
Die Entfernung der Inhalte aus dem Bild

Zur Konstruktion des ›unschuldigen Sehens‹
im Abstrakten Expressionismus

ANNE HOORMANN[†]

»Wir schaffen Bilder, deren Realität selbstverständlich ist und die ohne die Stützen oder Krücken auskommen, die Assoziationen mit veralteten Bildern, den sublimen und schönen, hervorrufen. Wir befreien uns selbst von dem Hindernis des Gedächtnisses, der Assoziation, Nostalgie, Legende, des Mythos oder was auch immer die Entwürfe der westeuropäischen Malerei waren. [...] Das Bild, das wir hervorbringen, ist das Selbstverständnis einer Offenbarung, real und konkret, ein Bild, das von allen, die es nicht durch die nostalgischen Brillengläser der Geschichte anschauen, verstanden werden kann.«¹

In seinem berühmten Essay »The Sublime is Now« aus dem Jahr 1947 stellte der amerikanische Künstler Barnett Newman die Forderung nach neuen Bildern – nach Bildern, die sich nicht mehr in die Tradition der europäischen Kunstgeschichte eingliedern lassen, sondern sich vielmehr dieser entziehen. Er forderte eine Bildsprache, die voraussetzungslos und ohne kulturellen Hintergrund ist. Vom Betrachter verlangte er optische Neutralität. Das Bild sollte ohne Vor-Urteile betrachtet, Assoziationen und Erinnerungen sollten beim Sehen ausgeblendet werden. Dabei appellierte Newman an die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung,² um darüber eine ästhetische Erfahrung im Sinne des

1 »We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images [...]. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have been the devices of Western European painting. [...] The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history.« Barnett Newman, »The sublime is now« [1947], in: ders., *Selected Writings and Interviews*, Hg. John P. O'Neill, New York 1990, S. 173.

2 Siehe Sebastian Egenhofer, »The Sublime is Now«. *Zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans*, Koblenz 1996, S. 21.

»Sublimen« zu ermöglichen. Dabei ging es nicht mehr um die Darstellung von Etwas, sondern um eine existentielle Grenzerfahrung, ausgelöst durch die Malerei selbst. Das Bild sollte zum Medium der eigenen Selbstvergewisserung werden, zu einem Medium, das den Betrachter veranlaßt, seinen Standort in der Geschichte zu verlassen. Dieser sollte erfahren »that man is present« (Newman).

Mit seiner Auffassung eines geschichtslosen Bildes stand Newman nicht allein. Künstler wie Clifford Still, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Ad Reinhardt oder Mark Rothko schlossen sich seiner Position an. Auch sie wollten ausschließlich die Emotionen des Betrachters ansprechen. So stellten Rothko zufolge »Erinnerung, Geschichte und Geometrie [...] ein Hindernis zwischen der Idee und dem Betrachter«³ dar. Ad Reinhardt ging in seiner Argumentation noch darüber hinaus, indem er nicht nur versuchte seine Malerei aus dem Kontext ihrer Geschichte zu lösen, sondern auch alle illustrativen Elemente oder benennbaren Inhalte aus dem Bild zu entfernen. Zum Ausdruck sollte allein die künstlerische Subjektivität kommen. »Wir haben das Naturalistische, und unter anderen Dingen das Supernaturalistische und umgehend das Politische beseitigt«, schreibt er 1950. »Du legst alles über dich selbst hinein, aber nichts außerhalb deiner selbst.«⁴

Wie jedoch sollte das Bild beschaffen sein, das sich durch den Bruch mit der eigenen Geschichte neu konstituieren und darüber hinaus noch von allen narrativen, didaktischen oder politischen Funktionen entbunden werden sollte? Es konnte sich nur ex negativo definieren. Das bedeutete, daß sich der Abstrakte Expressionismus von seinen eigenen Wurzeln abschnitt. Er grenzte sich sowohl von der amerikanischen Scene-Malerei als auch von den künstlerischen Avantgarden ab, die sich schon von dem Zweiten Weltkrieg einen Standort im Kunstgeschehen New Yorks verschafft hatten. Die Künstler distanzieren sich etwa vom Surrealismus, obwohl einige zunächst von ihm beeinflusst waren.⁵ Aber auch gegenüber anderen Kunstrichtungen verhielten sie sich ablehnend. Man versuchte sich von den avantgardistischen Positionen ab-

3 Rothko spricht von »obstacles between the idea and the observer«. Mark Rothko, »Statement on His Attitude in Painting«, in: *Tiger's Eye*, 9 (1949), S. 114.

4 »We have eliminated the naturalistic, and among other things, the supernaturalistic and the immediately political. [...] You're putting in everything about yourself, but not everything outside yourself.« Ad Reinhardt, in: *Artist Sessions at Studio*, 35 (1950), S. 21.

5 Gail Levin, »Surrealisten in New York und ihr Einfluß auf die amerikanische Kunst«, in: *Europa – Amerika. Der Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, Kat. Museum Ludwig Köln, Köln 1986, S. 69-79.

zunabeln, sich ihrer nicht mehr zu erinnern. Diese widersprachen schon vom Ansatz her den Prinzipien des Abstrakten Expressionismus. Der Kollektivismus der Avantgardebewegungen, wie er in den gemeinsam verfaßten Manifesten und Vereinbarungen sichtbar wurde, stand ihrer Vorstellung vom autonomen Künstlersubjekt entgegen.⁶ Die Künstler sahen sich als Außenseiter und unabhängig von kulturellen und gesellschaftlichen Bindungen. Ihre Abneigung gegenüber den Avantgarden der Vorkriegszeit ging sogar soweit, daß sie diese der Ideologie totalitärer Systeme verdächtigten. Hinter den Bauhausideen vermutete man sogar ein totalitäres Denken.⁷ Über den Surrealismus äußerte sich Newman lakonisch, seine dämonische Bildsprache habe sich mehr oder weniger erledigt, da sie von der grausamen Realität des Krieges und des Holocausts eingeholt worden sei.

Diese vernichtende Haltung gegenüber der Avantgarde fand sich auch in ihrer Bildauffassung wieder. Die Abstrakten Expressionisten bezogen sich ausschließlich auf kunstimmanente Fragen und griffen weder die Kunst selbst noch die Gattung Malerei an. Die Betonung des Visuellen, das sich nicht mit ästhetischen Erfahrungen außerhalb seiner vermischen sollte, führte dazu, die Kunstavantgarde hinsichtlich ihrer Normen und ihres Schönheitskanons zu kritisieren. Selbst ein Piet Mondrian, der noch am weitesten ihrem Ideal einer referenzlosen Malerei entgegenkam, geriet unter ihre Kritik. Seine Gemälde seien keine reine Abstraktion. Mondrian gebe lediglich das geometrische Abbild der Natur wieder.⁸ Darüber hinaus warfen sie ihm vor, daß er mit seiner Geometrie auch weiterhin am Schönheitskanon europäischer Kunst festhalte. Akademische Regelwerke waren den Abstrakten Expressionisten verhaßt. Die Geometrie galt als Endpunkt einer fehlgeleiteten europäischen Kunstentwicklung, die sich aus dem Streben nach Schönheit entwickelt habe.⁹ Newman erklärte, daß nur in einer nicht-geometrischen Kunst der Anfang einer neuen Kunstentwicklung zu finden sei, und Still fügte hinzu, daß man sich endlich aus dem »euklidischen Gefängnis«¹⁰ befreien solle.

6 Siehe Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism. Other Politics*, New Haven / London 1997, S. 1-17.

7 Clyfford Still spricht von einer kalten universalen Sprache des Bauhauses, das nach Buchenwald führe. Ders., »A Statement by the Artist«, in: *Clyfford Still, Thirty-three Paintings in the Albright-Knox Art Gallery*, Kat. The Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo 1966, S. 16.

8 Newman, *Selected Writings and Interviews*, a.a.O., S. 173.

9 Ebenda.

10 Still, »A Statement by the Artist«, a.a.O., S. 16.

An die Stelle künstlerischer Regeln trat nun das Dogma der absoluten Freiheit und künstlerischen Selbstbestimmung. Der Abstrakte Expressionismus machte es sich zur Aufgabe, nicht mehr das Bild von etwas Gesehenem zu vermitteln, und sei dies noch so stark verändert. Er versuchte vielmehr dasjenige in der Malerei auszudrücken, was bislang ohne visuelle Entsprechungen war. Dabei ging es um nichts Geringeres als um die Entwicklung einer universellen Sprache der Malerei, die von jedermann verstanden werden konnte. Mit ihr sollte eine Form der Sichtbarkeit entstehen, deren Bedeutung darin lag, daß sie sich nicht mehr in Sprache übersetzen, sondern nur erfahren ließ. Ihre Malerei sollte Referenzen weder zu einer äußeren Wirklichkeit noch zu etablierten Bildformen aufweisen. Die Abstrakten Expressionisten wandten sich daher gegen jede Gleichsetzung der bildenden Kunst mit dem Literarischen, was nichts anderes bedeutete, als daß sie sich gegen eine Malerei mit literarisch vermittelten Inhalten aussprachen. Die Darstellung von Mythologien und Legenden oder die Vermittlung philosophischer Topoi hatte für sie im Bild keinen Ort mehr. Das Bild, das sich konstituieren sollte, sahen sie auf der Basis eines Sehens begründet, das nicht durch kognitive Prozesse gestützt wurde. Das schloß aber nicht aus, daß den Bildern keine Bedeutung mehr zukommen sollte. So behauptete Newman, daß seine Gemälde voller Bedeutung seien, einer Bedeutung, die vom Sehen, nicht vom Sprechen komme.¹¹

Eine solche Malerei der »optischen Reinheit«, wie der Förderer und Mentor des Abstrakten Expressionismus Clement Greenberg sie nannte, implizierte, daß die Künstler weiterhin an den traditionellen Gattungen festhielten. Den Künstlern ging es um reine Malerei. Daß sie dabei ihre eigene Geschichte negierten, schien ebenso wenig ein Problem zu sein wie die Tatsache, daß sie sich von den zeitgenössischen Tendenzen innerhalb der Literatur, Politik, Naturwissenschaften, Anthropologie, Psychologie oder der Philosophie separierten. Ihre Distanz, ja Abwehr gegenüber der Populär- und Massenkultur hatte dort ihren Ursprung. Sie versuchten ihre Malerei von Elementen außerhalb ihrer selbst frei zu halten, um darin ihre Ästhetik des Sublimen neu zu begründen. Nur konsequent hielten sie die starre Unterscheidung von hoher und niederer

11 Die Künstler stellten sich vor, daß ihre Bilder einen Dialog mit dem Betrachter auslösen könnten. So behauptete Adolph Gottlieb, »No possible set of notes can explain our paintings. Their explanation must come out of a consummated experience between picture and onlooker.« Zit. n. Evan M. Maurer, »Adolph Gottlieb. Pictographs and Primitivism«, in: *The Pictographs of Adolph Gottlieb*, The Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York 1994, S. 35.

Kunst aufrecht. Die Künstler sahen sich als Außenseiter, unabhängig von kulturellen, gesellschaftlichen und ökonomischen Bindungen. Zum Teil zahlten sie dafür den Preis kommerzieller Erfolglosigkeit, ökonomische und institutionelle Unabhängigkeit bedeutete ihnen mehr als gesellschaftliche Anerkennung.

* * *

Greenberg war es, der diese Positionen des Abstrakten Expressionismus förderte und sogar radikalisierte. Viel strikter noch als die Künstler vertrat er die Auffassung, daß die Malerei nur ihren eigenen Mitteln zu folgen habe. Er war in jungen Jahren Trotzkind gewesen, distanzierte sich aber davon.¹² Von ihm stammen Äußerungen, daß Politik und Populärkultur keinen Platz in der Kunst einnehmen sollten. Die Autonomie der Kunst war für ihn oberstes Gebot. Mit seinem Standpunkt des *l'art pour l'art* stand er im Gegensatz zu den frühen Avantgarden. Greenberg billigte ihre Nivellierung von Kunst und Nichtkunst nicht und verstand sie als eine Einebnung der Kunst in die Massenkultur, die er rigoros ablehnte. Ein Künstler wie Duchamp mußte ihm suspekt vorkommen. Duchamp hatte 1913 die Malerei aufgegeben. Für ihn war die impressionistische Malerei eine reine Netzhautmalerei, die nur mehr einen physikalischen Zustand verbildliche. An die Stelle des Visuellen setzte Duchamp seine Ready-mades und vertrat damit eine Kunstauffassung, welche die Tradition der künstlerischen Auseinandersetzung über die ästhetische Form oder die Gattungen durchbrach. Darin artikulierte sich zugleich seine skeptische Haltung gegenüber der Kunst sowie den Kunstinstitutionen.

Hinter solche Positionen ging Greenberg zurück. Kunst stellte sich für ihn als eine Art Sublimierung dar, in ihr hatten Schöpferertum und Individualität gesellschaftlich noch ihren Platz. Soziale Funktionen der Kunst schloß er von vornherein aus. In einer Gesellschaft, die von Individualismus und Konkurrenz bestimmt sei, gebe es keinen Bereich, der auf kritische Selbstreflexion verzichten könne. Das betraf auch die Kunst; ihre Emanzipation zu einer selbstbestimmten Kunst hatte zur Voraussetzung die Reflexion ihrer Möglichkeiten und die Besinnung auf ihre eigenen Mittel. Greenberg glaubte zwischen guter und schlechter Kunst differenzieren zu können.¹³ Er machte das Kriterium einer

12 Zu Greenberg siehe Serge Guilbaut, *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat* [1983], Dresden / Basel 1997, S. 60-61.

13 Seine Überlegungen dazu formuliert Greenberg bereits in seinem frühen Aufsatz »Avant-Garde and Kitsch« [1939], in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 1, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago / London 1986, S. 5-22.

guten Kunst daran fest, daß diese sich auf Werte beziehe, die sie nur ihrem eigenen Bereich gefunden habe, und forderte eine unabhängige und gattungsreine Kunst.

In den frühen Vierzigerjahren hatte Greenberg bereits die Lessing'sche Theorie der Separierung der verschiedenen Kunstgattungen als eine der wesentlichen Bestimmungen der Kunst wieder aufgenommen.¹⁴ Seine Vorstellung von Kunst verlangte nach der »reinen Form«, die nur eine abstrakte Kunst verwirklichen könne. Er berief sich dabei auf die Musik, da sie ihrem Wesen gemäß unmittelbare Sinnesempfindungen evoziere. Doch nicht nur die Musik, sondern auch die anderen Künste könnten reine Emotionen erzeugen, sofern sie den entsprechenden Sinn ansprächen. Dies gelinge den anderen Künsten nur, wenn sie sich auf ihre eigenen Mittel besännen, ohne jedoch in jedem Fall die Materialität ihres Trägermediums zum Thema zu machen. In der Malerei ging es daher nicht um die Thematisierung des Farbmaterials oder der Leinwand, sondern um Farbwerte und Flächigkeit. »Reinheit«, so Greenberg, »bedeutet in der Kunst die Akzeptanz, die bereitwillige Akzeptanz der Beschränkung des Mediums der jeweiligen Kunst.«¹⁵ Für die Malerei schlage sich das auf der Oberfläche des Bildes nieder, sie sei der Ort des Visuellen. Solche Festlegungen erinnern, wie Martin Jay zeigt, an den Formalismus früherer amerikanischer Kritiker wie Roger Fry und Clive Bell, welche überzeitliche Formen nachzuweisen versuchten. Dieser Formalismus wurde erst von Greenberg »in den Rang kultureller Hegemonie gehoben.«¹⁶

Greenberg zufolge war die Reflexion der eigenen Mittel das charakteristische Merkmal der Moderne überhaupt.¹⁷ Aus diesem Prinzip erklärte er die Dynamik ihrer Geschichte. Er unterstellte dabei der Moderne eine rationale und zu rekonstruierende Gesetzmäßigkeit. Seit der frühen Moderne habe die Kunst sich dahin gehend entwickelt, sich von gattungsfremden Elementen zu befreien. Dementsprechend hätten die Künstler immer aufs Neue zu prüfen gehabt, welchen Konventionen sie weiterhin folgten und welche überflüssigen Faktoren eli-

14 Clement Greenberg, »Toward a Newer Laokoon« [1940], in: ebenda, S. 23-38.

15 »Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art«. Ebenda, S. 32. [Übers. v. Christoph Hollender. Siehe Clement Greenberg, »Zu einem neuen Laokoon« [1940], in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Hg. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam / Dresden 1997, S. 71].

16 Martin Jay, »Den Blick erwidern«, in: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Hg. Christian Kravagna, Berlin 1997, S. 157.

17 Siehe Clement Greenberg, »Modernist Painting«, in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 3, *Affirmations and Refusals. 1950-1956*, Chicago / London 1993, S. 85-93.

miniert werden konnten. In der Malerei drehe es sich nun mehr um das Problem der Illusion des Raumes und der Flächigkeit des Bildes, das immer wieder neu ausgelotet werde. Neben der Farbe war nach Greenberg in der Malerei vor allem die Bildfläche das originäre und unverzichtbare Element. Mit Manet begann sich für ihn die Thematisierung des Flächenproblems anzubahnen; Cézanne sei derjenige, der sich in der Malerei des 19. Jahrhunderts am weitesten mit Lösungsversuchen vorwagte. Kubisten wie Braque und Picasso kamen ebenfalls der Idee der Malerei als Flächenkunst nahe, da sie Greenberg zufolge die ambivalente Funktion der Bildfläche thematisierten. Auch Mondrian war für ihn ein Künstler, der das Bild als Fläche auffaßte. Dagegen boten abstrakte Maler wie Kandinsky keine Lösungsvorschläge des Flächenproblems, ganz zu schweigen von den Surrealisten. Diese wurden von Greenberg geradezu geächtet. Er stufte sie wegen ihrer Darstellung eines vermeintlichen Unbewußten als reaktionär ein und beschimpfte sie sogar als Postkartenmaler.¹⁸

In Greenbergs historiographisches Schema der Moderne ließ sich der Abstrakte Expressionismus vorbehaltlos eingliedern. Er bildete sozusagen einen Höhepunkt in der modernen Kunstentwicklung, da er sich den reinen Grundelementen der Malerei, der Bildfläche und den Farbwirkungen, zugewandt hatte. Für Greenberg war er die Kunstbewegung, die auf ihrer Suche nach dem Wesentlichen alle gattungsfremden Elemente abgestreift hatte. In seinem Aufsatz »After Abstract Expressionism« aus dem Jahr 1962 charakterisierte er rückblickend die von ihm hochgeschätzte Kunstbewegung wie folgt: »Wenn die Bezeichnung ›Abstrakter Expressionismus‹ irgendetwas bedeutet, dann bedeutet sie das Malerische: einen lockeren, raschen Farbauftrag, oder was danach aussieht, verlaufende oder verwischte und sich mischende Farbmassen statt strikt bleibender Formen, große, auffällige Rhythmen, gebrochene Farben, ungleichmäßige Dichte und Sättigung der Farben, sichtbare Pinsel-, Spachtel- oder Fingerspuren [...].«¹⁹

18 Clement Greenberg, »Surrealist Painting« [1944], in: ders., *Collected Essays*, Bd. 1, a.a.O., S. 225-231.

19 »If the label ›Abstract Expressionism‹ means anything, it means painterliness: loose, rapid handling, or the look of it; masses that blotted and fused instead of shapes that stayed distinct; large and conspicuous rhythms; broken color; uneven saturations or densities of paint, exhibited brush, knife, or finger marks [...].« Clement Greenberg, »After Abstract Expressionism« [1962], in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago / London 1993, S. 123. [Übers. Christoph Holländer].

Daß diese Beschreibung der von Greenberg so charakterisierten »emphatischen Oberflächen«²⁰ nur summarisch sein konnte, war auch ihm bewußt. Wesentlich an seiner Interpretation erscheint in diesem Zusammenhang jedoch seine Berufung auf Heinrich Wölfflin, der ihm die Theorie der Bildoberfläche lieferte. Zentral war dabei der Begriff des »Malerischen«, den Wölfflin dem Barock zuschrieb. Für Wölfflin, der seine *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* auch als eine Theorie der Wahrnehmung entfaltet, die implizit auch eine Theorie des Kunstwerkes ist,²¹ gilt das Malerische als eine rein optische Kunst, die sich von der Linie und damit auch vom Tastsinn entfernt hatte.²² Dabei bindet er das Malerische an den Akt des Sehens selbst. Wölfflin weist »dem Betrachter eine selbständige Arbeit im Zusammenbauen des Bildes« zu; dabei schmelzen »die einzelnen Pinselstriche bis zu einem gewissen Grad erst im Akt der Anschauung«²³ zusammen.

Nach Greenberg, der Wölfflins Begriff des Malerischen auf die Moderne übertrug, vollzog sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der zyklische Wechsel vom nichtmalerischen zum malerischen Stil mit der Ablösung der quasi-geometrischen Abstraktion eines Mondrian durch die Abstrakten Expressionisten. Diese waren es auch, die ihre Malerei zu einem reinen Sehbild zusammenfügten, indem sie sich auf das bloß Malerische kaprizierten. Sie legten sich damit auf einen Modus des Sichtbaren fest, indem sie das Auge als ein aktives Organ begriffen, das nicht mehr nur wahrnimmt, sondern das Sichtbare selbst hervorbringt. Diese Fähigkeit komme jedoch nur einem unvoreingenommenen und vorurteilsfreien Sehen zu. Daher gehe es darum, die Elemente aus dem Bild zu verbannen, die sich nicht auf das Sehen selbst bezogen. Der Intellekt sollte dabei ganz ausgeschaltet werden. Wahrgenommen sollte das wer-

20 Ebenda.

21 Siehe Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek b. Hamburg 1997, S. 119.

22 »Der malerische Stil [...] hat sich vor der Sache, wie sie ist, mehr oder weniger losgesagt. Für ihn gibt es keinen fortlaufenden Umriß mehr, und die tastbaren Flächen sind zerstört. Lauter Flecken stehen nebeneinander, unzusammenhängende. Zeichnung und Modellierung decken sich nicht mehr im geometrischen Sinne mit der plastischen Formunterlage, sondern geben nur den optischen Schein der Sache. [...] Eine malerische Darstellung dagegen in bloßen Flecken schließt diese Analogie [zum Tastsinn] aus. Sie wurzelt nur im Auge und wendet sich nur an das Auge, und wie das Kind sich abgewöhnt, alle Dinge auch anzufassen, um sie zu >begreifen<, so hat die Menschheit sich abgewöhnt, das Bildwerk auf das Tastbare hin zu prüfen. Eine entwickeltere Kunst hat gelernt, der bloßen Erscheinung sich zu überlassen. [...] das Tastbild ist zum Sehbild geworden«. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [1915], Basel 1991, S. 36.

23 Ebenda, S. 44.

den, was zu sehen ist und nicht interpretiert werden kann. Das setzte sowohl ein anderes Bild als auch einen anderen Betrachter voraus. Arthur C. Danto, der auf diesen Aspekt des Sehens bei den Abstrakten Expressionisten hingewiesen hat, berichtet, daß Greenberg selbst sich diesem Diktat beim Betrachten von Kunst unterworfen habe. Greenberg wollte damit verhindern, daß sich Assoziationen, Erinnerungen oder gar Wissen in seine Bildwahrnehmung einschlichen. Während ein Bild aufgestellt oder gehängt wurde, hielt er sich die Augen zu, um sich dann das Bild unvoreingenommen anzuschauen. »[D]as Werk«, so Danto, »war somit das, was das Auge in einem Moment reinen Sehens traf, ehe der theoretisierende Verstand an die Arbeit gehen konnte.«²⁴ Greenberg führte das Sehen gewissermaßen auf einen retinalen Zustand zurück.²⁵ Dieser bildete die Grundlage für sein Kunsturteil.

* * *

Die Abstrakten Expressionisten lösten das Problem des assoziations- und erinnerungsfreien Sehens, indem sie dieses an einen bildlichen Zustand, der ein flächendeckendes Kontinuum aus Farbflecken, Farbformen oder Streifen darstellte, oder an ein nahezu monochromes Bild banden. Die Vorstellung von einem Sehen, das ohne die Unterordnung unter das Denken determiniert ist, geht zurück auf den Sozialreformer, Pädagogen und Kunsthistoriker John Ruskin, der sie Mitte des 19. Jahrhunderts aufbrachte.²⁶ Ruskin versuchte die Ursprünge des unvoreingenommenen Sehens zu ergründen. Er beklagte, daß die Malerei ihrem Ideal untreu geworden sei, Realität so darzustellen, wie sie unmittelbar wahrgenommen wird. Die Malerei stellte für ihn das Medium dar, welches das natürliche Sehbild wiedergeben konnte, ging es ihm doch um ein Erkennen des Sehaktes. Über die Malerei versuchte er, Strategien zu entwickeln, den Betrachter wieder das Sehen zu lehren. Nicht zufällig schreibt er in seinem Lehrwerk *The Elements of Drawings*, das er im Winter 1856/57 verfaßte, daß es die Aufgabe der Kunst sei, zu einem unmittelbaren Sehen zu gelangen. Ruskin unterschlägt

24 Arthur C. Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 29.

25 Das »unschuldige Sehen« erweist sich insofern auch als Ideologie, da die institutionellen Bedingungen des Ortes nicht mitreflektiert werden, das heißt der Ort, wo eine solche interessefreie Kontemplation stattfinden kann, nicht zum Thema gemacht wird. Siehe Wolfgang Kemp, »Verstehen von Kunst im Zeitalter ihrer Institutionalisierung«, in: *Das Bild der Ausstellung*, Hg. Markus Brüderlin / Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, Wien 1993, S. 54.

26 Danto verweist darauf, daß Ruskins Vorstellung der »okularen Unschuld« in der New Yorker Kunst der 50er und frühen 60er Jahre aufkam. Danto, a.a.O., S. 29.

dabei nicht die Rolle des Gefühls; es ging ihm nicht um den Sehakt selbst, sondern um das Sehen als eine Form der Selbstempfindung. Zur Wahrnehmung von Formen heißt es, daß diese ein Produkt der Erfahrung sei. »Wir sehen nichts außer flachen Farben«, heißt es bei Ruskin, »und nur durch eine Reihe von Erfahrungen entdecken wir, daß ein schwarzer oder grauer Fleck die dunkle Seite eines Gegenstandes anzeigt, oder daß ein leichter Farbstich zeigt, daß der in ihm erscheinende Gegenstand weit weg ist. Die ganze technische Kraft der Malerei hängt von der Rückgewinnung dessen ab, was die Unschuld von Auge genannt werden kann, das heißt, von einer Art kindischer Wahrnehmung, die farbige Flecken als solche wahrnimmt, ohne Wissen von ihrer Bedeutung – so wie ein Blinder sie sehen würde, wenn ihm plötzlich das Augenlicht geschenkt wird.«²⁷

Die Anweisung, die Ruskin den Malern mit auf dem Weg gab, beschreibt einen Zustand, wie Kinder oder Blinde zu sehen vermögen, bis sie lernen, Gegenstände zu identifizieren. Die Wissenschaft war damals noch nicht soweit, um zu erklären, was Kinder oder was Blinde nach der Wiederherstellung des Augenlichts tatsächlich zu sehen. Tendenziell widersprechen heutige Forschungen Ruskins Vermutungen nicht, doch stellt sich die Entwicklung des Gegenstandserkennens weitaus komplexer dar. Es ist erwiesen, daß bereits bei der Geburt die Netzhautrezeptoren und ihre Verbindung zum Mittelhirn voll funktionsfähig sind, für das Erkennen von Formen aber eine Lernzeit notwendig ist, welche die ersten Lebensjahre in Anspruch nimmt.²⁸ Darüber hinaus ist ein Sehen ohne Assoziationen äußerst selten, so daß man im Grunde nicht von einem unvoreingenommenen Sehen sprechen kann. Unser Sehen ist von Erinnerungen und Erfahrungen bestimmt, an kulturelle Codes und an den Kontext, in dem der Sehakt stattfindet. Diese Einflüsse bestimmen auch unsere Sicht auf die Bilder. Trotzdem gibt es nach Erkenntnissen der Neurophysiologie Situationen, in denen bestimmte unregelmäßige Muster auch ohne die Unterstützung kognitiver Wahrnehmungsstufen wahrgenommen werden kön-

27 »The perception of solid Form is entirely a matter of experience. We see nothing but flat colours; and it is only by a series of experiments that we find out that a stain of black or grey indicates the dark side of a solid substance, or that a faint hue indicates that the object in which it appears is far away. The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the innocence of eye; that is to say, of a sort childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify, – as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.« John Ruskin, *The Elements of Drawings in three Letters to the Beginners* [1857], London 1892, S. 5.

28 Siehe Sev Shilo, *Vom Licht zur Sicht. Die Evolution des Sehens*, Frankfurt a. M. 1996, S. 116.

nen.²⁹ Doch sollte man solche Aussagen der Neurophysiologie nicht überbewerten. In der Malerei geht es immer um Repräsentationsschemata, das heißt um Strategien der Sichtbarkeit, die dazu verwendet werden, um einen Gegenstand dazustellen. Sie sind Ausdruck einer bestimmten kulturellen und historischen Formation des Sehens und Sichtbarmachens, in ihr verkörpern sich gesellschaftliche Strukturen von Macht oder sozialen Diskriminierungen.

Interessanterweise hat Ruskin den Zustand der »okularen Unschuld« nicht an das fotografische Abbild gekoppelt.³⁰ Obwohl er einer derjenigen war, die die Fotografie euphorisch begrüßten, folgte er nicht deren Bedingungen. Möglicherweise war er durch die wissenschaftlichen Errungenschaften auf dem Gebiet der Optik beeinflusst. Im Zeitalter der Entstehung der Fotografie wurden die Erkenntnisse über Optik auf eine neue Grundlage gestellt. Die Funktionsweise des Auges wurde nicht mehr mechanisch wie im Kepler'schen Modell als ein Effekt von Sehstrahlen begriffen, sondern als ein individueller Sinn, dessen Begrenzungen, aber auch Möglichkeiten in der Leistungsfähigkeit des Auges liegen. Das Auge wurde mit all seinen Unzulänglichkeiten als ein Sinn in »subjektiver Hinsicht« (Goethe) erkannt.³¹ Für Ruskin, der mit der Physiologie seiner Zeit vertraut war, hieß dies, daß das Sehbild des primordialen Sehens ein anderes sein mußte als die phänomenologische Darstellung der Gegenstandswelt.

* * *

Die Theorie eines voraussetzungslosen Sehens brachte bei den Abstrakten Expressionisten eine Bildvorstellung hervor, die Greenbergs Vorstellungen einer gattungstreuen Malerei nahe kommt. Die Verdrängung der bildlichen Referenz auf die Gegenständlichkeit und die Auflösung räumlicher Vorstellungen sollten der Malerei ihren Bezug auf den reinen Akt des Sehens zurückgeben. Auch wenn die Abstrakten Expressionisten die europäische Malerei ablehnten, so waren es doch Maler wie Cézanne, mit denen sie sich identifizieren konnten. Cézanne hatte das Bild nicht viel anders aufgefaßt als ein Gewebe von Farbflecken. Seit den späten Achtzigerjahren bis zu seinem Tode 1906 hat er eine sich von der Natur entfernende Bildsprache verfolgt. Seine Gemälde stellen sich als eine

29 Siehe Bela Julesz, »Texturwahrnehmung«, in: *Wahrnehmung und visuelles System. Spektrum der Wissenschaft*, Hg. Manfred Ritter, Heidelberg, 2. Aufl. 1987, S. 48-49.

30 Siehe Wolfgang Kemp, *John Ruskin. 1819-1900. Leben und Werk*, München 1983, S. 106.

31 Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* [1990], Berlin 1996.

Fleckenmalerei dar, hinter der die noch angedeutete Gegenstandswelt zu verschwinden scheint. Wie Gottfried Boehm treffend beschreibt, lassen die farbigen »taches, tons, plans«, an die »Planimetrie eines Teppichs denken«, ³² sie überlagern die Wiedergabe der äußeren Natur. Sie sind lediglich das gemalte Äquivalent des in der Wahrnehmung des Künstlers entstandenen Schbildes, das sich nur mehr als die visuelle Spur der vorliegenden Gegenstandswelt bezeichnen läßt. Bei Cézanne verschiebt sich das Interesse am Gegenstand also zugunsten einer primären Erfahrung des Sehens, ³³ das zur »eigentlichen Instanz seiner künstlerischen Arbeit« wird. ³⁴ Dabei galt es, alles Wissen über die äußere Natur zu vergessen und auch ihre physikalische Beschaffenheit zu ignorieren. ³⁵ Mit der Rückführung der Malerei auf ein Sehen, befreit von Konventionen, legte Cézanne die Voraussetzungen für die moderne Malerei – so jedenfalls interpretiert ihn Greenberg. Darüber hinaus reflektierte Cézanne auf die künstlerischen Mittel, mit denen er seine visuellen Inhalte darlegte. Alle diese Faktoren waren wichtig für Greenberg, der in Cézanne einen der wesentlichen Urheber der Moderne zu erkannte. ³⁶ Für seine Theorie der Fläche als des genuinen Mittels der Malerei bürgte Cézanne ebenso wie für seine Forderung nach der Reinheit der Mittel. In seinem Artikel »Cézanne and the Unity of Modern Art«, den er 1951 verfaßte, zu einem Zeitpunkt, als die Abstrakten Expressionisten gerade ihren Höhepunkt erlebt hatten, diskutierte er spezifischen Merkmale einer reinen Malerei. Vor allem aber wies er darauf hin, wie eng Cézannes Malerei an das Prinzip der Wahrnehmung gekoppelt und sie faktisch eine Schöpfung der Wahrnehmung sei.

Greenberg war es, der die Kunst der Abstrakten Expressionisten in diese Tradition der Moderne einreihete. ³⁷ Er teilte ihre Position der Abgrenzung gegen-

32 Gottfried Boehm, »Prekäre Balance. Cézanne und das Unvollendete«, in: *Cézanne. Vollendet – Unvollendet*, Hg. Felix Baumann u. a., Kat. Kunstforum Wien / Kunsthaus Zürich, Ostfildern-Ruit 2000, S. 32.

33 Grundlegend dazu Maurice Merleau-Ponty, »Der Zweifel Cézannes«, in: *Was ist ein Bild?*, Hg. Gottfried Boehm, München 1995, S. 39-59, besonders S. 47.

34 Gottfried Boehm, »Paul Cézanne und die Moderne«, in: *Cézanne und die Moderne*, Hg. Fondation Beyeler, Riehen / Basel, Ostfildern 1999, S. 15.

35 So schreibt Cézanne: »Sein [des Malers] ganzes Wollen muß Schweigen sein. Er soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein.« Paul Cézanne, *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet*, Hamburg 1957, S. 9.

36 Clement Greenberg, »Cézanne and the Unity of Modern Art«, in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 3, a.a.O., S. 82-91.

37 Clement Greenberg, »American-Type-Painting«, in: ebenda, S. 217-23.

über der modernen Malerei nicht, zugleich lobte er die zunehmende Tendenz einer von jeder gegenständlichen Darstellung befreiten Bildlichkeit, die sich bei den Abstrakten Expressionisten seit Ende der Vierzigerjahre abzuzeichnen begann. Die Verlagerung von Bedeutungen, welche die Künstler ihren Bildern zusprachen, auf die Farbe, kam seiner Theorie der »Reinheit« des Optischen entgegen. Doch die Entwicklung einer autonomen Sprache der Malerei verlief nicht geradlinig. Der Abstrakte Expressionismus bediente sich auf seiner Suche nach einer kulturellen Identität zunächst noch primitiver Bildwelten, bevor er sich auch von diesen löste und zu einer reinen Flächenmalerei überging. Anders als die europäischen Künstler, denen die Abstrakten Expressionisten ein oberflächliches Interesse bei der Übernahme der Formensprache exotischer Kulturen unterstellten, versicherten sich diese durch den Rückgriff auf prähistorische Kulturen im eigenen Land ihrer Wurzeln. So versuchten sie zunächst eine genuin amerikanische Kunst zu begründen. Was den Primitivismus aus anderen Kulturen anging, so behaupteten sie von sich, daß die wahre Beziehung zu diesen Kulturen nicht in der Übernahme der Formensprache bestehe, sondern in der spirituellen Verwandtschaft. Aus dem Fundus prähistorischer und primitiver Kunst gingen Transformationen signifikanter Formen in die Malerei ein, die nichts anderes waren als subjektive Neuschöpfungen einer primitiven Zeichenwelt, aus der die neue Abstraktion entsprang. Darüber hinaus wurde das Bild auch weiterhin als Quelle spiritueller Erfahrungen gedeutet.³⁸

Dieser Widerspruch zwischen absoluter Bildautonomie und verbliebener Bedeutungsdimension wurde trotz des kompromißlosen Bekenntnisses zur Abstraktion nie ganz gelöst. Nur bei Ad Reinhardt liegt eine reine Malerei vor, die jeder Erinnerung oder Assoziation an den Primitivismus, an Mythologien oder philosophische Topoi eliminierte.³⁹ Selbst bei späteren Gemälden der anderen Künstler waren existentielle Inhalte nicht ganz wegzudenken. Begriffe wie »Drama«, »Chaos«, »Ekstase«, »Leere«, »Zeitlosigkeit« oder das »Sublime« bildeten weiterhin Bezugspunkte für die Künstler,⁴⁰ die sich trotz Greenbergs Dementi nicht davon abbringen ließen, ihrer Malerei Bedeutung zuzusprechen. Nicht zuletzt suggerieren ihre Titel eine solche. So lehnte

38 Insbesondere bei Barnett Newman zeichnet sich dies ab.

39 Reinhardts Leitgedanke »Kunst-als-Kunst« kommt dem Konzept einer reinen Malerei am nächsten. Programmatisch dazu verfaßte er mehrere Schriften. Siehe *Ad Reinhard. Schriften und Gespräche*, Hg. Thomas Kellein, München 1998.

40 Justus Jonas-Edel, »Das Selbst als das Absolute. Umriss einer Bildtheorie des »abstrakten Realismus««, in: *Die Malerei des Amerikanischen Abstrakten Expressionismus*, Kat. Pfalzgalerie Kaiserslautern, Kaiserslautern 1998, S. 139.

Newman eine Malerei ohne Inhalte schlichtweg ab.⁴¹ Motherwell schuf Ende der Vierzigerjahre seine Hommage an die Opfer des Spanischen Bürgerkrieges. Lassen sich dort noch Formen ablesen, die ein Spannungsfeld zwischen bedrohlichen Kräften aufbauen, so tauchen in seinen späteren Gemälden solche Zeichen nicht mehr auf. Rothko dagegen wollte seine Bilder nicht als bloße Farbbeziehungen interpretiert, sondern metaphysisch ausgelegt wissen. Gewalt, Bedrohung und Tod waren durchaus Themen, welche die Künstler in ihren Gemälden ausgedrückt sahen.

Der Malakt wurde überhöht und die Leinwand zu einer Projektionsfläche für die sublimen Form künstlerischer Selbstäußerung. Das führte zu einer Entgrenzung des Bildes, es entstanden große Bildformate, die es den Malern ermöglichten, sich eins damit zu fühlen. Ekstatisches Erleben realisierten die Künstler durch den Malprozeß selbst. Die Leinwand wurde als Fläche angesehen, auf der sie ihren Emotionen freien Lauf lassen konnten. Farbe, Fläche und Raum verschmolzen zu einer physischen Einheit. Für die Abstrakten Expressionisten war die unhinterfragbare Instanz das künstlerische Subjekt, sie strebten ein authentisches Bild ihrer selbst in ihren Werken an. Der Kategorie des »Sublimen« kam dabei eine besondere Bedeutung zu, die von den Künstlern – je nach Standpunkt hermeneutisch, religiös, psychologisch, poetisch oder kreativ⁴² – interpretiert wurde. Lawrence Alloway hat in seinem Aufsatz »The American Sublime«⁴³ darauf hingewiesen, daß der Begriff sich weder auf eine Form der Abbildbarkeit noch auf spezifische Merkmale festlegen lasse, wie sie bei den von den Künstlern angeführten Theoretikern des Erhabenen wie etwa Longinus oder Edmund Burke zu finden seien. Die amerikanischen Künstler entwarfen vielmehr eine Theorie des »Sublimen« in Abgrenzung zu dem europäischen Verständnis des Erhabenen und Schönen, die als die beiden wesentlichen Kategorien des europäischen Erbes in der Moderne angesehen wurden. Insbesondere bei Newman, so Alloway, stelle sich das Sublime als etwas undefinierbares dar. Das Nicht-Festlegen des »Sublimen« auf eine bildliche Darstellungsform machte die Besonderheit dieser amerikanischen Nachkriegskunst aus.

41 Siehe Barnett Newman, »Interview with D. G. Seckler« [1962], in: ders., *Selected Writings and Interviews*, a.a.O., S. 250.

42 Siehe Justus Jonas-Edel, *Clyfford Stills Bild vom Selbst und vom Absoluten. Studien zur Intention und Entwicklung seiner Malerei*, Köln 1993, S. 146.

43 Lawrence Alloway, »The American Sublime«, in: *Living Arts*, 2 (1963), wiederabgedruckt in: ders., *Topics of American Art since 1945*, New York / London 1975, S. 33-38.

Das »Sublime«, das zum Schlüsselbegriff dieser Kunstbewegung wurde, beschreibt eine existentielle Erfahrung, die durch die Malerei ausgelöst werden sollte. Das »Sublime« ersetzte gewissermaßen den diskursiven Raum im Bild,⁴⁴ der vorher durch Symbole, Legenden oder Mythologien, durch das Literarische, besetzt worden war. In der Erneuerung des Bildes manifestierte sich ein geschichtsphilosophisches Problem, lag doch ihre Voraussetzung in dem Bruch mit der eigenen Geschichte. »The Sublime ist Now«, gab Newman als Devise aus.⁴⁵ Die eigenen Existenz im »Jetzt« zum Bildinhalt zu machen, war der Versuch einer Nachkriegsgeneration, die Kunst aus dem Trümmerfeld der Geschichte

- 44 Das »Sublime« wurde in der Rezeption des Abstrakten Expressionismus gekoppelt an die Vorstellung des »reinen Sehens«, die der vom Existentialismus beeinflusste Kunstkritiker Harald Rosenberg in die amerikanische Diskussion brachte. In der deutschsprachigen Rezeption war es Max Imdahl, der Newmans Gemälde unter dem Aspekt der Visualität untersucht und dabei den Begriff des »sehenden Sehens« geprägt hat. Rosalind Krauss begegnete solchen Positionen mit ihrer berechtigten Kritik, daß der Abstrakte Expressionismus die Bedingungen der Kunst nicht reflektiere. Sie wird jedoch den Intentionen dieser Kunstrichtung nicht ganz gerecht, folgt sie doch einer Lesart, die gewissermaßen das Optische durch das Textuelle ersetzt.
- 45 Newman, *Selected Writings and Interviews*, a.a.O., S. 170. Jean-François Lyotard hat das »Now« bei Newman in seinem Aufsatz »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 37/2(1984), S. 151-164, hinsichtlich des Erhabenen neu gedeutet. Er kommt zu dem Schluß, daß nicht erst bei Newman nachzuweisen ist, daß die Künstler suchten, die Regeln der Malerei zu hinterfragen, weil sie ihrem Versuch, das Nicht-Darstellbare darzustellen, widersprachen. Lyotard zufolge reißt »die Aufgabe, vom Unbestimmten Zeugnis abzugeben, [...] Zug um Zug die Sperren nieder, die von den Schriften der Theoretiker und den Manifesten der Maler gegen die Woge dieser Fragen errichtet worden ist.« (S. 161) Der Zerfall der großen repräsentativen Malerei im 19. Jahrhundert sei dabei mit dem Zerfall des großen philosophischen Denkens vergleichbar. Bei beiden bleibe die Aufgabe, sich Zeugnis vom Ungedachten abzulegen. Kunst, die einer Ästhetik des Erhabenen zuzuschreiben ist, ermöglicht keine Identifikation mehr. Sie »scheint die Identitätskrise noch zu verstärken, welche die Gesellschaften im Zuge der langen »Depressionen« von den dreißiger Jahren bis zum Ende des »Wiederaufbaus« Mitte der fünfziger Jahre ergreift.« (S. 162) So sei die Avantgarde verschiedenen Anfeindungen ausgesetzt gewesen: zunächst durch die Nationalsozialisten, die ihre negative Dialektik unterbrachen, dann durch die »Über-Akkumulations-Krise« in den sogenannten Ländern der ersten Welt. In diesen Ländern komme es zu immer schnelleren Erneuerungen, der Wert der Erfahrung sinke auf den Nullpunkt. Es verschwinde »jenes zeitliche Kontinuum, vermöge dessen sich die Erfahrung tradieren« könne. (S. 163) Lyotard bezieht die Geschichtslosigkeit, die sich in Newmans »Now« artikuliert, auf die Avantgarde-Kunst allgemein. Er erkennt damit, daß Newman aus einer spezifisch amerikanisch orientierten geschichtsphilosophischen Perspektive argumentiert.

neu entstehen zu lassen. Darüber, daß das Heraustreten aus der Geschichte eine Strategie des Vergessens⁴⁶ implizierte, wurde nicht reflektiert.

Die Entfernung der Inhalte aus dem Bild war die Voraussetzung dafür, ein Bild zu konstituieren, das außerhalb von Kultur, Geschichte, Politik und Gesellschaft angesiedelt wurde. Das war der Kern des Problems der Abstrakten Expressionisten. Sie brachen mit den vorausgegangenen Kunstbewegungen, um ihre Kunst keinem politischen Konflikt auszusetzen. Indem sie das machten, glaubten sie, durch neue ästhetische Formen den Durchbruch zu einem »humanen Denken« zu schaffen.⁴⁷ Sie unterlagen dabei aber einem Trugschluß, weil sie sich selbst von zeitgenössischen Entwicklungen der Kultur und Gesellschaft sowie der Massenkultur abschnitten. Man muß nicht unbedingt Serge Guilbaut folgen, um den Abstrakten Expressionisten eine Entpolitisierung der Kunst nachzuweisen, die in der Zeit des Kalten Krieges ein Politikum war.⁴⁸ Ihre vermeintlich kulturlosen Bilder basieren auf der Konstruktion eines »heroischen« Künstler-Individuums, das durch die Verdrängung der Geschichte⁴⁹ gleichsam aus dem Nichts wieder auferstehen sollte. Ihre Gemälde repräsentieren daher keinen »unschuldigen« Zustand des Sehens, wie die Künstler vorgaben, sondern verkörpern einen Modus der Visualität, der sich bestimmten gesellschaftlichen und politischen Bedingungen verdankt.



- 46 Siehe Beat Wyss, »Ikonologie des Unsichtbaren«, in: *Mythologie der Aufklärung. Geheimplen der Moderne, Jahresring 40. Jahrbuch für moderne Kunst*, München 1993, S. 17.
- 47 Gibson, *Abstract Expressionism*, a.a.O., S. XXIV.
- 48 Guilbaut [1983] 1997. Das Verhältnis des Abstrakten Expressionismus zur Politik und seine gesellschaftliche Position wird hier nicht explizit eingegangen. Sie dazu die Studien von Timothy J. Clark: »In Defence of Abstract Expressionism«, in: *October*, 69 (1994), der den Abstrakten Expressionismus als Ausdruck einer kleinbürgerlichen Kunstbewegung interpretiert, oder von Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven / London 1993, der nachweist, daß der Abstrakte Expressionismus eine ideologische Funktion in einer durch Krieg, Atombomben und politischer Depression erschütterten Zeit erfüllte, die sich in der Konstruktion des »freien Individuums« artikulierte, oder die von David Craven, *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent During the McCarthy Period*, Chicago 1983, der im Abstrakten Expressionismus das subversives Potential einer Kunstbewegung während der repressiven McCarthy Ära erkennt.
- 49 Daß die Konstruktion des heroischen Individuums Geschlecht, Rasse und andere Formen der Diskriminierungen ausblendet, untersucht unter feministischem Blickwinkel Gibson, *Abstract Expressionism*, a.a.O.