat. *Picasso und Braque* 1990, S. 9-56.
- Rubin 1996a William Rubin (Hg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München ³1996.
- Rubin 1996b William Rubin: „Pablo Picasso“ (1984), in: Rubin 1996a, S. 248–353.
- Ruby 1999 Sigrid Ruby: „*Have We An American Art?*“. *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Weimar 1999 (zugl. Bonn, Univ., Diss.)
- Russel 1999 John Russel: *Matisse: Father & Son. The story of Pierre Matisse, his father, Henri Matisse, his gallery in New York, and the artists that he introduced to America – among them, Joan Miró, Alberto Giacometti, Balthus, and Jean Dubuffet*, New York 1999.

- Saltonstall Mattison 1987 Robert Saltonstall Mattison: *Robert Motherwell - the Formative Years*, Ann Arbor, Mich. 1987 (zugl. Princeton, Univ., Diss., 1986).
- Sandler 1970 Irving Sandler: *The triumph of American painting. A history of abstract expressionism*, New York (u.a.) 1970.
- Sandler 1978 Irving Sandler: *The New York School. The painters and sculptors of the fifties*, New York 1978.
- Sandler 1989 Irving Sandler: „Conversations with de Kooning“, in: *Art Journal* 48, Nr. 3, Willem de Kooning, on His Eighty-Fifth Birthday (Autumn), 1989, S. 216-217.
- Sandler 1993 Irving Sandler: „Abstrakter Expressionismus: Der Lärm des Verkehrs auf dem Weg zum Walden Pond“, in: Ausst.-Kat. Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert 1993, S. 89–96.
- Sandler 2003 Irving Sandler: *A Sweeper-Up after Artists*, New York 2003.
- Schaesberg 2004 Petrus Schaesberg: *Konzept der Collage. Paradigmenwechsel in der Entwicklung der Collage von Pablo Picasso bis Edward Ruscha*, Univ., Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München, 2004. Veröffentlicht unter: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/2372/1/Schaesberg_Petrus.pdf (zuletzt eingesehen: 11.01.2017)
- Schawelka 2008 Karl Schawelka: *Farbe. Warum wir sie sehen, wie wir sie sehen*, Weimar ²2008.
- Schierbeek 2005 Bert Schierbeek: *Willem de Kooning: een portret/ a portrait*, Leiden 2005.
- Schimmel 2002 Paul Schimmel: „Summer of '52“, in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 2002, S. 140–151.
- Schlesinger 1995 Schlesinger, Mark: De Kooning Now. In: Willem de Kooning. Exhibition June-September 1995. Zürich, S. (o.S.).
- Schlicht 2014 Esther Schlicht: „Poesie der Großstadt oder die Welt als Gemälde“, in: Ausst.-Kat. Poesie der Großstadt 2014, S. 29-43.
- Schmidt 2010 Sarah Schmidt: „Die ewige Wiedergeburt des Künstlers aus dem Moment des Todes. Serialität und Tod in Charlotte Salomons intermedialem Bildwerk ‚Leben? Oder Theater?‘“, in: Blättler 2010, S. 143–164.
- Schmied 1966 Wieland Schmied, „Notizen zu Mark Tobey“, in: Ausst.-Kat. Mark Tobey 1966a, S. 5-19.

- Schneede 2010 Uwe M. Schneede: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, 2., durchgesehene und ergänzte Auflage, München 2010.
- Schneemann 2003 Peter J. Schneemann: *Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des abstrakten Expressionismus*, Berlin 2003 (Zugl.: Bern, Univ., Habil.-Schr., 2000).
- Schneemann/Schmutz 2003 Peter J. Schneemann, Thomas Schmutz (Hrsg.): *Masterplan. Konstruktion und Dokumentation amerikanischer Kunstgeschichten. Akten des internationalen Kolloquiums, 1. und 2. April 2000, Villa Mettlen in Muri bei Bern*, Bern (u.a.) 2003 (Kunstgeschichten der Gegenwart, Bd. 1, hg. von Peter J. Schneemann).
- Schneider 1999 Gerhard Schneider (Hg.): *Psychoanalyse und bildende Kunst*. Unter Mitarbeit von Gisela Greve, Herta E. Harsch, Bettina Meissner, Tübingen 1999.
- Schnitzler 2007 Andreas Schnitzler: *Der Wettstreit der Künste. Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*, Berlin 2007 (Zugl.: Graz, Univ. Diss. 2003).
- Schoenholz Bee 1999 Harriet Schoenholz Bee (Hg.): *MoMA Highlights. 325 Works from The Museum of Modern Art*, New York 1999.
- Schönau 1991 Walter Schönau: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1991.
- Schoon 2006 Andi Schoon: *Die Ordnung der Klänge. Das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*, Bielefeld 2006.
- Schor 2006 Gabriel Ramin Schor: „Black Moods“, in: *Tate etc.*, 7 (Summer), 2006. Online verfügbar unter: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/black-moods>, (zuletzt geprüft am 11.01.2017).
- Schor 1999 Gabriele Schor: „Lapislazuli. Das Schwarz der Abstrakten Expressionisten“, in: *Ausst.-Kat. Die Farben Schwarz* 1999, S. 97-120.
- Schor 2004 Gabriele Schor, „Vom Metaphysischen zum Physischen – Schwarz bei Rothko und Serra“, in: *Pochat/Wagner* 2004, S. 130-144.
- Schulz-Hoffmann 2012 Carla Schulz-Hoffmann: „Frauen. Pablo Picasso, Max Beckmann, Willem de Kooning. Eine Einführung“, in: *Ausst.-Kat. Frauen* 2012, S. 11-29.
- Schwabacher 1957 Ethel K. Schwabacher: *Arshile Gorky*, New York. 1957.

- Seitz 1983 William C. Seitz: *Abstract expressionist painting in America*, Cambridge, Mass. 1983.
- Shannon 2009 Joshua Shannon: *The Disappearance of Objects. New York art and the rise of the postmodern city*, New Haven (u.a.) 2009.
- Shapiro/Shapiro 1990 Shapiro, David; Shapiro, Cecile (Hg.): *Abstract Expressionism. A Critical Record*, Cambridge 1990.
- Sherman 1962 John Sherman: „Leonardo’s Colour and Chiaroscuro“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 25, Nr. 1, 1962, S. 30.
- Shiff 2002 Richard Shiff: „De Kooning controlling de Kooning“, in: *Ausst.-Kat. Willem de Kooning 2002*, S. 153–167.
- Shiff 2007a Richard Shiff: „Willem de Kooning, Attic, 1949“, in: *Tinterow/Messinger/ Rosenthal 2007*, S. 75-79.
- Shiff 2007b Richard Shiff: „Willem de Kooning, Untitled, ca. 1949“, in: *Tinterow/Messinger/ Rosenthal 2007*, S. 80-82.
- Shiff 2009 Richard Shiff: „’Mit geschlossenen Augen‘. De Koonings ‚Twist‘“, in: *Wittmann 2009*, S. 145–167.
- Shiff 2011 Richard Shiff: *Between sense and de Kooning*, London 2011.
- Sichère 1993 Marie-Anne Sichère (Hg.): *Écrits et propos. Willem de Kooning*, Paris 1992 (Collection Écrits d’artistes).
- Siegel 2011a Katy Siegel (Hg.): *Abstract Expressionism*, New York 2011 (Themes and Movements).
- Siegel 2011b Katy Siegel: *Since ’45. America and the Making of Contemporary Art*, London 2011.
- Smee 2016 Sebastian Smee: *The Art of Rivalry. Four Friendships, Betrayals & Breakthroughs in Modern Art*, London 2016.
- Snyder 1995 *Willem de Kooning - Artist*. A film by Robert Snyder, Amsterdam 1995.
- Sollers 1988 Philippe Sollers: *De Kooning, Vite*, 2 Bde, Paris 1988 (La Vue Le Texte, 4).
- Spencer 1963 Herbert Spencer: „Piet Zwart“, in: *Typographica* (7), 1963, S. 25 ff.
- Spencer 1970 Herbert Spencer: *Pioniere der modernen Typographie*, München 1970.
- Spies 2009 Werner Spies: „Die Sauce Robert und das Dripping“, in: *Ausst.-Kat. Bilderträume 2009*, S. 51-55.
- Stein 1959 Gertrude Stein: *Picasso*, Boston 1959.

- Steinberg 1972 Leo Steinberg: *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, London (u.a.) 1972.
- Steininger 2012 Florian Steininger, „Breathing out the Line – de Koonings Alterswerk“, in: Ausst.-Kat. Sammlung Hubert Looser 2012, S. 208-215.
- Stemmrich 1994 Gregor Stemmrich, „High & Low: Kunst und Künstler des abstrakten Expressionismus in Karikaturenperspektive“, in: *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Bd. 1, 1994, S. 171-186.
- Stemmrich 1995 Gregor Stemmrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden (u.a.) 1995 (Fundus-Bücher 134, hg. v. Gerti Fietzek und Michael Glasmeier).
- Stevens/Swan 2008 Mark Stevens, Annalyn Swan: *de Kooning. An American Master*, New York 2008.
- Stoichiță 1999 Victor Ieronim Stoichiță: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.
- Stuckey 1980 Charles F. Stuckey, „Bill de Kooning and Joe Christmas“, in: *Art in America*, March 1980, S. 66-79.
- Stuffmann 2002 Margret Stuffmann: „Jazz: »Rhythmus und Bedeutung«“, in: Ausst.-Kat. Henri Matisse 2002, S. 23-43.
- Sturm 2004 Herrmann Sturm, „Das Schwarz der fünfziger Jahre“, in: Pochat/Wagner 2004, S. 104-114.
- Sykora 1983 Katherina Sykora: *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst: Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art*, Würzburg 1983 (Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1982).
- Sylvester 1994 David Sylvester: „Flesh was the Reason“, in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 1994, S. 18-19.
- Sylvester 2001a David Sylvester: *About Modern Art*, New Haven (u.a.) 2001.
- Sylvester 2001b David Sylvester: *Interviews with American Artists*, New Haven (u.a.) 2001.
- Sylvester 2002 David Sylvester: *About Modern Art: Critical Essays 1948-2000*, London 2002.
- Syre 1983 Cornelia Syre: „Lucio Fontana und die Tradition“, in: Ausst.-Kat. Lucio Fontana 1983, S. 131-142.
- Taylor 2004 Brandon Taylor: *Collage. The Making of Modern Art*, London 2004.
- Tempkin 2010 Ann Temkin: *Abstract Expressionism at The Museum of Modern Art. Selections from the Collection*, New York 2010.

- Thomas 2002 Karin Thomas: *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln 2002.
- Tiedemann 1994 Rolf Tiedemann (Hg.): *Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1994.
- Tinterow/Messinger/ Rosenthal 2007 Gary Tinterow, Lisa Mintz Messinger, Nan Rosenthal (Hg.): *Abstract Expressionism and Other Modern Works: The Muriel Kallis Steinberg Newman Collection in The Metropolitan Museum of Art*, New York (u.a.) 2007.
- Tobey 1966a Mark Tobey, „Japanische Tradition und amerikanische Kunst“, in: Ausst.-Kat. Mark Tobey 1966a, S. 27-29.
- Tobey 1966b Mark Tobey, „Texte. Aus Briefen und Gesprächen“, in: Ausst.-Kat. Mark Tobey 1966a, S. 30-36.
- Tobey 2004 *Mark Tobey. Light Space*, Texte von Wesley Wehr, Matthias Bärmann, Kosme de Barañano, Heiner Hachmeister, Münster 2004.
- Trini 1974 Tommaso Trini, *Rotella*, Milano 1974.
- Trombadori 2006 Duccio Trombadori: „Il libro non finito di Casa De Martiis“, in: Ausst.-Kat. La Tartaruga 2006, S. 7-10.
- Tugnoli 2007 Andrea Tugnoli: „La Tartaruga a piazza del Popolo“, in: Ausst.-Kat. L'Arte e la Tartaruga 2007, S. 25-27.
- Turner 1996 Jane Turner, in: *The Dictionary of Art*, Bd. 30 (1996) {Systems art}, S. 201.
- Ubl 2005 Ralph Ubl: „Von der Malerei zum Bild. Orientierung bei Willem de Kooning“, in: Ausst.-Kat. de Kooning 2005, S. 83–101.
- Uelsberg 1983 Gabriele Uelsberg: *Willem de Kooning*. Dissertation, Ruhr-Universität Bochum 1983.
- Ursprung 2013 Philip Ursprung: *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, 3., überarbeitete Auflage, München 2013.
- van Hensbergen 2004 Gijs van Hensbergen: *Guernica. The Biography of a Twentieth-Century Icon*, London 2004.
- Vanel 2013 Hervé Vanel: „De Koonings letzte Nachlese“, in: Ausst.-Kat. Letzte Bilder 2013, S. 44–48.
- Varnedoe 1996 Kirk Varnedoe: „Abstrakter Expressionismus“, in: Rubin 1996a, S. 628–675.
- Varnedoe 2006 Kirk Varnedoe: *Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock*, Princeton 2006 (The A. W. Mellon lectures in the fine arts; Bollingen series, 35, 48).
- Venturi 2008 Riccardo Venturi: *Black Paintings. Eclissi sul modernismo*, Mailand 2008.

- Verspohl 1991 Franz-Joachim Verspohl: „Die Moderne auf dem Prüfstand. Pollock, Wols, Giacometti“, in: Wagner 1991, Bd. 2, S. 513-532.
- Vicario 2005 Gilbert Vicario: „Sidney Janis Gallery“, in: Grosenick,/Stange 2005, S. 56-61.
- Vivaldi 1959 Cesare Vivaldi, „Un'intervista con de Kooning“, in: Italia Domani, Nr. 48 (29. Nov.), 1959, S. 16.
- Vogt 2006 Tobias Vogt: *Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne*, München 2006 (zugl. Diss., Freie Universität Berlin, 2004).
- Vogt 2014 Tobias Vogt, „Künstlertheorien der Theorieverweigerung im Abstrakten Expressionismus“, in: Ehninger/Nieslony 2014, S. 111-127.
- Wagner 2002 Anne M. Wagner: „De Kooning, Drawing, and the Double or, Ambiguity Made Clear“, in: Ausst.-Kat. Willem de Kooning 2002, S. 169–179.
- Wagner 1991 Monika Wagner (Hg.): *Moderne Kunst: das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1991.
- Wagner 2001 Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.
- Wagner 2010 Monika Wagner (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der Modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, 2., durchges. Auflage, München 2010.
- Wagner/Lethen 2015 Monika Wagner, Helmut Lethen (Hg.): *Schwarz-Weiß als Evidenz. „With black and white you can keep more of a distance“*, (Schauplätze der Evidenz, Schriftenreihe des IFK, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Wien, hg. v. Helmut Lethen, Bd. 1), Frankfurt/New York 2015.
- Waldman 1988 Diane Waldman: *Willem de Kooning*, New York 1988.
- Wang 2001 Cai-Yong Wang: *Die Leere chinesischer Malerei und abendländische Annäherungsversuche in den Bildern von Redon, Bissier und Tobey: zu einem interkulturellen Sinnerlebnis in der bildenden Kunst*, Frankfurt am Main (u.a.) 2001 (zugl.: Frankfurt am Main, Univ., Diss., 1999).
- Warr 2005 Tracey Warr (Hg.): *Kunst und Körper*, Berlin 2005.
- Weber 2015 Marcus Weber, „Un Autre Monde“, in: Ausst.-Kat. Better than de Kooning 2015, S. 5-22.
- Weiner 2012 Lawrence Weiner on Willem de Kooning (2010), in: Grant 2012, S. 184-185.

- Weltzien 2011 Friedrich Weltzien: *Fleck – das Bild der Selbsttätigkeit um 1800: Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft*, Göttingen 2011 (Ästhetik um 1800, 6).
- Wentrup 2004 Jan Hendrik Wentrup, „Robert Motherwell und die ‚Elegien auf die Spanische Republik‘“, in: Ausst.-Kat. Robert Motherwell 2004, S. 139-149.
- Westheider 1995 Ortrud Westheider: *Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns*, Berlin 1995.
- Westgeest 1996 Helen Frances Westgeest: *Zen in the Fifties. Interaction in Art Between East and West*, Zwolle 1996.
- Westgeest 1999 Helen Westgeest, „Die Anziehungskraft des Fernen Ostens auf westliche Künstler“, in: Ausst.-Kat. Kunstwelten im Dialog 1999, S. 274-279.
- Whitehead 1987 Alfred North Whitehead: *Prozeß und Realität. Entwurf einer Kosmologie*, Frankfurt am Main 1987 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 690).
- Wierzchowska 2011 Justyna Wierzchowska: *The Absolute and the Cold War. Discourses of Abstract Expressionism*, encounters, The Warsaw Studies in English Language Culture, Literature, and Visual Arts, hg. v. Marek Golebiowski und Justyna Wierzchowska, Bd. 1, Frankfurt am Main 2011.
- Wiethege 2000 Katrin Wiethege, „Matisse – Zeichnen mit der Schere“, in: Matisse 2000, S. 9-18.
- Wilmes 2011 Ulrich Wilmes, „Schwarz und Weiss“, in: Ausst.-Kat. Ellsworth Kelly 2011, S. 2-21.
- Winther-Tamaki 2001 Bert Winther-Tamaki: *Art in the Encounter of Nations. Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu 2001.
- Wittmann 2009 Barbara Wittmann (Hg.): *Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung*, Zürich (u.a.) 2009.
- Wolfe 1996 Wolfe, Judith: *The Young Willem de Kooning: Early Life, Training, and Work, 1904-1926*, Michigan 1996 (zugl. PhD diss., City University of New York).
- Wulff 2001 Hans J. Wulff, „Screwball Comedies: Ein enzyklopädischer Artikel“, zuletzt geändert am 19. Juli 2001, online verfügbar unter: http://www1.uni-hamburg.de/Medien//berichte/arbeiten/0003_03.html (zuletzt eingesehen am 15.04.2015)

- Yard 1986 Sally Yard: *Willem de Kooning. The first 26 years in New York*, New York (u.a.) 1986 (zugl. Diss., Princeton University, 1980).
- Yard 1991 Sally Yard: „The Angel and the Demoiselle - Willem de Kooning's 'Black Friday'”, in: *Record of the Art Museum, Princeton University*, Vol. 50, Nr. 2, 1991, S. 2–25.
- Yard 1992 Sally Yard: „The One Wind and the Studio. Willem de Kooning in the Thirties”, in: *The Picker Art Gallery journal* Vol. 3, Nr. 3, 1992, S. 5–13.
- Yard 2007 Sally Yard: *Willem de Kooning. Works, writings and interviews*, Barcelona 2007.
- Zbikowski 1996 Dörte Zbikowski : *Geheimnisvolle Zeichen. Fremde Schriften in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Paul Gauguin, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Willi Baumeister, Julius Bissier, Joaquín Torres-García, Adolph Gottlieb, Mark Tobey*, Göttingen 1996 (zugl. Marburg, Univ., Diss., 1995).
- Zervos 1937 Christian Zervos: „Histoire d'un tableau de Picasso”, in: *Cahiers d'art* 12, 1937, S. 105–111.
- Zilczer 1993 Judith Zilczer: „De Kooning and Urban Expressionism”, in: *Ausst.-Kat. Willem de Kooning from the Hirshhorn Museum Collection* 1993, S. 11–57.
- Zilczer 2014 Judith Zilczer: *A Way of Living: The Art of Willem de Kooning*, London/ New York 2014.

Allgemeine Nachschlagewerke

Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, hg. v. W. H. Roscher, Bd. 3.1, dritte Nachdruckauflage des reprografischen Nachdrucks der Ausgabe Leipzig 1897-1902, Hildesheim (u.a.) 1993, Stichwort „Orestes“, S. 955-1014.

Briefe und Notizen

Letter from Plinio De Martiis to Willem de Kooning, 23 May 1960, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.

Letter from Plinio De Martiis to Willem de Kooning, 16 February 1961, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.

Letter from Elise C. Dixon to Charles F. Stuckey, 17 October 1976, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.

Letter from Charles Egan to Charles F. Stuckey, 23 November 1976, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.

Letter from Charles F. Stuckey to Elise C. Dixon, 12 October 1976, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.

Charles F. Stuckey, Notes from a telephone interview with Elaine de Kooning, August/September 1979, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.

Willem de Kooning et al.: Photocopy of handwritten notes on the occasion of Willem de Kooning's trip to Rome, 1959, Archives & Manuscript Collection, The Willem de Kooning Foundation, New York.