

Universität für angewandte Kunst Wien

Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

Zur Erlangung des akademischen Grades:

Bachelor of Arts

Seminar: Kunsttheorie, Kunstphilosophie und Ästhetik

LV-Nr. S03010

Bachelorseminar: Wissenschaftliche Praxis

Sommersemester 2023

Lehrveranstaltungsbetreuerin: Sen.Sc. Mag.phil. Boris Roland Manner

Zynismus oder Strategie

Ad Reinhardts Antwort auf die Rhetoriken der Abstrakten
Expressionist*innen

Lisa Waldner

01390111

waldner_lisa@hotmail.com

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die Reaktion des Künstlers Ad Reinhardt auf den Diskurs über die Kunstproduktion ab den 1940er und 1950er Jahren seiner damaligen Zeitgenoss*innen. Die Werke der Abstrakten Expressionist*innen wurden als erklärungsbedürftig empfunden. Was sich in diesem Diskurs etablierte, war das Heranziehen von Sprache als Medium der Vermittlung. Neben der Produktion von Begleittexten wurden Termini eingeführt, die versuchten, eine sich der Beschreibung entziehende Erfahrung zu erfassen und darzustellen. Mit dieser Arbeit soll ein Einblick in die unterschiedlichen Positionen, die aus diesem Diskurs avancierten, gegeben werden. Weiters soll die Frage beantwortet werden, ob Ad Reinhardts Antwort darauf als Zynismus oder Strategie gelesen werden kann.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	SEITE 3
PROTEST UND MANIFEST, ANSPRÜCHE UND LEGITIMATIONEN	7
DAS SUBLIME ALS SCHLÜSSEL ZUR BILDREZEPTION	10
<i>The Plasmic Image</i>	10
<i>Das Sublime</i>	12
<i>The Ideographic Picture</i>	12
<i>The Sublime is Now</i>	13
WEITERE ENTWICKLUNGEN	15
AD REINHARDT UND SEINE ANTWORT – ZYNISMUS ODER STRATEGIE?	17
ART-AS-ART DOGMEN	17
ART-AS-ART	17
KRITIK AM ART-AS-ART DOGMA	19
COMIC ALS MEDIUM FÜR AD REINHARDT	21
ZUSAMMENFASSUNG	24
LITERATURVERZEICHNIS	27

Einleitung

Texte, die die Kunst der 1940er und 1950er Jahre in Amerika begleiteten, erfuhren aufgrund der Tatsache, dass die neuartigen Kunstwerke als erklärungsbedürftig erachtet wurden, eine große Beliebtheit. Die Texte wurden häufig als Schlüssel zur Rezeption der Kunstwerke herangezogen. Ein Aspekt war die Erklärungsnot, in die abstrakte Kunstwerke die Betrachter*innen brachten. Diese resultierte zu einem Teil aus der Abstraktionsgeschichte¹, zu einem anderen Teil aus der *großen* Ankündigung und Präsentation eines neuen Kunststiles und seiner Philosophie: Der Abstrakte Expressionismus² entwickelte sich in einer Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg in Amerika, als sich der Mittelpunkt der Kunstwelt der Moderne, sofern man sich auf die westliche Kunstgeschichte konzentriert, von Paris nach New York verlagerte. Kleine Gruppen von Künstler*innen fanden sich in New York in unterschiedlichen Konstellationen³ zusammen. Das *Bohème Quartier unterhalb der Vierzehnten Straße*, war als die New Yorker Untergrund Szene bekannt.⁴ Sie alle, später unter dem Namen Abstrakte Expressionist*innen⁵ bekannt, bildeten die *New York School* oder *Tenth*

¹ Die Entwicklung zur Abstraktion in der Kunst vollzog sich in unterschiedlichen Ausprägungen und länderspezifischen Schüben: beim Blauen Reiter in Deutschland, im Bauhaus, beim Kubismus in Frankreich, bei den Futuristen in Italien. Gründe und Ziele sind verschieden. Als Ziel für mehrere Avantgarderichtungen kann Abstraktion, als *Wegnahme* und *Herausnahme* aus einem alten Kontext gelten. Vgl. Bußmann, 2008, 58-61.

In Newmans Worten gesprochen: „*Abstraktion müsse nicht bloßer Trend oder ausgeführt sein, sondern eine von sich aus entstandene Bewegung werden*“. Newman, *Selected Writings and Interviews*, New York, 1990, (A Conversation, Barnett Newman and Thomas B.Hess, anlässlich der Ausstellung *Stations* im Guggenheim Museum, 1966), 274 in: Bußmann, 2008, 131.

² Der Abstrakte Expressionismus ist eine Kunstrichtung, die sich Anfang der 1940er Jahre in den Vereinigten Staaten entwickelte und bis zum Ende der 1950er Jahre andauerte. Die Kunstrichtung kennzeichnet abstrakte, meist großformatige Kompositionen. Ein expressiver Umgang mit Farbe, Form und Material wird in Pinselstrichen und spontanen künstlerischen Gesten technisch erprobt. Hauptthemen sind die Emotionalität, die Grundfragen der menschlichen Existenz, wie psychische Aspekte des Menschen. Neben den Grundfragen menschlicher Existenz beschäftigten die Künstler*innen Themen spiritueller Natur, wie der meditative Raum oder die Erfahrung von Kunst an sich. Diese Themen werden unter anderem auf großformatigen, flächigen Farbfeldmalereien bearbeitet. Die neue Kunstrichtung wird durch junge Künstlerpersonen angetrieben, die sich von den Stilrichtungen der Zwischenkriegsjahre abwenden. Die Tradition der gegenständlichen Kunst hatte ausgedient, was sich daran zeigte, dass Künstler*innen, wie Mark Rothko, Barnett Newman, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler und Clyfford Still Werke schafften, die rein abstrakt waren. Vgl. *Ways of Freedom*, Albertina Modern, 2022.

³ Ein einflussreicher Zirkel scharte sich um den Maler Hans Hoffmann. Eine andere Gruppierung, darunter Ad Reinhardt und Josef Albers, trafen sich im Atelier des Bildhauers Ibram Lassaw, aus welchem sich der Verein *American Abstract Artists* entwickelte. In einer weiteren Gruppierung fanden sich die Mitglieder Adolph Gottlieb, Mark Rothko und Milton Avery zusammen. Sie waren als *The Ten* bekannt. Vgl. Wolfe, 1975, 49f.

⁴ Wolfe, 1975, 47.

⁵ Auf einer Fotografie von Nina Leen, die die Hauptvertreter*innen des Abstrakten Expressionismus zeigt, sind die Maler*innen Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne, Richard Pousette-Dart, William Baziot, Jimmy Ernst, Jackson Pollock, James Brooks, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin, Theodoros Stamos, Barnett Newman und Mark Rothko zu sehen. Die Fotografie gilt als eine Antwort auf das Gruppenbild für die *Artists in Exile* Ausstellung in der *Pierre*

Street School. Ein Künstler*innenkollektiv aus dem der Abstrakte Expressionismus hervorging. Dieser Stil, der die amerikanische Kunst rund fünfzehn Jahre dominierte, war eine Reaktion auf die frühe Moderne, vor allem auf den Kubismus, aber auch auf den Surrealismus. Wie es Tom Wolfe in seinem Buch *The Painted Word* schreibt: „Der ‚Abstract Expressionism‘ war die Abstraktion einer Abstraktion, der Plan eines Bauplans, die Schemazeichnung einer Schemazeichnung – und die Schemazeichnung einer Schemazeichnung ist die Metaphysik.“⁶ Nach dem Leitspruch „erst erfährt man das Wort, dann kann man sehen“⁷, war es die Sprache, das Wort, die Theorie also, die der Vermittlung einer „Ideologie der reinen Form einer mythisierten Moderne des Abstrakten Expressionismus“⁸ Hilfe leisten sollte.⁹ Das bedeutet, dass neue Verhältnisse in der Kunstwelt zu klären waren. Ob sich das einlöst, wird in dieser Arbeit diskutiert.

Die Theorien, die an unterschiedlichen Orten und in unterschiedlichen Medien geführt wurden, waren selbst geistige Konstruktionen, die heute als eigenständige Kunstwerke gelesen werden können.¹⁰ Eine Differenzierung dieser Texte ist formal und inhaltlich möglich. Die Autor*innenschaft bleibt jedoch häufig ungeklärt. Zu den Verfasser*innen zählten einerseits Kritiker*innen¹¹ und Schriftsteller*innen, aber auch die Künstler*innen selbst. Ein zentrales Motiv in diesem sich wandelnden Kunstverständnis war es, Kunst erfahrbar zu machen.¹² Die Erfahrung von abstrakter Kunst stieß jedoch auf eine Art von Transzendenz, die es schwierig machte, darüber zu sprechen oder zu schreiben. Deshalb wurde an Begründungen gearbeitet, die die Erfahrung von Kunst absichern sollten. Mit Statements wie „A painting is not about experience, it is an experience.“¹³ von Mark Rothko¹⁴ wird diese Legitimation der

Matisse Galerie in New York. Auf ihr, sind die aus Europa emigrierten Künstler*innen Max Ernst, Marc Chagall, Fernand Léger, André Breton und Piet Mondrian zu sehen. Die auf der historischen Fotografie zu erkennenden Personen galten als Botschafter*innen aus Europa, die die Moderne in Amerika prägten und gegen die es sich zu wenden galt. Vgl. Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, New York 1970 in: Schneemann, 1998, 13.

⁶ Wolfe, 1975, 65.

⁷ Wolfe, 1975, 65.

⁸ Metzler, 2019, 435.

⁹ Wie Wolfe es schreibt: „I had gotten it backward all along. Not ‘seeing is believing’, you ninny, but ‘believing is seeing’, for Modern Art has become completely literary: the paintings and other works exist only to illustrate the text.“ Wolfe, 1975, 3.

¹⁰ vgl. Schneeman, 1998, 7.

¹¹ Clement Greenberg und Harold Rosenberg galten als die einflussreichsten Theoretiker. Beide waren von 1930 bis 1940 postmarxistisch literarisch aktiv. Was ihr Wort so bedeutend machte, war die Tatsache, dass beide zum Künstler*innenkreis zählten und Freundschaften mit den Künstler*innen pflegten. 1950 berief sich die Kunstkritik auf Clement Greenberg. Greenberg beschäftigte sich mit der Flachheit und Formalität, Rosenberg mit der Emotion. Der dezidierte Inhalt der Kritiken soll hier nicht weiter angeführt werden, es wird hier das Verhältnis von Text und Bild herausgestellt.

¹² Die Kunst ist über die Sinne wahrnehmbar und erfahrbar. Dieses Wahrnehmen ist im Wort *Ästhetik* wiederzufinden (griech.: αἴσθησις *aísthēsis* „Wahrnehmung, Empfindung“). Ästhetiken befassen sich also mit einem grundsätzlichen Menschen-angeborenen Phänomen. Zitiert sei hier Wittgenstein, wenn er Ästhetik mit Ethik verbindet und sagt: „Es ist klar, dass sich Ethik nicht aussprechen lässt. Die Ethik ist transzendental. Ethik und Ästhetik sind Eins.“ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico philosophicus*, Satz 6.421, Frankfurt, 1966, 112 in: Bußmann, 2008, 59-

¹³ Dieses Statement gibt Mark Rothko zu seinen *Black Paintings* ab. In: Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, New York, 1997, 343.

¹⁴ Mark Rothko, geboren als Markus Rothkowitz, galt als redegewandter, sehr belesener und intellektueller Künstler. Sein radikal grenzenloses soziales Engagement äußerte sich schon früh. Mit der

Erfahrung betont. Barnett Newman¹⁵ geht einen Schritt weiter, indem er die Werke der Abstrakten Expressionist*innen als rein transzendental begreift: „Die amerikanischen Künstler indessen schaffen eine bedingungslos abstrakte Welt, die nur metaphysisch begreifbar ist.“¹⁶ Aussagen wie diese, veranschaulichen nicht nur das Dilemma, in dem sich die Künstler*innen befanden - wie soll etwas beschrieben werden, das sich jeder Beschreibung entzieht? – sondern sie implizieren auch, dass es die Künstler*innen trotzdem versuchten, indem sie begannen mit dieser Nicht-Sichtbarkeit zu operieren. In weiterer Folge ging es darum, diese metaphysische Erfahrung in der Kunst sichtbar zu machen. Um dies zu beschreiben wurden Termini eingeführt, welche die Künstler*innen aus der Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition kannten. Das *Sublime*¹⁷, im Deutschen das Erhabene, wurde zu einem zentralen Thema. Dieses *Erhabene* sollte aber nicht als Inhalt der Kunstwerke verstanden werden, sondern einen Moment der Erfahrung bezeichnen, den Kunstwerke des Abstrakten Expressionismus ermöglichen. Newman und Rothko kannten nachweislich den Essay von Edmund Burke *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*.¹⁸ Inspiriert davon schrieb Newman zu diesem Thema sein Essay *The Sublime is now*¹⁹. Dieser Text gilt heute als zentraler Text, der die Rolle des *Sublimen* in der Avantgarde beschreiben soll. Die Künstler*innen verwendeten einen Begriff, der bedeutende Inhalte²⁰ ankündigte und dadurch deren Kunstproduktion gleichsam auf

Teilnahme an Streiks und Demonstrationen konnte er seinen jugendlichen Sozialaktivismus ausleben. Seinen späteren Drang zur Freiheit fand er in einer Malereiklasse gestillt. Er arbeitete als Kunstlehrer an einer jüdischen Schule, an der auch Newman lehrte, und entwarf eigene pädagogische Konzepte, die eine möglichst freie Entwicklung von Kreativität fördern sollten. Vorrangig arbeitete Rothko mit gegenstandsloser Farbfeldmalerei. In seinen Malereien beschäftigten ihn spirituell-visionäre Formen, mythische Inhalte, religionsphilosophische Fragen und Wurzeln der Kunst. Zu den letzten Gemälden vor seinem Freitod, zählten die *Chapel Paintings* in Houston oder auch *Black Paintings*, die er als Auftragsarbeit für das Sammlerehepaar Dominique und John de Menil malte. Schon vor der Vollendung der Werke, deren Hängung Rothko nie sah, äußerte er sich sehr präzise über seine Kunst. Allerdings war er zurückhaltender mit Äußerungen über seine Kunst und zweifelte am Sinn des Redens über Kunst. Vgl. Bußmann, 2008, 146-148.

¹⁵ Newman gilt als Hauptvertreter der Abstrakten Expressionist*innen. Er hinterließ zahlreiche Schriften, darunter der berühmte Text *The Sublime is Now* und nahm in Interviews und Aufsätzen am öffentlichen Diskurs teil. Er engagierte sich in eigener Sache und als Kritiker in fremden Anliegen. Er verbalisierte seine Auffassungen intelligent und scheute sich nicht vor Auseinandersetzungen mit anderen Kritiker*innen. Vgl. Bußmann, 2008, 131.

¹⁶ Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews, (The Plasmic Image/The Sublime is Now)*, 147, 150ff. in Bußmann, 2008, 136.

¹⁷ In der Ästhetik wird der Begriff als die Erfahrung des Majestätischen, Großen, Unendlichen in einer endlichen Sinnlichkeit verwendet. Das *Sublime* löste den Schönheitsbegriff in der ästhetischen Diskussion ab. Edmund Burke trennt bereits im 18. Jahrhundert das Schöne vom Erhabenen und erweiterte den Begriff um eine soziale Qualität. Vgl. Edmund Burke, *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg, 1989, 72/76.

¹⁸ Burke, E., 2014, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste; and Several Other Additions* (Cambridge Library Collection - Philosophy). Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁹ Im Dezember 1948 veröffentlicht Barnett Newman als Mitherausgeber der Zeitschrift *Tiger's Eye*, im sechsten Band der Zeitschrift, eine Abhandlung zum Thema des *Sublimen*. Das *Sublime* in der Kunst besteht für ihn in der Bezugnahme auf das Absolute der Gefühle: „Modern art, caught without a sublime content, was incapable of creating a new sublime. (...) We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotion. (...) Instead of making cathedrals out of Christ, man, or life, we are making (them) out of ourselves, out of our own feelings“. Barnett Newman, *Selected Writings and Interview*, New York, 1990, 172, 173.

²⁰ Im Text *The Plasmic Image*, den Newman 1945 verfasst hatte, schreibt er seine Gedanken zu einem neuen Kunstverständnis nieder. Die neue Malerei suche die Durchdringung des Weltmysteriums, das

ein Podest hob. Die Manifeste, die verkündigt, die Statements, die geäußert, die Proteste, die vorgetragen und die Legitimationen, die kreiert wurden, waren Versuche eine Kunstproduktion in Worte zu fassen, die kaum in Worte zu fassen war. Die unterschiedlichen Strategien, die von den Akteur*innen benützt wurden, mussten etwas besonders leisten: den Balanceakt zwischen dem Vortragen der eigenen künstlerischen Position und der Reaktion auf die Forderungen des Publikums. Ad Reinhardt²¹ versuchte sich von diesem Verhältnis zu distanzieren. Ob er mit seinem Argument: „*Kunst soll über alle Losungen erhaben sein und abseits stehen – ohne Attitüde*“²², eine Lösung für dieses Dilemma anbietet, wird in der Folge diskutiert werden.

heißt, des Mysteriums von Tod und Leben, sowie der metaphysischen Geheimnisse. Vgl. Bußmann, 2008, 133.

²¹ Ad Reinhardt, der zu den Unterzeichner*innen des Protestes von 1950 gegen das Metropolitan Museum zählte, war Künstler, Schriftsteller, Maler, Philosoph, Lehrer. Er wird als Adolph Dietrich Friedrich Reinhardt am 24. Dezember 1913 in Buffalo, New York geboren und stirbt am 30. August 1967 in New York City. Das Werk des Künstlers kann zwar einerseits mit der Stilepoche des abstrakten Expressionismus in Zusammenhang gebracht werden, ist aber andererseits bei genauerer Lektüre seiner *Art-as-Art* Philosophie bereits Teil der nächsten Stufe der Abstraktion, die das gestische zu einer konstruktiven Bilddarstellung hin verlässt. Vgl. Kellein 1984, 135

²² vgl. Archives of American Art (Washington D.C.), Mikrofilmrolle No. 69/103251, 261 u. pass. in Kellein, 1984, 27. (Barbara Rose)

Protest und Manifest, Ansprüche und Legitimationen

“We do not intend to defend our pictures. They make their own defense. We consider them [as] clear statements.”²³

Im Buch *Who's Afraid of the Word – Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen* untersucht Peter J. Schneemann die Textproduktion zur Zeit der Abstrakten Expressionist*innen. Ihm folgend hatte die in den 1940er und 1950er Jahren stärkere Relevanz von Texten im künstlerischen Feld unterschiedliche Gründe. Da in der damaligen zeitgenössischen Kunst Gemälde in erster Linie abstrakt und gegenstandslos waren, wurden diese als erklärungsbedürftig betrachtet. Texte sollten in einem ersten Schritt als Hilfe für die Deutung von Kunstwerken dienen.²⁴ Die Gegenstandslosigkeit selbst irritierte das Publikum aber nicht so sehr wie der behauptete Inhalt, der mit den Gemälden kommuniziert werden sollte. Diese, häufig großformatig, sollten *große* Erfahrungen, Überraschung, unwillkürliche Erweckungserlebnisse oder Schock evozieren und das *Nie-Gesehene* und *Neue* präsentieren. Künstler*innen wurden plötzlich vom Publikum als notwendige Interpret*innen ihrer eigenen Arbeit identifiziert. Dies wird durch folgendes Beispiel gut illustriert: Im Anschluss an die Kritik von Edward Alden Jewell zur Jahresausstellung *Federation of Modern Painters and Sculptors*, die am 2. Juni 1943 in der New York Times veröffentlicht wurde, wurde von Leser*innen ein Statement der Künstler Mark Rothko und Adolph Gottlieb eingefordert. Auslöser war der Vorwurf, dass die Werke²⁵ der Künstler unverständlich wären. Die Antwort der beiden Künstler avancierte in Folge zu einem der Schlüsseltexte zur Deutung des Abstrakten Expressionismus. In diesem nehmen Rothko und Gottlieb direkten Bezug auf die von Jewell publizierte Kritik. Die dort vorgestellte Fünf-Punkte-Forderung ihrer ästhetischen Überzeugungen wurde zum Manifest, das als Voraussetzung für jede Art von Kunstrezeption gelten sollte.²⁶ Nach einer kurzen Einleitung werden von beiden Künstlern unterschiedliche Möglichkeiten einer Replik auf den Vorwurf der Unverständlichkeit durchgespielt. So schreiben sie, dass die Erklärung der Werke aus einer intensiven kommunikativen Erfahrung zwischen Bild und Betrachter*in hervorgehen müsse. Die Aktivität und Eigenverantwortung der Betrachter*innen die jeweilige Bilderfahrung betreffend wird eingefordert: „*Their explanation must come out of a consummated experience between*

²³ Künstler*innen Statement von Adolph Gottlieb, Mark Rothko mit der Hilfe von Barnett Newman in einem Brief vom 7. Juni.1943 abgedruckt und kommentiert in der New York Times vom 13. Juni. 1943 als Reaktion auf den Vorwurf der Unverständlichkeit ihrer Werke in einer Kritik von Edward A. Jewell. Vgl. Schneemann 1998, 30.

²⁴ Der Diskurs jener Zeit wurde nicht nur schriftlich geführt. Auf Symposien und „Round Tables“ meist von den Künstler*innen selbst organisiert, wurde über die Möglichkeiten, Gefahren, Experimente und Grenzen der Gestaltung des sprachlichen Ausdrucks diskutiert und reflektiert. Die Auseinandersetzung mit dem Wort und seinen Möglichkeiten die Wahrnehmung des Kunstwerks zu rechtfertigen, war ein zentrales Thema.

²⁵ Es waren die Werke *The Rape of Persephone* von Adolph Gottlieb und *The Syrian Bull* von Mark Rothko.

²⁶ vgl. Bußmann, 2008, 146.

*picture and onlooker.*²⁷ Das sollte also ohne eine direkte Beschreibung/Erklärung/Interpretation der Werke geschehen. Die kommunikative Kraft sollte dem Kunstwerk selbst inhärent sein. „*We do not intend to defend our pictures. They make their own defence. We consider them [as] clear statements.*“²⁸ Was blieb, war die Verkündung des Anspruchs, dass die Bilder abstrakte, hohe, zeitlose und metaphysische Ideen in sich tragen, die keine literarische Inhalte darstellen und nicht erklärt werden, sondern erfahren werden sollten.²⁹ Die Weigerung der Künstler*innen einen sprachlichen Kontext für die Erfahrung ihrer Werke zu schaffen beschreibt Mark Rothko in einem Brief an Barnett Newman 1950: „*I have nothing to say in words...*“, „*A painter should never speak...*“.³⁰ Die Forderungen des Publikums nach einem erklärenden Diskurs blieben jedoch bestehen und skizzieren ein zentrales Problem des Abstrakten Expressionismus in den 1940er und 1950er Jahren.

Aber für die Künstler*innen galt es nicht nur zu erklären, zu reagieren und sich zu rechtfertigen. Sie produzierten ebenso Texte, um sich als Künstlersubjekt vorzustellen. Darstellungen der eigenen künstlerischen oder weltanschaulichen Position galten seit dem 18. und 19. Jahrhundert zu den Instrumentarien, die Künstler*innen einsetzten, um ein eigenes Image in der Öffentlichkeit zu erzeugen und zu beeinflussen. Durch einen begleitenden Text zum geschaffenen Werk konnten z.B. Provokationen lanciert und gleichzeitig die eigene künstlerische Position bewusst dargestellt werden. Im Laufe des 20. Jahrhunderts bekommen die sprachlichen Äußerungen eine neue Qualität. Theoretische Begriffsbildungen, wie z.B. die Auseinandersetzung mit Ästhetik werden zu Bereichen der künstlerischen Tätigkeit selbst. An den Kunstakademien wird die Bedeutung der Begriffsbildung für das eigene künstlerische Schaffen wichtiger Bestandteil des Lehrprogrammes. Die Student*innen lernen eine Problemstellung zu ihren Kunstwerken zu formulieren, wie auch die Ästhetiken der von ihnen geschaffenen Werke in Worte zu fassen und darüber zu reflektieren. Für Ausstellungskataloge wird ein Künstler*innen – Credo, eines/r Statements/Rechtfertigung/Erklärung ihrer künstlerischen Position als unverzichtbarer Teil verlangt.³¹

²⁷ Künstler*innen Statement von Adolph Gottlieb, Mark Rothko und Barnett Newman in einem Brief vom 7. Juni 1943 abgedruckt und kommentiert in der New York Times vom 13. Juni 1943 als Reaktion auf den Vorwurf der Unverständlichkeit ihrer Werke in einer Kritik von Edward A. Jewell. Vgl. Schneemann 1998, 30.

²⁸ Künstler*innen Statement von Adolph Gottlieb, Mark Rothko und der Hilfe Barnett Newmans. Vgl. Schneemann 1998, 30.

²⁹ Schneemann 1998, S.30.

³⁰ Mark Rothko schrieb in einem Brief an Barnett Newman 1950: „*I have nothing to say in words...*“, „*A painter should never speak...*“. Brief Mark Rothkos an Newman (1950), Barnett Newman Papers. Vgl. Fritz Glarner, zitiert in: „*What Abstract Art Means to Me*“, MOMA Bulletin, Nr. 18, 1951 in: Schneemann 1998, 10.

³¹ vgl. Schneemann, 1998, 8f.

In der klassischen Avantgarde diente Sprache dazu Manifeste von Künstler*innen vorzustellen. Diese Quellentexte der europäischen Avantgarden³² dienten den Programmen der amerikanischen Kunst nach 1945 als wichtige Referenz, um ihre neue Kunst zu proklamieren.³³ Wobei sie in diesen Manifesten einen Bruch mit der europäischen klassischen Avantgarde vorstellten und zu begründen versuchten. Dies mit dem Ziel eine *neue* theoretische Grundlage der Kunst in Amerika zu schaffen. Neben künstlerischen Publikationen wurden auch populäre Magazine von den Künstler*innen gezielt adressiert. Diese Massenmedien dienten als Ort für die Veröffentlichung von Protestschriften, Manifesten und Legitimationen, in denen die Künstler*innen ihre Positionen vorstellten.³⁴ Der offene Brief an den Präsidenten des Metropolitan Museum Roland L. Redmond (20. Mai 1950), in dem die Gruppe der Abstrakten Expressionist*innen sich als Opfer einer konservativen Kunstpolitik darstellte und sich weigerte an der Ausstellung *American Painting Today*, 1950, teilzunehmen, gilt als erstes öffentliches Statement und Manifest dieser Gruppe. Zentral war der klassische Avantgarde-Anspruch: eine Künstler*innengruppe fühlt sich von der Gesellschaft und dem Kunstbetrieb entfremdet. Diese Ausstellung wurde als Wettbewerb ausgeschrieben. Im erwähnten Brief kritisierten die Künstler*innen die feindliche Position der Jury, die diese gegen den progressiven Ausdruck der neuen Kunst in Amerika bezog. Die Künstler*innen waren der Auffassung, dass nur der Fortschritt in der Kunst einen Beitrag zur Zivilisation leisten könnte.³⁵

Barnett Newman, der zu den Mitverfassern des Protestes zählte, galt als einer der wichtigsten Autoren des öffentlichen Diskurses. Newman vertrat die Überzeugung, dass sich ein Künstlersubjekt als intellektuelle Persönlichkeit kulturpolitisch kritisch engagieren müsse. Dies aber ohne sich sozialistischen oder kommunistischen Ideologien auszuliefern. Er setzte sich vor allem mit der Rolle der Künstler*innen im nationalen Selbstverständnis auseinander. Er verfasste Kritiken, Pamphlets und Texte für Folder, in denen er gegen die von Institutionen geförderte isolationistische Kunstauffassung schrieb. Im Text des Folders für die Ausstellung *First Annual Exhibition der American Modern Artists* (17.1.-27.2.1943) polemisiert er gegen das Bild der amerikanischen Situation der Kunst. Er fordert die Unabhängigkeit der Kunst von der Politik. Er verkündet den Anspruch, *mit einer neuen Kunst ein neues Amerika zum kulturellen Zentrum der Welt* machen zu wollen.³⁶

³² Die Schriften des Malers Robert Motherwell werden neben den Übersetzungen der Texte der Künstler Hans Arp, Wassily Kandinsky, Max Ernst, Piet Mondrian und László Moholy-Nagy und den Texten der Dada-Bewegung als signifikante Beispiele genannt. Vgl. Schneemann, 1998, 9.

³³ *Wenn auf der einen Seite die Schriften europäischer Künstler eine zentrale Rolle in der Auseinandersetzung mit der Tradition der Avantgarde spielten, so wurde auf der anderen Seite der Bruch mit eben diesem Erbe als Ausgangspunkt für eine neue Kunst proklamiert.* Schneemann, 1998, 9.

³⁴ Zu den Künstlerzeitschriften zählen *Iconograph* (1949-47), *Possibilities* (1947/48), *Tiger's Eye* (1947-1949) *Instead* (1948) und *It is* (1958-1965). Bevor in eigenen Künstler*innenzeitschriften publiziert werden konnte, wurden die Statements der Künstler*innen in Zeitschriften wie P.M., Life, Vogue oder dem Bulletin veröffentlicht. Vgl. Schneemann 1998, 33.

³⁵ vgl. Schneemann 1998, 15-18.

³⁶ Schneemann, 1998, 24f.

Im Zuge dieser Auseinandersetzungen wurde an unterschiedlichen Theorien gearbeitet, um die Kunst der amerikanischen Avantgarde zu beschreiben. Die Sprache wurde auch in weiterer Folge als wichtiges Medium benutzt, um dies zu zeigen. In den *Little Magazines*, die als elitäre, ephemere Zeitschriften galten, versuchten Künstler*innen und die mit ihnen befreundeten Schriftsteller*innen und Intellektuellen mit sprachlichen Referenzen auf die Werkerfahrung zu experimentieren. Die wichtigsten dieser Magazine waren *Iconograph* (1940-47), *Possibilities* (1947/48), *Tiger's Eye* (1947-49) oder *It is* (1958). Sie waren der Ort für die Reflexionen über das komplexe Verhältnis zwischen Werkprozess und Kunsterfahrung und dienten als Experimentierfelder für neue Arten der Kunstbeschreibung.³⁷ Die Werke der Künstler*innen und die theoretischen Abhandlungen über diese erschienen meist gleichzeitig in einem Heft. Die Unabhängigkeit beider Medien (Bild und Sprache) sollte aber erhalten bleiben. So wurde beispielsweise im Oktober-Heft der Zeitschrift *Tiger's Eye* von 1947 von den Herausgeber*innen³⁸ klargestellt, dass alle veröffentlichten Texte als „Literatur“ zu betrachten seien. Das Statement „*That a work of art, being a phenomenon of vision, is primarily within itself evident and complete.*“ untermauert diese Position.

Das Sublime als Schlüssel zur Bildrezeption

„Die Kunst der Avantgarde ist eine Kunst des Erhabenen und des Denkens zumal.“ Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, 1991, S.88.

Die Künstler*innen des Abstrakten Expressionismus waren mit einem Dilemma konfrontiert. Sie führten einen Diskurs über etwas, das nicht in Worte zu fassen ist, nämlich die Erfahrung ihrer Werke. Mit dem Begriff des *Sublimen* wurde ein neues Konzept vorgestellt, das die Erfahrung von Kunst erfassen sollte. Grundsätzlich waren die Künstler*innen auf der Suche nach einer Sprache, die größere Kraft als die Alltagssprache besitzen sollte, denn sie wollten eine Kunst der großen Inhalte vorstellen und selbst positionieren. Mit der Einführung des Begriffes des *Sublimen* wird genau dieses Unausprechliche selbst zum Gegenstand der Malerei. Dies führt aber zu einem paradoxalen Verhältnis zu diesem Thema, da ja die behauptete Unausprechlichkeit konsequenterweise nicht in Sprache abgebildet werden kann. Dennoch versuchten die Künstler*innen immer wieder das Unausprechliche im Zuge ihrer Textproduktion in Worte zu fassen. Barnett Newman versuchte sogar das *Sublime* auf seine Leinwände *herabzuholen*.³⁹

The Plasmic Image

In seinem unveröffentlichten Text *The Plasmic Image*, den Newman 1945 geschrieben hatte und der vor *The Sublime is Now* von 1948 verfasst wurde, entwarf er seine

³⁷ vgl. Schneemann 1998, 35.

³⁸ Die Herausgeber*innen waren die Schriftstellerin Ruth Stephan und der Maler John Stephan, der in der Betty Parsons Galerie ausstellte.

³⁹ vgl. Bußmann, 2008

Vorstellungen eines neuen Kunstverständnisses. Die neue Malerei sollte die Durchdringung des Weltmysteriums, das heißt, des Mysteriums von Tod und Leben, sowie der metaphysischen Geheimnisse suchen. Aus dieser Beschäftigung mit den malerischen Themen entwickelte Newman den Begriff des *Plasmischen*. Er fragte nach der *subject matter*, dem Inhalt von Malerei. Dabei unterschied er zwischen der *object matter*, der Darstellung von Gegenständen oder Figuren, wie aus der realistischen Malerei bekannt, und der *subject matter*, dem *eigentlichen* Inhalt eines Bildes. Newman bemerkt, dass die *object matter* für seine Malerei bedeutungslos geworden wäre. Dies beschreibt er folgendermaßen: „*Even those paintings that are claimed not to say anything say something by not saying anything. Subject matter is primal in relation to a painting.*“⁴⁰ Newman forderte neben der unabhängigen Entwicklung der Abstraktion eine neue Malerei. Deren Essenz bestünde aus dem Versuch, Gefühle mittels eines geistigen Inhaltes darzustellen, woraus sich *philosophische Bilder* ergeben würden: „*The new pictures are therefore philosophic. In handling philosophic concepts which per se are of an abstract nature, it was inevitable that the painter's form should be abstract.*“⁴¹ Er führt den Begriff des *Plasmischen* ein, um diesem Entwurf gerecht zu werden. Für ihn würde das *Plasmische* in der Kunst den *spiritual content* beschreiben. Das *Plasmische* wäre im Geistigen beheimatet. Die Form eines Bildes resultiere aus seinem Verhältnis zu diesem. Newman kritisierte vor allem die analytische Herangehensweise an Kunst: „*...since the spiritual content is experienced and by its nature is intangible, one cannot get anyplace discussing or analyzing it, and therefore it can be taken for granted. The result has been that it (the spiritual content) has been ignored.*“⁴² Mit dem Terminus *plasmisch* entwirft Newman die *neue Kunst*, die einen *spiritual content* berücksichtigt. Weiters transformierte er den Begriff *plastisch* in den Begriff *plasmisch*.⁴³ *Plastisch* beziehe sich auf die Oberfläche eines Bildes, *plasmisch* auf die Ganzheit des Kunstwerkes. Was Newman erreichen wollte, waren Werke, in denen das *Plasmische* zu erkennen wäre. Diese schlossen den *spiritual content* ein und verbildlichten somit das Geistige, Transzendente und Nicht-Sichtbare. „*I therefore wish to call the new painting plasmic, because the plastic elements of the art have been converted into plasma.*“⁴⁴ Die *neue Malerei*, die Newman vorzustellen versuchte, sollte als Werkzeug dienen, um die Wahrheit und den verborgenen Sinn des Lebens auszudrücken. Was die neue Kunst jedoch nicht durfte, wäre als Spiegel für die eigenen Gefühle missbraucht zu werden. Abstraktion wird als Konzentration auf das Wesentliche beschrieben. „*The truth is not a matter of personal indulgence, a display of emotional experience. The truth is a search for the hidden meanings of life. To practice it, art must become a metaphysical exercise.*“⁴⁵ Damit meint er die Durchdringung des Weltmysteriums, des Mysteriums von Tod und Leben

⁴⁰ Newman, Selected Writings and Interviews, New York, 1990 (A conversation, Barnett Newman and Thomas B.Hess, anlässlich der Ausstellung der *Stations* im Guggenheim Museum, 1966), S. 147 in: Bußmann,2008,131.

⁴¹ Newman, Selected Writings and Interviews, *The Plasmic Image*, Teil 5, S.145 in: Bußmann,2008,132.

⁴² Newman, Selected Writings and Interviews, New York, 1990, S.288.

⁴³ vgl. Schneeman, 1998, 42f.

⁴⁴ ebda, (*The Plasmic Image*) S.151.

⁴⁵ Newman, Selected Writings and Interviews, *The Plasmic Image*, Teil 5, S.145.

sowie die jeglicher metaphysischer Geheimnisse.⁴⁶ Ab diesem Moment wurde für Barnett Newman das *Sublime* das zentrale Thema seiner Untersuchungen.

Das Sublime

Die Auseinandersetzung mit dem Begriff des *Erhabenen* oder des *Sublimen* reicht bis ins erste Jahrhundert nach Christus zurück. In der Schrift *Peri hypsous*, lat. *De sublimate*, „Über das Erhabene“ des Philosophen Longinos, wird das *Sublime* erstmals behandelt. Longinos versteht unter dem *Sublimen* die Fähigkeit, die Menschen mittels Sprache in Ekstase zu versetzen.⁴⁷ Aus dem Lateinischen *sublimis* stammend, einer Kombination aus *sub* und *limen*, ist das *Sublime* im Oxford English Dictionary als *Set or raised aloft, high up* definiert.⁴⁸ Der Begriff wird in mehreren Disziplinen, wie etwa der Architektur, der Psychologie, der Philosophie, der Soziologie, der Literatur und der Kunst angewandt. *A building or mountain may be sublime, as may thought, a heroic deed, or a mode of expression.*⁴⁹ In der Ästhetik wird der Begriff als die Erfahrung des Majestätischen, Großen, Unendlichen in einer endlichen Sinnlichkeit verwendet. In der systematischen Auseinandersetzung mit dem *Sublimen* im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts wird die *erschütternde* Schönheit der *reizenden* Schönheit gegenübergestellt. Das Sublime wird mit der Erfahrung von Naturkräften, wie die eines Erdbebens, eines Gewitters oder der Monumentalität eines Berges verglichen. Dabei steht die Erfahrung des Subjekts im Zentrum der ästhetischen Untersuchungen.⁵⁰ Das *Sublime* löste in dieser Zeit den Begriff der Schönheit in der ästhetischen Diskussion ab. Edmund Burke trennte bereits im 18. Jahrhundert das Schöne vom Erhabenen und erweiterte den Begriff um eine soziale Dimension. Burke schreibt dem Erhabenen eine dunkle, ehrfurchtgebietende Wirkung zu: „*Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt, ist eine Quelle des Erhabenen.*“⁵¹

The Ideographic Picture

Neben *The plasmic image* ist der Text *The Sublime is Now* eine der wesentlichen theoretischen Schriften Newmans. Vor der Veröffentlichung von *The Sublime is Now* beschäftigte sich Newman nach der Auseinandersetzung mit dem *Plasmischen* mit der Form des *Ideographic Picture*. In der von ihm im Frühjahr 1947 in der Betty Parsons Galerie in New York organisierten Ausstellung *The Ideographic Picture* zeigte er neben seinen eigenen Arbeiten Werke von Hofmann, Reinhardt, Rothko und Still. Mit dieser Ausstellung versuchte Newman nicht nur einen im Kunstdiskurs bis dato nicht gebräuchlichen Begriff einzuführen, sondern auch sein Ideal, dass die ästhetische

⁴⁶ vgl. Bußmann, 2008, 133.

⁴⁷ vgl. Schneider, 2011, 61.

⁴⁸ vgl. Wood 1972, 1 in: Shaw 2006, 3.

⁴⁹ Shaw 2006, 3.

⁵⁰ vgl. Schneemann, 1998, 35.

⁵¹ Edmund Burke, Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, Hamburg, 1989, 72/76 in: Bußmann, 2008, 133.

Handlung die *reine Idee* manifestiere und das entstehende Objekt als etwas reales aufgenommen werde, zu realisieren. In seiner Einleitung des Kataloges zitiert Newman drei Artikel aus unterschiedlichen Lexika, um das *Ideographic Picture* zu definieren: „*IDEOGRAPH: A character, symbol or figure which suggests the idea of an object without expressing its name. IDEOGRAPHIC: Representing ideas directly and not through the medium of their names; applied specifically to that mode of writing which by means of symbols, figures or hieroglyphics suggest the idea of an object without expressing its name. IDEOGRAPH: A symbol or character painted, written or inscribed, representing ideas.*“ Diese Zitate betonen die von Newman konzipierte Vorstellung, dass die Kunstobjekte über eine selbstvermittelnde Kraft verfügen würden. Infolge thematisiert er die Idee das Kunst in der Lage wäre, Rezipient*innen in einen Kontakt mit dem Mysterium zu bringen: „(...) *but the idea-complex that makes contact with mystery (...).*“ „*For it is only the pure idea that has meaning. Everything else has everything else.*“⁵² Hier zeigt sich, dass für Newman nur die Idee entscheidend für die Rezeption von Kunst ist.

The Sublime is Now

Der sechste Band der Zeitschrift *Tiger's Eye* war im Dezember 1948 dem *Sublimen* gewidmet. Im Band wurden auf 130 Seiten Illustrationen und Texte zur Frage „*What is there in the old concept of sublimity to hold us in awe today?*“⁵³ von Philosoph*innen, Maler*innen, Dichter*innen und Musiker*innen beantwortet. Neben den schriftlichen Beiträgen von Kurt Seligman, Robert Motherwell, Nicolas Calas, A.D.B. Sylvester und Barnett Newman, waren auch Reproduktionen aktueller Werke von Malern wie Max Ernst, Robert Motherwell, Ad Reinhardt, Mark Rothko und Bradley Walker Tomlin beigelegt. Sie versuchten einen ästhetischen Begriff neu zu formulieren. Zu erwähnen ist auch, dass es um eine eigene Positionierung im Verhältnis zur europäischen Moderne ging. Barnett Newman zählte zu den Mitherausgebern der Zeitschrift und veröffentlichte in dieser: *The Sublime is Now*. In diesem Text wird die Absetzung von der europäischen Tradition verhandelt und ein neuer amerikanischer Kunstbegriff und dessen ästhetische Probleme besprochen.⁵⁴ Die zentrale Frage, die Newman stellt,

⁵² The Ideographic Picture, Ausstellung in der Betty Parsons Gallery, New York, 20.1.- 8.2.1947, Katalog-Faltblatt. – Kritiken: „*The Ideographic Picture*“, New York Herald Tribune, 2.2.1947; „*The Ideographic Picture*“, New York Times, 16.1.1947. In: Schneemann, 1998, 41-83.

⁵³ vgl. *Tiger's Eye*, Einleitung, Bd. 6, 1948, 57. In: Schneemann, 1998, 36.

⁵⁴ Er beginnt seine Argumentation mit einem Aufzeigen der ungelösten Problematik in der europäischen Kunstgeschichte, in der das Konzept des *Schönen* mit dem *Sublimen* verwechselt werde. Die Schönheit, die als metaphysisches Ideal bestehe, sei verwechselt worden mit der Verweiskraft auf die Qualität eines perfektionierten Objektes. Die Schönheit stelle so einen Wert an sich dar. Das *Sublime* ist aber zugleich auch eine übermenschliche, unaussprechliche Größe. Ein ähnliches Problem erkennt Newman in der philosophiegeschichtlichen Tradition. Um eine Vermengung der Begriffe zu vermeiden und das *Sublime* als zentralen Begriff einzuführen, distanziert er sich von den Annahmen des Longinus und forciert eine Trennung der Termini, wie sie von Edmund Burke 1756 gefordert wurde. Infolge wird eine Konstruktion kunsthistorischer Stränge dargestellt, die den Diskurs über den Begriff des *Sublimen* zeigen sollen. Für Newman scheint es dennoch relevanter, den Begriff im Verständnis des/der Künstler*in zu fassen, als die Klärung der philosophiegeschichtlichen Kategorisierung des Begriffes. Newman glaubt, dass die moderne Kunst es bisher nicht geschafft habe, ein sublimes Werk zu schaffen, dass ohne sublimes Inhalt existiere. Da die Kunst zu seiner Zeit sich in eine Auseinandersetzung über die Natur der Schönheit verstrickt hatte. Vgl. Schneemann, 1998, 37.

ist, wie eine sublime Kunst realisiert werden könne. „[...] *how can we be creating a sublime art?*“⁵⁵ Ihm folgend gelingt es erstmals amerikanischen Künstler*innen, frei vom Ballast der europäischen Tradition, der Sehnsucht des Menschen nach erhabenen Empfindungen gerecht zu werden. „*We are reasserting man’s natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotion. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images, both sublime and beautiful. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been devices of Western European painting. Instead of making cathedrals out of Christ, man, or “life,” we are making (them) out of ourselves, out of our own feelings. 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.*“⁵⁶ Dieses menschliche Verlangen nach dem *Sublimen* beschreibt er als das Verlangen nach den absoluten Emotionen. Die Werke, die er und die Künstler*innen seiner Generation hervorbringen, seien Bilder, die aus den Künstlersubjekten und von ihnen selbst geschaffen werden.⁵⁷

Neben Barnett Newman, machte sich auch sein Kollege Mark Rothko das Unausprechliche zum Thema. Ihre Kunst war mit mythologischen Inhalten aufgeladen, die zum Teil auch aus der jüdischen Kabbala⁵⁸ stammten. In zahlreichen theoretischen Auseinandersetzungen bemühten sie die Begriffe Transzendenz und Mythos, um ihre Werke zu erklären.⁵⁹ Newman verwendete für seine Werke, Titel wie beispielweise *Onement*, *Genetic Moment* (1947) oder *Gea* (1945). Diese Titel bestätigen die Auseinandersetzung Newmans mit dem Mythos der Erschaffung der Welt.⁶⁰

⁵⁵ Newman, u.a.: „The Ideas of Art. 6 Opinions on What is Sublime in Art? *The Tiger’s Eye*, 6, 1948 in: Schneemann, 1998, 73.

⁵⁶ ebd.

⁵⁷ vgl. Schneeman 1998, 72-73.

⁵⁸ Newmans Bezug zur jüdischen Mystik wurde immer wieder anhand von einzelnen Themen aus der Kabbala geortet. Die jüdische Kabbala ist eine Tradition, die die spirituelle Interpretation der jüdischen Lehren betont. Die Transzendenz bezeichnet die Vorstellung von Gott als etwas, das über die physische Welt und menschliche Vorstellungskraft hinausgeht. Gottes Wesen sei jenseits menschlicher Begrenzungen existent und nicht vollständig erfassbar. Dies unterstreicht die Unendlichkeit und Erhabenheit Gottes über die menschliche Erfahrung.

⁵⁹ Maria Bußmann fasst dies in ihrer Dissertation zum Thema „*Die Mystik in der gegenstandslosen Malerei*“ zusammen. Sie schreibt, dass Newmans *Transzendentalismus* an überlieferten Symbolen und am biblischen Erbe (in Bildtiteln, kabbalistischen Elementen, Farbeinsatz) festzumachen sei. Was Newman wollte, war zu transzendieren, um real zu machen. In seinem Werk betonte er das *Sublime* und das *Spirituelle* in seiner Kunst. In seinen Schriften, wie *The Sublime is Now* oder *The Plasmic Image* spricht er vom neuen amerikanischen Künstler als Heilsbringer. Auch Mark Rothko spreche in seinen Texten über das *Sublime*. Seine *Chapel Paintings* beziehen sich laut Bußmann auf religiöse Werke der Kunstgeschichte, wie das *Jüngste Gericht* und die *Jungfrau mit Kind* von Torcello. Vgl. Bußmann, 2008, 168.

⁶⁰ Nach dem Tod von Newman 1970 erschien eine Studie von Thomas Hess, einem Historiographen des Abstrakten Expressionismus, der versuchte, die Inhalte der Werke Newmans zu benennen und sich dabei auf die jüdische Kabbala stützte. Er entzifferte die Proportionsverhältnisse in den Werken Newmans als Verschlüsselungen. Außerdem machte er auf die Bildtitel, die Newman seinen Werken gab aufmerksam. Vgl. Schneemann, 1998, 54.

Eine Kategorisierung der Titel schlug der Kritiker Harold Rosenberg überzeugend vor. Er teilte sie ein in die Benennungen eines *schöpferischen Aktes*, *seelischer Zustände* oder der *Qualität des Lichtes*, wie in die Kategorien *heilige Orte*, *christliche*, *mythologische Gestalten*. Vgl. Rosenberg, Barnett Newmann, S.67 in Schneemann 1998, 54.

Weitere Entwicklungen

Mit der Einführung des Sublimen wurde die Erhabenheit von Kunst proklamiert und diese gleichsam auf ein Podest gestellt.⁶¹ Dennoch blieb sie nicht unantastbar. Der Glaube an die eigenständige Macht des Werkes blieb zwar weiter bestehen, doch Kritik und auch negative Reaktionen des Publikums endeten nicht. Die Künstler*innen reagierten auf die Diskurse ihre Bilder betreffend, als ob diese ihre Werke vernichten könnten. Sie empfanden teilweise verbale Reaktionen als konkrete „physische“ Angriffe. Clyfford Still zum Beispiel präsentierte als Reaktion darauf kritische Kommentare zu seinen Gemälden auf einer Tafel beim Eingang einer Ausstellung. Infolge entschied sich der Künstler sogar nie mehr auszustellen. Auch Barnett Newman zog im Sommer 1951 tief verletzt durch kritische Publikumsreaktionen seine Bilder aus der Betty Parsons Galerie zurück.⁶²

Diese verbalen Auseinandersetzungen fanden auch zwischen den Künstler*innen statt und führten auch zum Bruch von Freundschaften. Newmans Positionen wurden nicht nur aufgrund der mangelnden Anerkennung der Öffentlichkeit, des Kunstbetriebes und der Künstlerkolleg*innen in Frage gestellt, sondern auch aufgrund der dem Diskurs intrinsischen Probleme, der Konkurrenz und des vermittelten Künstlerbildes von Newman selbst. Schneemann meint, dass der zunehmende Erfolg der neuen amerikanischen Kunst, die Vorstellung von der moralischen Integrität des/der Künstler*in gegenüber dem Wort auch das Werk desselben/derselben beeinflusste. Die ausgetragenen Konflikte, wie etwa die Verweigerung der Teilnahme Newmans an der Ausstellung von Rothko 1959 oder der Streit in Form eines Briefwechsels mit Motherwell über die Originalität der individuellen Leistungen zur Entwicklung der neuen amerikanischen Kunst, illustrieren dies.⁶³ Newman, der sein Werk und seine Positionen bis zum Äußersten verteidigte und dadurch auch die Unantastbarkeit seines künstlerischen Werkes einforderte, gelang es dadurch eine Einheit zwischen seinem Kunstwerk und ihm selbst als Künstler herzustellen. Schneemann folgend würde dieser moralische Anspruch, aber auch den Eindruck reiner Eitelkeit und Selbstbezogenheit des Künstlers evozieren.⁶⁴

In seinem Buch *Who's Afraid of the Word – Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen* versammelt Schneemann die Reaktionen der Künstler*innen auf die Kritiken und Forderungen des Publikums. Diese mussten sich einer populären Kunstkritik stellen, die ihnen Unverständlichkeit vorwarf. Gleichzeitig mussten sie die eigene Position als Künstlerperson wahren.⁶⁵ Das hatte bei der

⁶¹ Die neue Malerei suche die Durchdringung des Weltmysteriums, das heißt, des Mysteriums von Tod und Leben, sowie der metaphysischen Geheimnisse. (Inhalt des Textes *The Plasmic Image* 1945) Bußmann, 2008, 133.

⁶² Justus Jonas-Edel, Clyfford Stills Bild vom Selbst und vom Absoluten. Studien zur Intention und Entwicklung seiner Malerei, Köln (Diss.) 1995, Kap. II. Anm. 70. In: Schneemann, 1998, 47.

⁶³ Offener Briefwechsel zwischen Newmann und Motherwell, *Art International*, Bde. 11-12, 1967-68, B.N., Writings, S.2 25-233. In: Schneemann 1998, 51.

⁶⁴ vgl. Schneemann, 1998, 52.

⁶⁵ vgl. Schneemann, 1998, 26f.

zeitgleichen Veröffentlichung der Statements⁶⁶ auch zu inhaltlichen Widersprüchen geführt. Der allgemeine Konsens der Abstrakten Expressionist*innen war es, grundsätzlich die Erklärung von Kunstwerken abzulehnen, da diese in eine Konkurrenz zum Werk selbst treten könnten.⁶⁷ Das Statement von Adolph Gottlieb, Mark Rothko mit der Hilfe von Barnett Newman *“We do not intend to defend our pictures. They make their own defense. We consider them [as] clear statements.”* soll nicht nur die von Begriffen unabhängige Werkerfahrung vorstellen, sondern markiert auch ihre Ablehnung jeglicher Erklärungen.

In diesem Abschnitt wurde der Gebrauch von Texten für Künstler*innen, Künstler*innenpositionen, Kunstkritik und Rezeption vorgeführt. Es wurde veranschaulicht, wie Künstler*innen versuchten im breiter werdenden Diskurs über Kunst zu partizipieren, indem sie intensiver darüber zu schreiben begannen. Die Ergebnisse ihrer Untersuchungen führten jedoch zu divergierenden Aussagen, Ergebnissen und Positionen, die kontroversielle Rezeptionen hervorriefen. Gemeinsam blieb diesen der Anspruch Kunst erfahrbar machen zu wollen. In den von den Künstler*innen gestalteten Beiträgen wurde auch sprachlich experimentiert. Dies diente auch dazu, um wieder auf die Erfahrung hinzuweisen, die ja grundsätzlich nicht in Worte zu fassen sei. Dies geschah teilweise mit den Mitteln einer neuen erweiterten Sprache, die den Raum der Alltagssprache sprengen sollte.

In diesem neuen Kunstverständnis ging es darum die Bilder nicht mehr nur inhaltlich zu rezipieren, sondern vor allem diese zu erfahren. Die Ungegenständlichkeit kam den Künstler*innen dabei entgegen. Dieses Nicht-Gegenständliche versuchte vor allem Barnett Newman mit der Einführung der Termini *Plasmisch, Ideographic und Sublim* zu beschwören. Problematisch bleibt, dass durch den sprachlichen Diskurs der Künstler*innen, diese in einen Widerspruch zu ihren eigenen Voraussetzungen gerieten. Da sie den Begriff der Erfahrung fassen und definieren wollten, der ja möglicherweise als Phänomen ebenso unfassbar bleiben muss, wie das Nicht-Gegenständliche ihrer Werke.

Der Abriss der Entwicklung des künstlerischen Diskurses der Abstrakten Expressionist*innen war notwendig, da Ad Reinhardt in seinen Texten immer wieder direkten Bezug auf die Texte der Künstler*innen nimmt und darauf reagiert. Die Argumentationsstrategien Reinhardts werden in Folge anhand von Beispielen gezeigt. Im folgenden Kapitel werden die bereits vorgestellten Positionen der Abstrakten Expressionist*innen der von ihnen vorgeschlagenen Strategien in Reaktion auf die Kritik und die Probleme der Rezeption mit den Positionen Ad Reinhardts verglichen.

⁶⁶ Eine Differenzierung der Quellentexte wird erkennbar, denn persönliche Tagebucheinträge, Notizen, theoretische Reflexionen oder Statements in Massenmagazinen finden sich nebeneinander.

⁶⁷ vgl. Schneemann 1998, 11.

Ad Reinhardt und seine Antwort – Zynismus oder Strategie?

Art-as-Art Dogmen

Ad Reinhardt hatte unterschiedliche Motivationen als Autor tätig zu werden. Ein zentrales Motiv war die Verteidigung der abstrakten Kunst. Er versuchte für diese ein Territorium zu definieren, innerhalb dessen sie operieren könne. Das Ziel seines Ultimatums⁶⁸ war es, die Kunst als autonomen Gegenstand zu retten.

Im folgenden Kapitel wird das *Art-as-Art* Dogma von Ad Reinhardt untersucht vor allem, inwiefern sich der Künstler der Verneinung zu Beschreibung von Kunst bedient, was er von *Einheit* versteht, welche Medien er zur Positionierung seiner Ansichten nutzte und welches Ziel er damit erreichen wollte.

Art-as-Art

In seinen *Art-as-Art* Dogmen betont er immer wieder, dass Kunst nur von Kunst käme. Die aus den *25 Lines of Word on Art*⁶⁹ entstandenen *Art-as-Art* Dogmen präsentieren eine Idee, die Kategorisierungen und traditionelle Beschreibungen abstrakter Kunst ablehnt und diese durch die Schilderung, was sie nicht sein kann, darstellt. Das Erforschen der Farbe, der Form, der Wahrnehmung, die kompromisslosen Ansätze zur Abstraktion und reinen Abstraktion bauen auf Reinhardts *Art-as-Art* Ansatz auf. Die Kunst wird als frei von äußeren Zuschreibungen, aus der Politik, Religion, oder den persönlichen Emotionen dargestellt und bezieht sich auf die reine visuelle Erfahrung. Die *Art-as-Art* Dogmen gelten als die bekannteste Schrift des Künstlers, indem er präsentiert, wo er die Kunst verortet, woraus sie entstanden ist und wohin sie führt. Dem ersten *Art-as-Art* Dogma (1962), dem noch drei weitere Dogmen (1962-63 & 1966-67) folgen werden, liegt zugrunde, dass die Kunstgeschichte sich nach der Entstehung und dem Einzug der Abstraktion um 1910, als endgültiger Prozess der

⁶⁸ „Der Begriff des Ultimatums wird gewöhnlich im Kontext des Völkerrechts, nicht jedoch für die Kunstgeschichte gebraucht. Er umfasst eine eindeutige und letzte Mitteilung eines Rechtssubjekts an ein anderes zum Zweck der Erfüllung oder Anerkennung einer Forderung innerhalb einer gesetzten Frist und schließt die Androhung von Gewalt mit ein. Das Ultimatum konstituiert in der Regel eine Kriegserklärung.“ Dies schreiben Gudrun Inboden und Thomas Kellein im Ausstellungskatalog von 1985 der Stuttgarter Staatsgalerie zum Künstler Ad Reinhardt. Im Falle Reinhardts sei seine Kriegserklärung an die Kunstszene und Gesellschaft definitiv gemeint. Seine Theorie ist eine ultimativ gesetzte Gegenposition zu den kunstgeschichtlichen Entwicklungen und als solche zu lesen. Inboden und Kellein folgend liege Reinhardts Ziel jenseits seiner kulturpolitischen Aktivitäten in Wort und Bild.

⁶⁹ Die *25 Lines of Word on Art*, im Originaltitel, (vgl. Rose 1975, 51.), die 1958 in der Zeitschrift *It is* von Reinhardt veröffentlicht wurden, sind eine Verkündung einer radikalen Negation jeglicher Rhetorik. (Die Kunstzeitschrift *It is*, die vom Bildhauer Philipp G. Pavia gestaltet wurde, war eine relevante Quelle für das Wechselspiel zwischen Reproduktionen von Werken abstrakter Künstler*innen und den Textformen. Publiziert wurden Texte, Credos, Notizen und Schriften von Künstler*innen, wie auch historische Quellentexte. *It is*, Heft 1, Frühjahr 1958, S.42. In: Schneemann 1998, 56.) Reinhardt beginnt seine Formeln der *25 Lines of Word in Art* mit einer versteckten Erwiderung auf die Definition des *ideografischen Bildes* von Barnett Newman (vgl. Kellein, 1984, 61.): „*For it is only the pure idea that has meaning. Everything else has everything else.*“ (Dokument VI Barnett Newman: The Ideographic Picture (1947) in: Schneemann, 1998, 83) Reinhardts Zeile lautet: „*Art is Art. Everything else is everything else.*“ (vgl. Rose 1975, 51.)

Als Initiationstext für die *Kunst-als-Kunst* Dogmen kann dieses Schriftstück als Kunstwerk alleinstehen. Reinhardt benutzt die Sprache als künstlerisches Element, um seine eigene Strategie vorzustellen und tut dies in einer ihm eigenen Form. Der Text besteht aus zirkulierenden Gedanken, die nummeriert wurden und eine paralytische Qualität aufweisen. Kurz zusammengefasst geht es darum, dass die Kunst sich aller Assoziationen, Bilder und Gleichnisse entledigen und auf ihr eigenes Tätigkeitsmerkmal beschränken solle, wie es Kellein schreibt.

bestimmten Negation entfalte. Ad Reinhardt, der mit seinem Werk nicht nur versuchte, die Kunst von den vorgefassten Konventionen zu befreien, plädierte für die Autonomisierung und Befreiung derselben. Kunst kann nur von Kunst kommen und sei dann *beschreibbar*, wenn sie als das interpretiert wird, was sie nicht ist. „*The only way to say what abstract art or art-as-art is, is to say what it is not.*“⁷⁰ (...) „*The one meaning in art is only its own meaning and this always the most meaning, and this meaning is always meaningless to other meanings. Art-meaning is the meaning of art, not the meaning of meaning.*“⁷¹ Kunst nehme sich ihrer eigenen Evolution an, ihrem eigenen Wesensgehalt, ihrem eigenen Zweck und brauche keine Rechtfertigung durch Kunststile. „*The one subject of a hundred years of modern art is that awareness of art of itself, of art preoccupied with its own process and means, with its own identity and distinction, toward its own freedom, its own dignity, its own essence, its own reason, its own morality and its own conscience. Art needs no justification with “realism,” or “naturalism,” “regionalism” or “nationalism,” “individualism” or “socialism” or “mysticism,” or with any other ideas.*“⁷² Reinhardt verfolgte außerdem die Vision, die Kunst leerer, absoluter und ausschließlicher zu machen. Wie bereits angedeutet ist die Idee, zu sagen, was abstrakte Kunst sei, dann möglich, wenn gesagt wird, was sie nicht ist. „*The one standard in art is oneness and fineness, rightness and purity, abstractness an evanescence. The one thing to say about art is its breathlessness, lifeness, deathlessness, countlessness, formlessness, spacelessness, and timelessness. This is always the end of art.*“⁷³

Die Idee der „*Einheit*“ und der „*Integration*“, die von Reinhardts Kunsttheorie und Malerei beschworen worden ist, wird immer wieder zentraler Inhalt seiner Beschäftigungen. Vorrangig diene dazu auch die „*quadratische (neutrale, gestaltlose) Leinwand, fünf Fuß breit, fünf Fuß hoch, so hoch wie ein Mensch, so breit wie die ausgestreckten Arme eines Menschen (nicht groß, nicht klein, formatlos)*“⁷⁴ Die Vorstellungen der Künstler*innen was denn dieses *Eine* (die Qualität) wäre, das/die Kunst zu Kunst mache, veränderte sich laut Reinhardt im Laufe der Epochen. Über die Trennung der schönen von der geistigen Kunst im 17. Jahrhundert, die Kunsterfahrung von anderen Dingen zu isolieren im 18. Jahrhundert, die Kunst unabhängig zu machen im 19. Jahrhundert, mündet das eine Bestreben, die Kunst zu befreien im Bewusstsein, dass Kunst allein von Kunst kommen möge.⁷⁵ „*The one idea of art as „fine,” „high,” „noble,” „liberal,” „ideal,” of the seventeenth century is to separate fine and intellectual art from manual art and craft. The one intention of the word „aesthetics“ of the eighteenth century is to isolate the art experience from other things. The one declaration of all the main movements in art of the nineteenth century is of the “independence” of art. The one question, the one principle, the one crisis in art of the twentieth century centers in the uncompromising “purity” of art, and in the*

⁷⁰ *Art-as-Art*. Vgl. Rose 1975, 53.

⁷¹ *ART-AS-ART Dogma*. Vgl. Rose 1975, 57.

⁷² *Art-as-Art*. Vgl. Rose 1975, 51f.

⁷³ „*Die gesamte eine Bedeutung, die sich durch den Inhalt europäischer oder asiatischer Kunst von drei Jahrhunderten durchziehe, sei dieselbe eine Bedeutung, die sich durch die zeitlose Kunst der Welt hindurchziehe. Die Unerreichbarkeit der Kunst und das Eine wären völlig verborgen, wenn der Kunst-als-Kunst eine Kontinuität, eine Überzeugung, ein wandelbarer Kunstgeist und ein abstrakter Standpunkt fehle.*“ Reinhardt, *Art-as-Art*, *Art International* (Lugano), December 1962 in: Rose 1991, 56.

⁷⁴ Noch bevor er das formatlose Format absteckte, hatte er in Bruno Munaris Büchlein „*Il Quadrato*“ folgendes gelesen: „*Das Quadrat ist so hoch und so breit die ausgestreckten Arme eines Menschen. In den ältesten Büchern wie in den Felsinschriften der frühen Menschheit steht es für die Idee der Einfriedung des Hauses und der Siedlung.*“ (Bruno Munari: *Il Quadrato/Square*, Milano/New York, 1960) in: Inboden und Kellein, 1985, 85.

⁷⁵ vgl. Kellein 1984, 135-137.

*consciousness that art comes from art only, not from anything else.*⁷⁶ Seine *Black Paintings*⁷⁷ gelten als Vollendung seiner Theorie.⁷⁸ Reinhardt hat in seiner letzten Schaffensperiode ausschließlich an seinen *Black Paintings* gearbeitet. Er erfüllt damit seine eigenen Prophezeiungen, dass die Malerei angehalten ist, sich innerhalb immer starrer werdender Regeln und Konventionen zu konkretisieren, um überhaupt überleben zu können. Die Idee der *Black Paintings* war es *nicht interpretierbar, nicht reproduzierbar* und *nicht ausstellbar* zu sein. Die Werke sollten eine Gleichzeitigkeit repräsentieren und dadurch auch das Ende der westlichen Maltradition markieren. Die Ansprüche an die Wirkung der Bilder waren auf die Spitze getrieben und stellten in Kontrast zur Malerei in einer westlichen Tradition radikale Anforderungen an deren Wahrnehmung. Zwei der Ausstellungsorte mussten für den Publikumsverkehr abgesperrt werden, da zu viele Besucher*innen versuchten, die Oberflächen der Bilder zu berühren und dadurch auf ihnen Spuren zu hinterlassen. Bei einer der Ausstellungen mussten Absperrungen installiert werden, um das Publikum auf Distanz zu den Werken zu halten. Einige Betrachter*innen verließen den Raum nach kurzer Zeit, obwohl sich im Galerieraum Sitzbänke befanden. Die Ausstellungen von Ad Reinhardt oder „Shows“, wie er sie selbst bezeichnete, wurden von den Zeitgenoss*innen als die extremsten Ausstellungen, in denen Malerei zu sehen war, bezeichnet. Seine Bilder wurden als die *modernste moderne Kunst* und *abstrakteste Malerei der Abstraktion* benannt. Reinhardt selbst stellt seine Werke als die logische Entwicklung seiner persönlichen Kunstgeschichte vor, die das Ergebnis einer Verbindung der östlichen und westlichen Traditionen des „*pure painting*“ wäre.⁷⁹

Kritik am Art-as-Art Dogma

Thomas Kellein argumentiert, dass hinter der Strategie *Art-as-Art* ein fundiertes gedankliches Gebäude stehen würde. Vor allem aber war dies eine Position von der aus Reinhardt blendend agieren konnte. Er argumentierte gegen Künstlerkolleg*innen und ihr Werk, gegen die Kunstkritik, gegen den Kunstmarkt, gegen die Museen und die Verwerter*innen von Kunst in allen gesellschaftlichen Bereichen. Er hatte auch den aufklärerischen Anspruch etwas aufzudecken.⁸⁰ Dies führte dazu, dass ihm immer

⁷⁶ *Art-as-Art*. Vgl. Rose 1975, 53f.

⁷⁷ Die *Black Paintings* sind monochrome Gemälde aus scheinbar einheitlichem Schwarz, die zu Kontemplation einladen. Das Gemälde ist immer dreigeteilt und weist 9 gleichgroße Felder auf und zeigt ein drei Felder umfassendes vertikales Band, von dem ein drei Felder umfassendes Band ausgelöscht wird. Dies führt zu einer Kreuzform. Die Oberfläche wirkt samtig pudrig und schimmert in einem subtilen Blautönen. Diese Bilder wurden von Reinhardt als *die letzten Gemälde, die jemand machen kann*, bezeichnet und repräsentieren die letzte Stufe reiner Abstraktion. Die Werke beziehen sich auf Phänomene wie Meditation, Stille und Ruhe und sollen in den Betrachter*innen eine kontemplative Stimmung erzeugen. Vgl. Rose, 1991, 83f.

⁷⁸ „*Zu guter Letzt lässt das „Kunst-als-Kunst Dogma“ bei der Prüfung von Prädikaten, die dem Kunstbegriff zur Verifikation und Falsifikation zugeordnet werden, lediglich solche übrig, die keine andere Kunstform als das schwarze quadratische Gemälde erfüllen kann.*“ Vgl. Inboden und Kellein, 1985, 80f.

⁷⁹ vgl. Rose, 1975, 84.

⁸⁰ Reinhardt legte in einem Monolog offen, wie er zu den metaphysischen Höhenflügen seiner Kolleg*innen stand. In einem Monolog, der im Sammelband von Kellein (Der Monolog basiert auf einem Interview von Ad Reinhardt mit Mary Fuller vom 27.4.1966. Vgl. Kellein, 179-197) angeführt ist, äußert Reinhardt: „*Daher kann es sein, dass ich mich sehr altmodisch anhöre, wenn ich rede und absolute Grenzen setzen will oder möchte, dass die Malerei nicht mit irgendeiner anderen Kunst durcheinandergebracht wird, und dass es keine dritte Dimension gibt, nichts dergleichen. (...)*“ vgl.

wieder der Vorwurf gemacht wurde, er betreibe bloß Kolleginnenschelte, würde Klatschgeschichten verbreiten, oder die Kunstgeschichte zu korrigieren versuchen. Newman hatte ihn beispielsweise 1954 auf hunderttausend Dollar Schadensersatz verklagen wollen, weil er von ihm in das „Mandala“ (*Who are The Artists?*) eingereiht worden ist. Willem de Kooning und Robert Motherwell haben ihn seit 1957 gemieden. Kunstkritiker wie Clement Greenberg haben ihn zeitlebens nie erwähnt. Das Museum of Modern Art lud ihn bis 1963 zu keiner Gruppenausstellung ein. Auf seine Beziehung zu Clyfford Still und Mark Rothko äußerte Reinhardt rückblickend selbst: „Immer gab es ein latentes Gefühl von Misstrauen, als ob ich etwas im Schilde führte. Vielleicht tat ich das auch.“⁸¹ Als Saboteur bezeichnet stellte sich Reinhardt jedoch selbst auch immer an den Rand bzw. nicht an die Seite seiner Künstler*kolleginnen. Sobald sich Reinhardt einem Urteil anschließen sollte, wählte er eine Alternative und kritisierte den von der jeweiligen Person nahegelegten Vorschlag. Tendenziell hat er jede Äußerung in seiner Umgebung, jedes Kunstwerk wie jede theoretische Annahme, als Reaktion seines Freiheitsdranges behandelt. Im Essay zur Frage „Wer sind die Künstler?“ hat er bezeichnenderweise ans Ende gestellt, dass er sich nicht zu den Künstler*innen stellen möchte. Er schreibt „*nich‘ mit den Kerlen da*“.⁸² Es wird immer wieder übersehen, dass er in der Darstellung von sogenannten Skandalen zwischen Fakten und märchenhaften Darstellungen oszillierte.⁸³

Kellein, 1984, 187. Weiters führt er im Monolog aus: „(...) *Ich halte es für einen ästhetischen Standpunkt, die Vorstellung, dass eine formalistische Ästhetik die Kunst nur als Kunst hinstellt und nicht als irgend etwas anderes. Dann die Vorstellung, dass Kunst nur von Kunst kommt und nicht sonst irgendwoher. (...) Dann die Vorstellung, dass Kunst irgendeine Bedeutung hat oder irgendwo anders herkommt, gegen die ich angekämpft habe. Und dann die abstrakt-expressionistische Auffassung von Visionen oder die surrealistischen Ideen von Träumen oder irgendeiner unbewussten Aktivität – das war einfach nur Scheiße. Von daher ist Kunst nicht gekommen. (...) Ich meine schließlich ist Kunst menschlich. Tiere und Pflanzen machen keine.*“ Kellein, 1984, 191f.

⁸¹ vgl. Kat. Americans 1963, Ed. by Dorothy Miller, New York. The Museum of Modern Art, 1963; sowie Reinhardt, Schriften, S.190. In: Inboden und Kellein, 1985, 80.

⁸² vgl. dazu Reinhardt, Schriften, S.9, 92-94. In: Inboden und Kellein, 1985, 80f.

⁸³ Ein Einblick in seine *Chronologie* soll die Verfahrensweise offenlegen, mit der Reinhardt schriftlich arbeitete. Thomas Kellein interpretiert diese in seinem Sammelband. Mit seiner selbst verfassten *Chronologie* (Orig. *Chronology by Ad Reinhardt*, in: Kat. *Ad Reinhardt. Paintings*, New York: The Jewish Museum, 1966, pp. 30-36. In: Kellein, 1984, 17f.) schreibt Reinhardt seinen eigenen Lebenslauf. Er nimmt dafür die tabellarischen Lebensläufe von Künstler*innen unter die Lupe. Die offenkundige Persiflage am gewöhnlichen Künstler*innenschicksal: Abstammung, frühe Einflüsse und eine Aufzählung von Beteiligungen an Ausstellungen, sind von Reinhardt hier auf die Spitze getrieben. Er, Reinhardt, erblickt 1913 in New York an Heiligabend, als Kind einer Ausstellung „*neun Monate nach der Armory-Ausstellung*“ (Die Ausstellung dauerte vom 1.2. bis zum 15.3.1913. Danach wanderte sie nach Chicago und Boston. Sie bestand aus etwa 600 Exponaten und wurde von Rechtsanwalt John Quinn gefördert. Dieser figuriert auf dem Stamm eines Baumes aus dem *Comic How To Look At Modern Art*. Quinn versprach mit der *Armory Show* ein epochenwendendes Ereignis. Vgl. Kellein, 1984, 13f.) das Licht der Welt. Die *Amory Show* verheißt in der Kunstgeschichtsschreibung einen Beginn der Moderne. Die Moderne beginnt für ihn, Reinhardt, 1913. Weiter überwiegt eine Verschlüsselung von Fakten. Bewusst sind von ihm die Anspielung auf die *Chronologie* des Kollegen Robert Motherwell gesetzt. Er stichelt gegen die *Chronologie* Motherwells, die in einem Ausstellungskatalog 1965 veröffentlicht wurde. Motherwell wurde nachgesagt, er hätte mit 11 Jahren nicht an den Aktkursen in der Akademie teilnehmen dürfen. „*Wegen zu geringen Alters kein Einlass in Aktklassen, malt deshalb aus dem Gedächtnis: Ritter, Rüstung, Schilde, Schlachtfahnen, mittelalterliche Wappen.*“ (vgl. Kat. Robert Motherwell, New York: The Museum of Modern Art/Garden City: Doubleday & Co., 1965, pp. 73-84; 73. In: Kellein, 1984, 22.) Diese Motive kehren in der *Chronologie* Reinhardts wieder. Im Alter von zwei, vier und sieben Jahren hätte Reinhardt Comics kopiert oder Claude Monets Seerosen-Bilder übertroffen, indem er ein Jahr später den Blumenmalwettbewerb mit Wasserfarben gewann. In der *Chronologie*

Reinhardts Texte, die sich teilweise wie die Schilderungen von Skandalblättern lesen, verwenden diesen Jargon, um auf unterhaltsame Art Missstände aufzuzeigen, wie z.B. die Konkurrenzprobleme der *New York School*. Reinhardt wirft dem moralisierenden Standpunkt Newmans vor, dass dieser doppelzünftig wäre und er eigentlich die Popularisierung, Kommerzialisierung und Nationalisierung des Abstrakten Expressionismus gefördert hätte.⁸⁴ Barbara Rose beschreibt in *Art-as-Art Selected Writings on Ad Reinhardt*, dass Reinhardt gegen das protestierte, was seiner Vorstellung nach der *falsche(n) neuheitsorientierte(n) Radikalismus des Moments* war. Er blickte über den Radikalismus der *Nihilisten*⁸⁵, die die Museen verbrennen wollten, hinweg. Vielmehr forderte er eine Neuerung der traditionellen Ordnung von Kunst.⁸⁶ Bereits 1946 wird die von ihm geforderte Programmatik eines Kampfes um die freie Kunst und deren Unabhängigkeit von gesellschaftlichen Funktionalisierungen von ihm in seinem Comic *How to look at Modern Art in America* (Cartoon, P.M., 1946) illustriert.

Comic als Medium für Ad Reinhardt

Das Medium Comic bot ihm die Möglichkeit auf humorvolle und gleichzeitig scharfsinnige Art die Kunstszene in Amerika darzustellen. In seinen Cartoons entwickelte Reinhardt eine kulturpolitische Didaktik, die die Vorstellungen der Avantgarde mit zeitgeschichtlichen Ereignissen paarte. In jedem Ereignis und in jeder Einstellung sah Reinhardt einen potenziellen Anlass zur Kritik oder zur witzigen Stellungnahme. Mit seinen Cartoons positionierte er seine Meinung, ohne jedoch zu viel preiszugeben. Mit einem satirischen Blick zeichnete Reinhardt ein Bild der Missverständnisse, Klischees und Vorurteile, die im damaligen Feld der modernen Kunst in den USA vorhanden waren. Probleme, wie die Oberflächlichkeit der Kunstbetrachtung, der kommerzielle Aspekt der Kunstwelt und die Tendenz komplexe künstlerische Ausdrucksformen zu simplifizieren, werden satirisch beleuchtet. Der Cartoon für P.M. von 1946 hatte Kubismus, Abstraktion, Surrealismus, Künstler, Raum, Wahrnehmung, Kunstgeschichte, Kunstkritik, Industrie, Ikonografie, Bauen und Schöpfung zum Thema. In seinen Argumenten bezog sich der Künstler auf John Deweys Imaginationstheorem⁸⁷, wie auf Piet Mondrians Konzept der Bildrelationen⁸⁸.

Reinhardts ist zu lesen: „1915 Bekommt Buntstifte zum Geburtstag, kopiert „Funnies“ – Moon Mullins, Krazy Kat und Barney Google. (...) 1920 Gewinnt Wasserfarbblumenmalwettbewerb. (...) 1930 Zeichnet Ritter, Wappen, Schilde, Sterne, Schlachtfahnen.“

⁸⁴ Im Comic „Krazy Kat“ nehme Reinhardt neben der *Weise-Gelehrte-Einsiedler-Ehrenmänner* auch die Kehrseite als Rolle des *Luzifers*, *Sancho Pansa* oder *Ignatz Mouse*, ein. Im Comic bewirft die Figur *Krazy Kat* das Gebäude der *New York School* und will es zum Einsturz bringen. Als *Ignatz Mouse* lässt Reinhardt ebenso Kämpfe ausfechten – zwischen Newman und *Beelzebub* als *Superman* versus *Demigod* und sieht die Dinge, wie sie sind. *Ignatz Mouse* gelte als der Realist im Comic, der für die Ordnung steht. Im Mandala „*Who Are The Artists*“ labelt er Newman und seine Kolleg*innen und gibt klar zum Ausdruck ‚*nich mit den Kerlen da*‘, in den Himmel kommen zu wollen. Newman verklagte Reinhardt daraufhin. Vgl. Inboden und Kellein, 1985, 84.

⁸⁵ Der Nihilismus ist nach Barbara Rose als ein wiederkehrender Anspruch unter Avantgardisten gemeint. vgl. Rose 1975, 46.

⁸⁶ vgl. Rose 1975, 46.

⁸⁷ Das Imaginationstheorem ist ein zentraler Bestandteil der Philosophie John Deweys, insbesondere seinem Werk „*Art As Experience*“. Dewey war ein bedeutender amerikanischer Philosoph im 20. Jahrhundert. Sein Imaginationstheorem betont die Rolle der Imagination im menschlichen Denken, in der Kunst, im Lernen und in der Politik. Er argumentiert, dass die Imagination eine Brücke zwischen unseren Erfahrungen und unserer Fähigkeit zur kreativen Gestaltung der Welt bildet und spielt eine entscheidende Rolle in der menschlichen Erfahrung und Kreativität.

⁸⁸ Reinhardt spielte sarkastisch auf Mondrians Vision der neuen Weltgestaltung an. Weiters nutze er den Cartoon dazu, seine Eindrücke zu verarbeiten. Vgl. Inboden und Kellein, 1985, S.78.

Grundsätzlich diene der Cartoon Reinhardt als Medium für den Entwurf eines eigenen Freiheitsraumes. Dieser blieb für äußere Meinungen/Kritiken/Zuschreibungen unantastbar. Ein reicher Schatz an Bildern und Zitaten wurde von Reinhardt in den Cartoons verwendet, um allen anderen Künstlerpositionen eine Absage zu erteilen. Inboden und Kellein meinen, Reinhardt belachte allgemein das seinerzeit höchste Ideal, nämlich die reine plastische Kunst und Umweltgestaltung. Gleichzeitig stellt er die unterschiedlichsten Strömungen der amerikanischen Kunst dar und verdeutlicht die Inhomogenität und Spannungen zwischen den unterschiedlichen künstlerischen Positionen. Als Folge fordert Reinhardt konsequent eine Erneuerung der Grundlagen von Kunst, die Elemente der fernöstlichen Tradition mit einer von ihm visionierten Idee eines Wahrnehmungsfortschrittes verbinden sollen. Er entwarf Kunst als Disziplin, die sich an Religionen, wie dem Buddhismus⁸⁹ orientieren soll.⁹⁰ Dieses Konzept sollte, das aus der Romantik stammende Konkurrenzdenken der Avantgarde⁹¹ ersetzen. Der Ablehnung des Fortschritts als Strategie einer Maximierung von Leistung und Erfolg, setzte er eine Vorstellung einer zeitlosen Kunst entgegen. Mit dieser Vorstellung war er der erste Vertreter der westlichen Moderne, der das Dogma des Fortschritts in der Kunst herausforderte.⁹² Reinhardt versteht die Kunst als den Ursprung des Kunstwerkes. Der Ursprung hätte aber nichts mit zeitlicher Genese, sondern mit dem Wesen von Kunst zu tun. Dem Entspringen der Kunst sei nichts hinzuzufügen. Jedes weitere Element wäre nicht mehr Kunst, sondern Teil jenes Daseins, das sie in „schmutz“, „schmerz“ und „fauve schwärmerei“ gestoßen hat.⁹³ Sein Insistieren auf dieser Zeitlosigkeit zielte darauf, dass die zeitgenössische abstrakte Kunst nur als

⁸⁹ Der Einfluss des Zen-Gedankengutes auf Reinhardt könnte laut Anne Krauter Kellein zwei mögliche Erklärungen haben. Er machte 1958 eine Reise nach Japan. Dort ist ihm das Zen-Denken begegnet. Zen ist eine Form des Buddhismus und betont die Mediation zur Erleuchtung. Zen lehrt, die Gegenwart zu schätzen, Rätsel (*Koan*) zu nutzen, Worte zu überwinden und die Dualität zu erkennen. Es gibt zwei berühmte Anthologien von *Koans* (japanisch: Hekigan-roku und Mumonkan). Anne Krauter Kellein denkt, dass besonders der *Koan*, das paradoxe, widersprüchliche, nicht logisch auflösbare Rätsel der Zen-Buddhisten als eine Lehrform Reinhardt sehr interessiert hätte. Er selbst sei auch „paradox“ mit seinen Aussagen. Zum zweiten könne man tatsächlich v. a. in den USA eine verstärkte Auseinandersetzung mit asiatischen Philosophien und Religionen beobachten. (Texte von Daitesu Suzuki, die ins Englische und dann später auch aus dem Japanischen ins Deutsche übersetzt wurden. Suzuki lehrte auch in den 1950er eine Zeitlang in den USA und seine Bücher wurden von den Künstlern, v. a. an der Westküste, San Francisco, viel gelesen).

⁹⁰ Für seine Schriften bedient er sich des Zen-Gedankengutes, welches beispielsweise in: *44 Titel für Artikel für Künstler unter 45* oder in die *25 Zeilen Worte über Kunst ERKLÄRUNG* hineinfluss. Vgl. Kellein, 1984, 60f.

„Die, die wissen, reden nicht. Die, die reden, wissen es nicht.“ Dieses Statement findet sich in: *44 Titel für Artikel für Künstler unter 45* und wurde von Reinhardt aus dem Buch von Watts 1957, pp. X, S.83 entnommen und zeigt die populäre, typisch paradoxe Umschreibung des Zens.

Chinesische Sprichwörter wurden in die von ihm verfassten *Zwölf Regeln für eine neue Akademie*, aus dem Jahr 1957, umformuliert. Im Text wird das Scheitern der amerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts zum Anlass genommen, einen Kanon zu erlassen, um alle nur denkbaren Funktionen und Aspekte von Kunst zu reglementieren. Der Text von Jao Tzu-Jan „*Die Zwölf Zu Vermeidenden Punkte*“ aus dem Buch von Osvald Sirén: *The Chinese on the Art of Painting*, waren die Inspirationsquelle. Vgl. Kellein, 1984, 52-58.

⁹¹ vgl. Rose 1975, 45-47.

⁹² Inboden und Kellein schreiben, dass die vom Kunstmarkt seit 1850 freigesetzte Entfesselung der Produktivkräfte zu schädlichen Bildern geführt hatte in Folge zum Erlöschen stilbildender Kräfte. Die Schriften, die Reinhardt zwischen 1952 und 1966 veröffentlichte, kommen Inboden und Kellein folgend zum Schluss, dass seit dem 19. Jahrhundert die Kunstgeschichte auch als progressive Negation gedacht werden könne. vgl. bes. S.28.f. 77f., 136 ff. In: Inboden und Kellein, 1985, 84f.

⁹³ ebd.49. In: Inboden und Kellein, 1985, 84f.

Opposition zum Fortschritt überleben könnte.⁹⁴ In diesem Entsagen von Fortschritt und Erfolg als treibenden Kräften der künstlerischen Produktion zeigt sich Reinhardt als Moralist, der den Künstler nur als reinen Menschen denken kann, der den eigenen korrupten Anteil überwinden muss.⁹⁵

Um die Argumentationsstrategien von Ad Reinhardt in seinen unterschiedlichen Textformaten erkennen zu können, bedarf es einer genauen Lektüre. Diese lohnt sich auch, da seine Texte als selbstständige Kunstwerke funktionieren. Mit Cleverness⁹⁶ und unterschiedlichen argumentativen Strategien lässt er in die diversen Formate, seien es Comics, Kritiken oder Pamphlete, seine theoretischen Positionen einfließen. Sie sind auch Spuren einer permanenten Auseinandersetzung mit den Statements seiner Künstlerkolleg*innen.⁹⁷ In diesem dialektischen Verhältnis entwickelt Reinhardt eine eigene Strategie, mit der er gekonnt und subtil Behauptungen und Er widerungen in den eigenen Textkorpus inkorporiert.

⁹⁴ Rose schreibt: *“To survive in a mass age, abstract art must accept its own limitations and retreat even further from the world of affairs into deliberate inaccessibility”* Rose 1975, 47.

⁹⁵Inboden und Kellein schreiben, dass Reinhardt zum *Abmaler der Tugend* werden wollte. Robert Lax, ein mit Reinhardt eng befreundeter Dichter und Thomas Merton, ein Trappist und Freund Reinhardts, waren seine Gewährsleute für das Modell der Künstlertugend. Die Medien mit denen er diese Tugend auszudrücken versuchte, waren neben der von ihm oft gewählten Methode des Comics, auch Text und seine Malerei. Was sich im Comic *„Krazy Kat“* zeigt, ist das seit den fünfziger Jahren ein Zwiespalt der von Reinhardt angestrebten reinen Tugend und dem Satanismus zu erkennen sei. Diese wird von ihm aber als bewusste Künstlerhaltung begründet. In Texten hob er die Schlagkraft der Personenkonstellationen hervor. Inboden und Kellein schreiben: *Seine Sympathie galt beidem: der „Krazy Kat“ bescheinigten Rolle als Parsifal und Don Quijote wie der des Realisten Ignatz Mouse. „Offissa Pupp“, bei „Krazy Kat, dem Symbol der allumfassenden Liebe, muss sein Ideal ins Gefängnis werfen, um es vor Steinehagel und Korruptionsproblemen zu schützen. Er vertritt im Comic das wachsame Auge Robespierres, verkörpert Legislative und Exekutive in einer Person und bildet so anscheinend die dramaturgische Vorgabe zum Reinhardt der „Regeln“ und des „Kunst-als-Kunst Dogmas“. Entsprechend schließt sich der Maler selbst im Atelier ein, um seine schwarzen Bilder herzustellen, die der Tugend Ausdruck verleihen.* Inboden und Kellein, 1985, 84f.

⁹⁶ So wie er in den frühen dreißiger Jahren am Columbia College Campusprobleme mit Joyce, Asiatika und Marx zu behandeln lernte, spielte er seine Rolle bei den American Abstract Artists ab 1937 als Dogmatiker der Abstraktion, um gleichzeitig Karikaturen, Buchumschläge und -illustrationen, Designaufträge und Wandgemälde auszuführen. *Ilya Bolotowsky, ein Mitglied der American Abstract Artists, erinnerte in diesem Zusammenhang an Reinhardts Fähigkeit, maßgeblich sowohl bei der linksliberalen Zeitschrift P.M. als auch bei dem Künstlerboykott gegen das Museum of Modern Art mitzuwirken, der sich teilweise darauf gründete, dass P.M. dort Kunstwerke aus einem ihrer Wettbewerbe ausstellen durfte. Wie eine typische Reinhardtsche Folge nimmt sich auch aus, dass das von ihm für den Museumsboykott gestaltete Flugblatt ein Design aufwies, dass das Museum of Modern Art auf Exemplaren fürs Archiv begierig werden ließ.* Inboden und Kellein, 1985, 85f.

⁹⁷ Im Jahr 1943 schrieben Adolph Gottlieb und Mark Rothko mit der Hilfe von Barnett Newman einen Leserbrief als Antwort auf ein gefordertes Statement ihrer ausgestellten Malerei. (siehe 1. Kapitel) Dieses Schriftstück wurde als theoretischer Auftakt der neuen amerikanischen Malerei gesehen. Reinhardt führte in seiner Chronologie diese Daten an. *„1943 Rätselt darüber, was Adolph Gottlieb und Mark Rothko mit der Verlautbarung im Sinn haben: „Es gibt keine gute Malerei über nichts.“ (...)* Direkt auf diesen Eintrag folgt: *„1943 Malt weiterhin Bilder über nichts.“* Meist positionierte Reinhardt seine Meinung in Form einer Er widerung auf bereits geäußerte Statements, die er nicht nur in seinem Lebenslauf anführte. Auf das eben erwähnte Statement von Adolph Gottlieb und Mark Rothko aus dem Jahr 1943: *„Es gibt nichts Derartiges wie ein gutes Gemälde über nichts.“* (Die Zeile stammt aus dem Leserbrief, den Motherwell und Rothko gemeinsam mit Newman als Antwort auf den Vorwurf der Unverständlichkeit verfasst hatten.), erwidert er: *„Es gibt nichts Derartiges wie ein gutes Gemälde über etwas.“* De Koonings Statement *„Art never seems to make me peaceful or pure.“* setzt er das Statement: *“Art never seems to make me vulgar or violent.“* gegenüber. William Bazotes und Rudi Belsh 1956 publiziertem Statement: *“I looked at Picasso until I could smell his armpits.“* antwortete er mit: *“Study the old masters. Look at nature. Watch out for armpits.“* Vgl. Archive der amerikanischen Kunst – Abdruck verweigert von *It is., Zehn Zitate aus der alten New York School.* In: Kellein, 1984 112-115.

Zusammenfassung

Der Abstrakte Expressionismus ist ein Kunststil, der sich in Amerika in den 1940er Jahren entwickelte und ca. 15 Jahre lang die Kunstwelt dominierte. Zu den Hauptprotagonist*innen zählten Barnett Newman, Mark Rothko, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Clyfford Still, Helen Frankenthaler und auch Ad Reinhardt. Das Künstler*innenkollektiv war unter dem Namen *New York School* bekannt. Der Stil wird von meist großformatigen Bildkompositionen gekennzeichnet. Der expressive Umgang mit Farbe, Technik und Material wird in spontanen künstlerischen Gesten erprobt. Inhaltlich beschäftigten sich die Künstler*innen mit Emotionalität, den Grundfragen menschlicher Existenz, der Psyche, dem meditativen Raum und spirituellen Themen.

Die Tradition der gegenständlichen Kunst hatte ausgedient. Ein zentrales Motiv in diesem sich wandelnden Kunstverständnis war es, Kunst erfahrbar zu machen. Diese Erfahrung brachte eine Transzendenz mit sich, die es schwer machte darüber zu sprechen oder zu schreiben. Doch nicht nur die Gegenstandslosigkeit irritierte das Publikum, sondern mehr noch der Inhalt, der mit den Gemälden kommuniziert werden sollte. Diese sollten nämlich Überraschung, unwillkürliche Erweckungserlebnisse oder Schock evozieren und das *Nie-Gesehene, Neue* präsentieren. Vom Publikum wurde ein Statement, eine Erklärung gefordert. Die Künstler*innen begannen an Begründungen zu arbeiten, die die Erfahrung von Kunst absichern sollten. *“We do not intend to defend our pictures. They make their own defense. We consider them [as] clear statements.”*⁹⁸ war ein Statement als Reaktion auf den Vorwurf der Unverständlichkeit ihrer Werke. Indem sie die Sprache als Vermittlungshilfe heranzogen begann eine breit rezipierte und publizierte Textproduktion. Massenmedien dienten anfangs als Ort für die Veröffentlichung von Protestschriften, Manifesten und Legitimationen, in denen die Künstler*innen ihre Positionen vorstellten. Später waren es die *Little Magazines*, elitäre ephemere Zeitschriften, wie zum Beispiel *Tiger's Eye*.

Das grundsätzliche Dilemma, das Auslöser für den Diskurs des Abstrakten Expressionismus war, zog sich als Thema in den Abhandlungen, Texten, Schriftstücken, Manifesten durch. Wie konnte über etwas gesprochen oder geschrieben werden, das so nicht in Worte zu fassen sei? Mit dem *Sublimen* wurde ein neues Konzept vorgestellt, das die Erfahrung von Kunst definieren sollte. Das *Sublime* wurde bereits in der Antike von Longinos, einem griechischen Philosophen als Idee behandelt. Er versteht unter dem *Sublimen* die Fähigkeit, die Menschen mittels Sprache in Ekstase zu versetzen. In der Ästhetik wird der Terminus als die Erfahrung des Erhabenen, Majestätischen, Großen, Unendlichen in einer endlichen Sinnlichkeit angewendet. Edmund Burke trennte den Begriff im 18. Jahrhundert vom Schönen und erweiterte ihn um eine soziale Dimension. Er schreibt dem Erhabenen eine dunkle, ehrfurchtgebietende Wirkung zu. Barnett Newman, der als ein Hauptprotagonist des abstrakten Expressionismus zahlreiche Schriften und Texte publizierte, stellte das Konzept, das die Kunsterfahrung und die Erklärung dieser absichern sollte, in mehreren Abhandlungen vor. Darunter *The Plasmic Image* oder

⁹⁸ Künstler*innen Statement von Adolph Gottlieb, Mark Rothko und der Hilfe von Barnett Newman in einem Brief vom 7. Juni 1943 abgedruckt und kommentiert in der New York Times vom 13. Juni 1943 als Reaktion auf den Vorwurf der Unverständlichkeit ihrer Werke in einer Kritik von Edward A. Jewell. Vgl. Schneemann 1998, 30.

The Sublime is Now. Im Text *The Plasmic Image* führt er das *Plasmische* ein und fragt nach dem *eigentlichen Inhalt* seiner Bilder. Das *Plasmische* liege für ihn im Geistigen beheimatet. Das Geistige wiederum verbildlicht in seinen Bildern das Unsichtbare und Transzendente. In seiner Malerei war er auf der Suche nach der Durchdringung des Weltmysteriums, des Mysteriums von Tod und Leben. Das *Sublime* wurde ab diesem Moment zum zentralen Thema für Newman. Der Versuch der Einführung des Begriffes *Plasmisch* ist nicht das einzige Beispiel für die Suche Newmans und der Abstrakten Expressionist*innen nach einer Sprache, die stärkere Kraft als die Alltagssprache besaß. Das *Ideographic Picture* ist eine weitere Idee, die er beispielsweise folgendermaßen beschreibt: *A character, symbol or figure which suggests the idea of an object without expressing its name*. Nachdem Newman sich mit den Definitionen des *Ideographic Picture* auseinandersetzte, folgte eine seiner relevantesten Schriften *The Sublime is Now*. Sie zählt auch heute noch zu den meistrezipierten Texten, die zur Erklärung der Kunst zur Zeit des Abstrakten Expressionismus produziert wurden. In ihr schildert er, dass es den amerikanischen Künstler*innen erstmals gelingt, frei vom Ballast der europäischen Tradition, der Sehnsucht des Menschen nach erhabenen Empfindungen gerecht zu werden und Kunst zu produzieren, die aus den Künstler*innen selbst entstanden sei.

Um sich der Frage anzunähern, ob Ad Reinhardts Theorie, als Zynismus oder Strategie beschrieben werden kann war es wichtig, einen Überblick über die Textproduktionen und die daraus resultierenden Lösungen der zeitgenössischen Künstler*innen zu geben. Ad Reinhardt arbeitete, wie Newman motiviert an der Legitimation von Kunst und zeichnete sich durch Produktivität aus. Seine Theorie ging jedoch über den Ansatz von diesem hinaus. In erster Linie wollte er die Kunst, als abstrakte Kunst, verteidigen. In seinen *Art-as-Art Dogmen* fasste er seine Positionen und Antipositionen zusammen. Die *Art-as-Art Dogmen* gelten als das bekannteste Schriftstück des Künstlers, indem er präsentiert, wo er die Kunst verortet, woraus sie entstanden ist und wohin sie führt. Die Dogmen beinhalten eine Auflistung von Beschreibungen von Kunst. Indem er sagt, was abstrakte Kunst nicht ist, kann gesagt werden, was sie ist. In der Negation findet Reinhardt ein Mittel, seine Theorie, aber in allererster Linie seine Kunst aus dem Schussfeld der Kritiken und Meinungen zu retten und ein Territorium für sie zu definieren, innerhalb dessen sie autonom operieren kann. Dadurch beschützt er *die Kunst* und befreit sie. Was er jedoch klar ablehnte, war es die Kunst in *metaphysischen Höhenflügen*, wie dies laut ihm oft durch Newman oder andere getan wurde, zu beschreiben. „*Die Kunst kommt von Kunst. Kunst ist menschlich. Tiere und Pflanzen machen keine.*“⁹⁹ Reinhardt positionierte seine Theorie in dialektischer Form. Er reagierte auf Statements und Äußerungen seiner Kolleg*innen, wie auf das Alltagsgeschehen der Kunstwelt. Er hatte den aufklärerischen Anspruch Missstände aufzudecken. Seine Texte sollten auf unterhaltsame Art, Konflikte und Probleme vorführen, wie z.B. die Konkurrenzprobleme innerhalb der *New York School*. Ihm wurde deshalb immer wieder der Vorwurf gemacht, er würde Kolleg*innenschelte betreiben oder Klatschgeschichten verbreiten. In seinen Cartoons, Mandalas, Texten und Pamphleten inkorporierte er seine Theorien und Ansätze. Mit Cleverness und Witz zeichnete er Comics, in denen er das Kunstgeschehen und seine Protagonist*innen parodierte. Die Oberflächlichkeit der Kunstbetrachtung und der kommerzielle Aspekt der Kunstwelt wurden von Reinhardt auf satirische Weise dargestellt. In Mandalas labelte er seine Kolleg*innen und plädierte für die Zeitlosigkeit der Kunst. Er war der erste Vertreter der westlichen Moderne, der das Dogma des Fortschritts in der Kunst

⁹⁹ Aus einem Monolog basierend auf einem Interview von Ad Reinhardt mit Mary Fuller vom 27.4.1966. Vgl. Kellein, 179-197.

herausforderte. Das Ziel seines *Ultimatums* war es, die Autonomie der Kunst zu retten. Seine *Black Paintings*, gelten als Konkretisierung und Vollendung seiner Theorien und Dogmen. Die *Black Paintings* sind monochrome Gemälde aus scheinbar einheitlichem Schwarz, die zu Kontemplation einladen. Das Gemälde ist immer dreigeteilt und weist 9 gleichgroße Felder auf und zeigt ein drei Felder umfassendes vertikales Band, von dem ein drei Felder umfassendes Band ausgelöscht wird. Dies führt zu einer Kreuzform. Die Oberfläche wirkt samtig pudrig und schimmert in einem subtilen Blauton. Diese Bilder wurden von Reinhardt als *die letzten Gemälde, die jemand machen kann*, bezeichnet und repräsentieren die letzte Stufe reiner Abstraktion. Die Werke beziehen sich auf Phänomene wie Meditation, Stille und Ruhe und sollen in den Betrachter*innen eine kontemplative Stimmung erzeugen. Reinhardt entwarf Kunst als Disziplin, die sich auch an Religionen, wie dem Buddhismus orientieren soll. Er war zum Beispiel von der Praxis des Zen beeinflusst. Dieser begegnete ihm vermutlich auf einer Japanreise 1958. Besonders der *Koan*, das paradoxe, widersprüchliche, nicht logisch auflösbare Rätsel der Zen-Buddhisten hat Reinhardt als eine Lehrform sehr interessiert. Auch seine eigenen Aussagen sind meist paradox.

Ad Reinhardt selbst, stellte sich oft an den Rand und nahm eine aktive beobachtende Rolle als Künstlerperson ein. Seine Theorie ist als ein Gegenprogramm entworfen in Antwort auf die Rhetoriken seiner Zeitgenoss*innen und eingewoben in seine Textproduktion, die als Kunstwerke selbst stehen können. Reinhardts Schaffen, seine Malerei, seine Cartoons, seine Texte lösen die Grenzen zwischen Gegenstand und Betrachter*in, Theorie und Praxis auf. In seinen letzten Positionen wird ein Werk begrifflich und real konzipiert, das sich vom Gegenstand befreit. Mit dem Ziel eine kontemplative Stimmung in den Rezipient*innen zu evozieren, transzendierte er den klassischen westlichen Bildbegriff. Mit dem Anspruch eine neue Metaphysik sinnlich erfahrbar zu machen, die als eine Alternative und Chance für die mundane Wirklichkeit sein sollte, in der er sich vorfand.

„*Art is Art. Everything else is everything else.*“¹⁰⁰

¹⁰⁰ 25 LINES OF WORDS ON ART STATEMENT in Rose 1975, 51.

Literaturverzeichnis

Barnes, Lucinda: *“A Proclamation of Moment: Adolph Gottlieb, Mark Rothko and Barnett Newman and the Letter to The New York Times”*, Allen Memorial Art Museum Bulletin, Bd. 47/1, 1993, S.2-13.

Bois, Yve-Alain: *Ad Reinhardt* (Katalog der Ausstellung New York: Museum of Modern Art und Los Angeles: The Museum of Contemporary Art), New York 1991

Bußmann, Maria: *Die Mystik in der gegenstandslosen Malerei am Beispiel von Kasimir Malewitsch, Barnett Newman und Mark Rothko*, Angewandte Kulturwissenschaften Wien (AKW) (hg. Manfred Wagner), Praesens Verlag, 2008

Burke, Edmund: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg, 1989

Clearwater, Bonnie: *„Shared Myths: Reconsideration of Rothko’s and Gottlieb’s Letter to the New York Times”*, Archive of American Art Journal, Bd. 24/1, 1984, S.23-25.

Egenhofer, Sebastian: *The Sublime Is Now. Zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans*, Koblenz, 1996

Friedman, B.H. [Bernard Harper]: *„The Irascibles: A Split Second in Art History”*, Arts Magazine, Bd. 53/1, 1978, S.96-102.

Gibson, Ann Eden: *“Abstract Expressionism’s Evasion of Language”*, Art Journal, Bd. 47/3, 1988

Gibson, Ann Eden: *“Retracing Original Intentions. Barnett Newman and Tiger’s Eye”*, Art International, Bd. 5, 1988, S.14-23.

Hess, Thomas B.: *The art comics and satires of Ad Reinhardt*, Düsseldorf: Kunsthalle; Rome 1975

Jonas-Edel, Justus: *Clyfford Stills Bild vom Selbst und vom Absoluten. Studien zur Intention und Entwicklung seiner Malerei*, Köln (Diss.) 1995, Kap. II. Anm. 70.

Kellein Thomas, 1984, *Ad Reinhardt, Schriften und Gespräche*, Rita Reinhardt-Bedford, New-York, Verlag Silke Schreiber, München

Metzler, J.B.: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Ideen, Methoden, Begriffe* (hg. Ulrich Pfisterer), 2. erweiterte und aktualisierte Auflage, J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2019, 435.

Museum of Modern Art: *“What Abstract Art Means to Me”*, MOMA Bulletin, Nr. 18, 1951

Newman, Barnett: *Selected Writings and Interviews*, New York, 1990

Newman, Barnett: *Selected Writings and Interviews*, hg. Von John P. O'Neill, Newman (Diss.) Ann Arbor 1974

Nodelman, Sheldon: *The Rothko Chapel Paintings; (Origins, Structure, Meaning)* New York, 1997

Orig. Chronology by Ad Reinhardt, in: Kat. *Ad Reinhardt. Paintings*, New York: The Jewish Museum, 1966, pp. 30-36.

Osvald, Sirén: *The Chinese on the Art of Painting. Translation and Comments*; New York: Schocken, 1963

Reinhardt, Ad: *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, hg. Von Barbara Rose, New York 1975; Berkeley/Los Angeles 1991; dt. *Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche* (hg. Von Thomas Kellein, mit kritischen Anmerkungen), München 1984

Rose Barbara: *Art-as-Art, The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Edited and with an Introduction by Barbara Rose, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1975

Rosenberg, Harold: *Barnett Newmann*, New York 1978, Reprint 1994

Rosenblum, Robert: "The Abstract Sublime", *Art News*, Bd. 59, 1961, S.56-58.

Sandler, Irving: *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, New York 1970

Schneemann, Peter J.: *Who's afraid of the Word, Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen*, Freiburg im Breisgau, 1998

Schneider, Norbert: *Geschichte der Kunsttheorie, Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Böhlau Verlag, Köln Weimar Wien, 2011

Shaw, Philip: *The Sublime*, Typeset in Garamond and ScalaSans by Taylor&Francis Book, British Library Cataloging in Publication Data, Great Britain, 2006

Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1991

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico philosophicus*, Satz 6.421, Frankfurt, 1966

Wolfe, Tom: *Das gemalte Wort, Moderne Kunst am Wendepunkt*, (Originalausgabe: „*The Painted Word*“) aus dem Amerikanischen von Schuldt Ullstein, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M – Berlin 1975

Wood, T.E.B.: *The Word „Sublime“ and Its Context 1650-1760*, The Hague, Mouton, 1972

Ways of Freedom, Jackson Pollock bis Maria Lassnig, Albertina Wien, 2022
<https://www.albertina.at/albertina-modern/ausstellungen/ways-of-freedom/> [letzter Zugriff am 8.9.2023])