



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Jasper Johns in der Nachfolge des Ready-mades

Verfasserin

Lynette Mildred Mayer

Angestrebter Akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ.–Prof. Dr. Julia Gelshorn

Danksagung

Ich danke meinen Eltern Imelda L. Mayer-Taylor und Johann F. Mayer, die mir das Studium der Kunstgeschichte ermöglicht, mich immer mit Geduld unterstützt und gut beraten haben. Besonderer Dank gilt Ruth Leskovar und Teresa Havlicek für ihre Hilfsbereitschaft.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
I. Anker setzen – Flagge zeigen. Kunsthistorische Einbettung und Problemstellung	3
Der Modernismus im Diskurs seiner Zeit	4
Ein neues Verständnis des Realen	12
Jasper Johns Stellung im Kunstschaffen seiner Zeit.....	15
II. Das ist es. Das Ready-made.....	22
Die Definition des Ready-mades.....	22
Die déclaration als der zentrale Vorgang	28
III. Was ist es? Johns und das Ready-made.....	30
Bild und Objekt.....	33
Die Verstörung des Betrachters	42
Aktionen setzen.....	45
Benutzung von Alltagsobjekten	47
IV. The Stars and Stripes forever. Johns in der Nachfolge des Ready-mades.....	53
Unterwanderung der Logik des Ready-mades.....	53
Zurück zur Bronze.....	59
Bibliographie.....	67
Abbildungen	78
Abbildungsverzeichnis	89
Abbildungsnachweis	90
Annex	92
Abstract.....	92
Curriculum Vitae.....	94

Einleitung

In dieser Arbeit wird untersucht, wie die Einführung des Ready-mades in die Kunstwelt die Arbeitsweise von Künstlern und die Produktion und Wahrnehmung von Kunstwerken beeinflusst hat. Dies wird in erster Linie am Werk Jasper Johns und anhand von ausgewählten Werkbeispielen dargestellt.

Die Frage lautet ähnlich wie jene von John Roberts¹, der danach fragt, welche Funktion der Kunstproduktion nach der Einführung des Ready-mades zukommt. In der hier vorgelegten Arbeit steht die Frage nach dem Werk Jasper Johns in seiner Verbindung zum Ready-made im Vordergrund. In weiterer Folge wird innerhalb des Frühwerks von Jasper Johns dargestellt, was mit der Malerei nach dem Ready-made passiert. Dies erfolgt ebenfalls anhand der Darstellung von exemplarischen Werken.

Ein weiterer bedeutender Punkt ist die Entwicklung der Abstraktion² der modernen Malerei. Zu Beginn von Jasper Johns Schaffen war diese noch nicht gänzlich abgeschlossen. Sie endet im Minimal und trifft vollends auf die industrielle Produktion. Johns agiert in einem Moment davor, indem er Objekte aus der Warenproduktion in seinen Arbeiten verwendet und auch mit Elementen der Reproduktion spielt. Schließlich wird das Verhältnis von industrieller Produktion und Malerei näher betrachtet sowie der Einfluss des Ready-mades auf Jasper Johns dargestellt.

Das Ready-made, welches als Objekt zum Werk wird, steht im Gegensatz zum Monochrom. Im Monochrom wird das Bild zum Objekt, welches sich nur aus seiner Materialität zusammensetzt. Diese beiden Phänomene erfüllen dieselbe

¹ Roberts 2007.

² Der Begriff der Abstraktion nach Egenhofer, der sie als Repräsentationskritik der Moderne einschließlich der Ready-made-Strategie Duchamps beschreibt, wird in dieser Arbeit übernommen. (Egenhofer 2008, S. 29.)

Aufgabe, denn sie sind beide repräsentationskritisch, doch kommen sie aus entgegengesetzten Richtungen. Im Frühwerk von Jasper Johns kommt es zu einer Annäherung von Ready-made und Monochrom. Diese Annäherung und Jasper Johns Auseinandersetzung mit dem Ready-made sind zentrale Punkte dieser Arbeit.

Die Arbeit ist somit in vier große Teile unterteilt. Zuerst wird die Problemstellung, also die Beeinflussung Jasper Johns durch das Ready-made nebst der kunsthistorischen Einbettung dieser Entwicklung näher dargelegt. Danach werden das Ready-made und seine Funktionen beschrieben.

Im dritten Teil wird die Verbindung des Ready-mades zu Jasper Johns Arbeit näher betrachtet, und zwar anhand von ausgewählten Beispielen. Gegenstand der Analyse ist hier im wesentlichen die Funktion der Materialität und der Objektstatus in den Gemälden von Jasper Johns, die in Bezug zum Ready-made stehen. Schließlich wird Jasper Johns Position in der Nachfolge des Ready-mades dargestellt. Eine abschließende Betrachtung zu diesem Thema versucht, die großen Zusammenhänge der Entwicklung Jasper Johns in der Nachfolge des Ready-mades beziehungsweise das Ready-made als Kunstwerk auf einer abstrakteren Ebene zu reflektieren.

I. Anker setzen – Flagge zeigen. Kunsthistorische Einbettung und Problemstellung

Die 1960er Jahre bestimmen in den USA in der Kunst einen Umbruch. Vor der Kulmination der Abstraktion im Minimal kommt es bereits zu Reflexionen in Bezug auf die Objektivität in der Malerei. Jasper Johns reiht sich in die Zeit vor dem Minimalismus ein. Abgewandt vom Abstrakten Expressionismus, übt Johns eine Vorbildwirkung für die Künstler der 1960er Jahre aus.

Der Abstrakte Expressionismus hatte den Anspruch der absoluten Neubegründung der künstlerischen Tradition.³ Gemeinsam war den Vertretern des Abstrakten Expressionismus nicht ein gemeinsamer Stil, vielmehr verband dieses Kollektiv, die *New York School*, die Berufung auf die „Authentizität ästhetischer Subjektivität“⁴. Dies sahen sie als ihre historische Leistung innerhalb der Kunstgeschichte an. Ziel war es, alle künstlerischen Konventionen zu verabschieden und zu einem „Nullpunkt pikturaler Repräsentation“⁵ zu kommen. Verbunden war dieser Gedanke einem improvisierten Malgestus und einer möglichst raschen ungeplanten Fertigstellung der Werke.

Anfang der 1950er Jahre setzt die „Krise“ der *New York School* ein. Der Abstrakte Modernismus überzeugte kunsthistorisch nur bis zu dem Zeitpunkt, an dem er noch der Avantgarde zuordenbar war.⁶ Die von den Abstrakten Expressionisten gesetzten Kriterien für ihre Kunst entpuppten sich als unglaubwürdig. Das Fehlen eines Stiles oder einer bestimmten Methode erscheint hierbei als einer der entscheidenden Punkte. Außerdem wenden sich Vertreter dieser Schule wie Jackson Pollock oder Willem de Kooning wieder der Figuration zu.⁷ Die Zuwendung zur Figuration und zum Thematischen schien die *New York School* in

³ Neuner 2008, S. 63.

⁴ Neuner 2008, S. 63.

⁵ Neuner 2008, S. 64.

⁶ Neuner 2008, S. 67.

⁷ Neuner 2008, S. 66.

eine neue Richtung zu weisen, die äußerst willkommen war.⁸ Der unmittelbare Erfolg von Jasper Johns ist vor dem Hintergrund dieser „Krise“ der *New York School* zu sehen und vor allem mit den Erwartungen einer Weiterentwicklung des Abstrakten Expressionismus in Verbindung zu setzen.⁹ „Seine Malerei konnte sich als plausible Fortsetzung der Richtung empfehlen, welche die *New York School* in den 50ern eingeschlagen hatte oder, in den Augen anderer, einschlagen sollte.“¹⁰ Die Erwartungen, die in Jasper Johns in Bezug auf die Entwicklung des Abstrakten Expressionismus gesetzt wurden, erfüllten sich, jedoch in einer ganz anderen Art und Weise als ursprünglich angenommen. Jasper Johns hat den Abstrakten Expressionismus nicht erneuert, sondern schlug mit seiner Kunst eine gänzlich andere Richtung ein.

Der Modernismus im Diskurs seiner Zeit

Infolge der Krise des Abstrakten Expressionismus kam es zu einem Diskurs um die Verortung des Modernismus. Die in der Kunst um 1950 aufkommende neue Formensprache, die vor allem durch die Arbeiten von Robert Rauschenberg und Jasper Johns geprägt war, bedurfte einer Erklärung und theoretischen Aufarbeitung.

Erste Ansätze dazu stellen die Aufsätze von Clement Greenberg und Leo Steinberg dar, die in ihrer Auffassung des Modernismus unterschiedliche Positionen vertreten. In der Folge werden die zentralen Inhalte der jeweiligen Positionen wiedergegeben und ein Bezug zu Johns Werk hergestellt.

Steinberg beschreibt in seinem 1972 in *Artforum* erstmals publizierten Aufsatz *Other Criteria*¹¹, wie die damalige Avantgarde durch die Umwertung der Kunst von einer primär kulturellen Angelegenheit zu einer monetären Investition wird und somit auch anderen Kriterien der Kunstbewertung unterliegt. Es gibt zwei Möglichkeiten, wie mit den Provokationen modernistischer Kunst umgegangen

⁸ Neuner 2008, S. 73.

⁹ Neuner 2008, S. 73.

¹⁰ Neuner 2008, S. 73.

¹¹ Steinberg 1972a, S. 55-92.

werden kann. Eine davon ist, an festen Standards festzuhalten, die durch die Kritiker vorgegeben werden. Die andere Methode besteht darin, dass sich der Kritiker zurückhält, da seine gesetzten Standards für die aktuelle Kunst nicht mehr gültig sind: „(...) nothing is *a priori* excluded or judged irrelevant.“¹² Mit der Methode der Zurückhaltung kommt man in einen Gegensatz zum Formalismus, den Steinberg vor allem aufgrund seiner vorgebenden, starren Methodik kritisiert. Der formalistische Kritiker habe die Attitüde, dem Künstler und dem Betrachter vorzugeben, was diese tun und nicht tun sollten beziehungsweise sehen und nicht sehen sollten.¹³ Steinberg kritisiert in Bezug auf den Modernismus den Formalismus von Clement Greenberg.

Greenberg vertritt in seinem Aufsatz *Modernist Painting*¹⁴ die These, dass es das Wesen des Modernismus sei, durch Selbstkritik die Position innerhalb ihres Gegenstands zu sichern. Steinberg hingegen erörtert, dass die Kunst immer einen kritischen Umgang mit sich selbst hatte.¹⁵ Die wesentliche Unterscheidung zwischen den Alten Meistern und dem Modernismus sieht Steinberg nicht – wie Greenberg – innerhalb einer neuen Selbstwahrnehmung und Hinterfragung der benutzten Medien. Ausschlaggebend ist für Steinberg der Betrachter von Kunst.

Innerhalb von *Modernist Painting* erarbeitet Greenberg den Begriff der Medienspezifität, die für die Selbstdefinition von Kunst von Bedeutung ist. In Berufung auf die Medienspezifität kann sich die Malerei nun explizit von andern Kunstformen wie der Skulptur abgrenzen. Die Skulptur hat ihre eigenen spezifischen Medieneigenschaften. Im Falle der Malerei sind die Kriterien Flachheit und Begrenztheit vorrangig. Er definiert das Medium der Malerei als eine Zusammensetzung von planer Oberfläche, Form des Bildträgers und der Eigenschaft der Pigmente.

Diese Eigenschaften werden nach Greenberg von der realistischen Kunst (insbesondere jener der Alten Meister) verleugnet, weil diese illusionistische

¹² Steinberg 1972a, S. 63.

¹³ Steinberg 1972a, S. 64.

¹⁴ Greenberg 1997a.

¹⁵ Steinberg 1972a.

Malerei betreiben würden. Er sieht den Modernismus als Gegenposition zu den Alten Meistern.

Steinberg argumentiert gegen diese Position, denn wenn der Gegensatz zwischen Alten Meistern und Modernisten nicht mehr stark genug ist, dann muss der Modernismus durch andere Kriterien definiert werden.¹⁶

Die modernistische Malerei macht nach Greenberg durch die Erkenntnis ihrer spezifischen Eigenschaften aufmerksam auf die Kunst. Die fundamentale Eigenschaft ist dabei die Flächigkeit (flatness). Das Gemälde wird als Bild gesehen, nämlich als das, was es ist. Die Malerei müsse sich der Eigenschaften entledigen, die sie mit der Skulptur gemeinsam hat. Die Malerei müsse in die Autonomie gehen. Diese Position ist diametral entgegengesetzt zu Johns Arbeit, der Gemälde so gestaltet, dass nicht mehr genau gesagt werden kann, ob es sich (noch) um ein Gemälde oder (schon) um ein Objekt handelt oder gar um beides gleichzeitig.

Steinberg zeigt auf, dass der Unterschied zwischen den Alten Meistern und einem Modernisten nicht innerhalb der Unterscheidung von Illusion und Flächigkeit zu sehen ist, da beide Elemente sowohl bei den Alten Meistern als auch bei den Modernisten thematisiert werden.¹⁷ Steinberg sieht das Problem in Greenbergs theoretischem Schema darin, dass dieser darauf beharrt, modernistische Kunst ohne ihren Inhalt zu definieren und die formale Selbstbewusstheit der Alten Meister ignoriert.¹⁸ Jede gute illusionistische Kunst gibt der Leinwand einerseits Tiefe, wenn auch gleichzeitig innerhalb des Gemäldes Elemente eingebaut sind, die die Illusion aufheben. Auf diese Weise kann der Betrachter sowohl die Illusion als solche als auch die Absichten erkennen, die mit der illusionistischen Darstellung verfolgt werden.¹⁹

¹⁶ Steinberg 1972a, S. 68.

¹⁷ Steinberg 1972a, S. 70.

¹⁸ Steinberg 1972a, S. 71.

¹⁹ Steinberg 1972a, S. 74.

Greenberg stellt mit seiner Darstellung die Alten Meister als naiv dar, die sich bloß mit Augentäuschung auseinandersetzen würden. Dadurch hebt er die modernen Künstler allerdings intellektuell von den Alten Meistern ab. Letztere werden dadurch auf die Beschäftigung mit der flachen Leinwand und die Produktion illusionistischer Darstellungen reduziert, eine Selbstanalyse ihrer Tätigkeit wird ihnen vorenthalten.

Steinberg bezeichnet dies als „poor practice“²⁰, da die Hervorbringung jeglicher bedeutender Kunst, zumindest seit dem 13. Jahrhundert, nicht ohne Selbstreflexion und eine kritische Auseinandersetzung mit dem eigenen Tun erfolgte. Denn jede Kunst erprobt ihre Grenzen. Der Unterschied zwischen den Modernisten und den Alten Meistern ist nicht der Akt der Selbstdefinition an sich, sondern, in welche Richtung diese Selbstdefinition geht.²¹

Im Modernismus erprobt die Malerei, wie viel ihr hinzugefügt werden kann und wie viele Formen von Nicht-Kunst sie aufnehmen kann, ohne dass der Status eines Kunstwerks verloren geht.²² Johns zeigt in seinem Frühwerk diesen Versuch einer Erweiterung des Bildbegriffs, indem er einerseits ursprünglich bildfremde Medien in seine Bilder aufnimmt und andererseits den Bildbegriff durch seine objekthafte Darstellung von Subjekten hinterfragt.

Die Normen und Konventionen der Malerei sind zugleich die Bedingungen, denen ein Bild entsprechen muss, damit es als Bild erfahren werden kann. So nimmt Greenberg in seinem Verständnis des Modernismus die Bedingungen für die Malerei so weit zurück, dass die plane Leinwand als reinstes Bild gesehen werden kann. Je weniger Bedingungen für das Medium der Malerei Gültigkeit haben, umso wichtiger ist es, diese einzuhalten und sichtbar machen. Beim Herstellen oder Auswählen von planen Flächen für ein Gemälde sind dem Künstler diese Bedingungen bewusst. Er schafft eine bewusste Abgrenzung und Begrenzung beim Erschaffen eines Bildes. Die Flächigkeit (flatness) ist daher niemals absolut,

²⁰ Steinberg 1972a, S. 76.

²¹ Steinberg 1972a, S. 76.

²² Steinberg 1972a, S. 77.

denn der Pinselstrich auf der Leinwand zerstört die faktische vollständige Flächigkeit.

Die Unterscheidung zwischen den Alten Meistern und modernistischer Kunst ist bei Greenberg auf ein einziges Kriterium reduziert, nämlich illusionistisch oder flach.²³

Greenberg vertritt die Auffassung, dass die modernistische Malerei eine ausschließlich und essentiell bildliche Kunstform ist. Dabei beruft er sich auf die optische Sinneswahrnehmung (impressionistische Forderung). In diesem Verständnis stellt der Modernismus keinen Bruch mit der Vergangenheit dar. Jedoch würden die Alten Meister im Gegensatz zu den Modernisten das Medium verschleiern, die Kunst verdecken, die Oberfläche negieren und das Auge täuschen.²⁴

Aufgrund der Sichtweise einer linearen Kunstgeschichte sieht er keine Möglichkeit einer Zusammenführung von Ready-made und Monochrom, die sich jedoch ab 1950 abzeichnet. Für ihn stellt das von Johns proklamierte „painting as object“²⁵ einen Bruch mit der Medienspezifität dar. Wie nimmt Greenberg Johns Arbeitsweise wahr? Mit seinem Formalismus hat er keine Möglichkeit, den Verlauf der Abstraktion bis hin zum Minimal zu verstehen, in dessen Vorstufe sich Jasper Johns Werk befindet.

In *After Abstract Expressionism*²⁶ erklärt Greenberg das Faktum der heimatlosen Gegenständlichkeit und beschreibt die Spannung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion. Die innere Logik der modernistischen Malerei sei durchwegs ein selbstkritischer Prozess, der darauf hinausläuft, die Essenz der Kunst zu bestimmen.

²³ Steinberg kritisiert eine derart simple Möglichkeit. „But what significant art is that simple?“ (Steinberg 1972a, S. 74.)

²⁴ Nach Steinberg wären diese Unterscheidungen allerdings nur dann wahr, wenn der Betrachter realistische Kunstdarstellung als real betrachtet. (Steinberg 1972a, S. 75.)

²⁵ Sylvester 2002, S. 165.

²⁶ Greenberg 1997b.

Im Gegensatz dazu besteht Steinbergs Verständnis einer bildnerischen Flächigkeit nicht aus einer Herausnahme der Illusion und einer Herauskehrung der Qualitäten der Leinwand, sondern aus einer gedachten Flächigkeit²⁷. Diese gedachte Flächigkeit ist kein Endprodukt der Malerei. Die Bildsubjekte Johns verlagern das Problem der Flächigkeit auf den Bildinhalt. Das repräsentierte Subjekt sichert die Flächigkeit des Bildes. Somit bestärken wiedererkennbare Entitäten die Erscheinung von Flächigkeit. Die Rücksichtnahme auf Subjekt und Inhalt verlagert den Aspekt wie Oberflächen von Betrachtern wahrgenommen werden.²⁸

Steinberg prägt dafür den Begriff des *flatbed picture plane*²⁹, den er von der flatbed printing press entlehnt hat.

Von den Alten Meistern bis hin zum Kubismus und den Abstrakten Expressionismus schufen Künstler Bilder, um eine Welt zu repräsentieren, die einen Welthorizont beschreibt, der mit der Leinwand einhergeht und mit der menschlichen Welt übereinstimmt. Auch die Werke von Picasso und den Abstrakten Expressionisten folgen der Vertikalität der Bildfläche. Die Drip Paintings Jackson Pollocks, obwohl sie zum Großteil auf einer am Boden liegenden Leinwand gefertigt wurden, stellen diesbezüglich keine Ausnahme dar. Pollock hängte das Bild an eine Wand, sobald die ersten Farbfäden auf die Leinwand getropft waren, um zu sehen, wie das Bild sich weiter zu entwickeln habe. Somit war das Bild für Pollock mit einem aufgerichteten, vertikalen Status verbunden.

Um 1950 kommt es zu einer Änderung dieser Herangehensweise an das Bild, vor allem durch das Werk von Jean Dubuffet und Robert Rauschenberg. Auch wenn die Bilder nach wie vor an die Wand gehängt werden, simulieren sie nicht mehr vertikale Flächen, sondern opake flatbed-Horizontalen. Die Bilder werden unabhängig von der Kopf-bis-Fuß-Übereinstimmung. Bilder ab dieser Zeit erfahren eine gänzlich neue Orientierung, bei der die bemalte Oberfläche eines Bildes nicht

²⁷ „What is meant of course is an ideated flatness, the sensation of flatness experienced in imagination”. (Steinberg 1972a, S. 81.)

²⁸ Steinberg 1972a, S. 82.

²⁹ Steinberg 1972a, S. 82-91.

mehr analog zur visuellen Erfahrung der Natur ist, sondern vielmehr operationale Prozesse darstellt. Die wirkliche Änderung geschieht innerhalb der psychischen Funktion des Bildes.

Steinberg sieht in dieser Änderung von der Vertikalen in die Horizontale die größte Veränderung in Bezug auf den inhaltlichen Gehalt Kunst. Es kommt, mit den Worten Steinbergs gesprochen, zu einem Paradigmenwechsel von der Natur zur Kultur.

Mögliche Einflussquellen für diesen Paradigmenwechsel von der Vertikalen in die Horizontale sind Duchamps Werke wie das *Große Glas* (Abb. 1) (1915-1923) oder aber auch *Tu m'* (Abb. 2) (1918). Diese beiden Werke verstehen sich nämlich nicht mehr länger auf die übliche Perzeption von Bildern, sondern zeigen vielmehr eine Matrix von Information, die in einer vertikalen Situation angelegt ist. Weiters kommt es bei Duchamp zu einer Verschiebung um 90 Grad, wie man bei seinen vorerst rein als provokante Gesten wahrgenommenen „Werken“ *Hat Rack*³⁰ (1917) (Abb. 3) und *Fountain*³¹ (1917) (Abb. 4) erkennen kann.³²

In New York allerdings zeigt sich dieser Paradigmenwechsel erst im Werk von Robert Rauschenberg der frühen 1950er Jahre. Rauschenberg zeigt mit seinen Bildern trotz ihrer Hängung an der Wand, dass sie immer wieder auf die Horizontalen, auf denen wir essen, arbeiten und schlafen, verweisen.

Als ein sehr gutes Beispiel für die Rotation um 90 Grad in die Horizontale ist Rauschenbergs *Bed* (Abb. 5) zu nennen. Rauschenberg nahm dafür sein Bett, schmierte sowohl auf Polster und Steppdecke Farbe und hängte das Bett aufrecht an die Wand. Die Horizontalität des Bettes ist verbunden mit dem Tun, so wie das

³⁰ *Hat Rack* ist eines der Ready-mades Duchamps, die in ihrer Position um 90 Grad gedreht und auf diese Weise zum Kunstwerk gemacht wurden. Bei *Hat Rack* handelt es sich um einen industriell gefertigten Garderobenständer, den Duchamp an einer Schnur befestigte und in seinem Atelier von der Decke hängen ließ. Dort benutzte er dieses Ready-made auch für andere seiner Werke. So ließ er beispielsweise die Schattenumrisse des *Hat Rack* fotografieren oder er verewigte dieses Ready-made in seinem letzten Werk *Tu m'* (1918).

³¹ Beim wohl berühmtesten Werk Duchamps, nämlich *Fountain* (1917) (Abb. 4), handelt es sich um ein um 90 Grad gedrehtes Pissoir der Firma R. Mott, das Duchamp beim New Yorker Salon of the Independent einreichte.

³² Steinberg 1972a, S. 82-85.

Vertikale des Renaissancebildes mit dem Sehen verbunden ist. Durch die Drehung von der Vertikalen in die Horizontale wurde die äußere Welt wieder in die Kunst gelassen. Das *flatbed picture plane* ist für jeglichen Inhalt offen, der nicht ein früheres optisches Ereignis heraufbeschwört. Als Kriterium ist es nicht abhängig von Termen wie Abstraktion, Repräsentation, Pop oder Modernismus.

Wenn das *flatbed picture plane* erkennbare Objekte enthält, dann präsentiert es diese Objekte als von Menschen gemachte Dinge mit universal bekanntem Charakter. Auch das emblematische Frühwerk Jasper Johns fällt in diese Kategorie.

Steinberg sieht in dem von ihm entwickelten Begriff des *flatbed* mehr als die bloße Unterscheidung von Oberflächen. Er versteht unter dem *flatbed picture plane* nämlich eine Entwicklung innerhalb der Malerei, die die Beziehung zwischen Künstler und Bild und auch jene zwischen Bild und Betrachter verändert.

Jedoch ist diese innere (wesenhafte) Änderung nur ein Symptom für Veränderungen, die weit über die Fragen von Bildoberflächen oder jenen der Malerei selbst hinausgehen. Diese Änderung ist Teil eines Umbruchs, der alle bislang reinen Kategorien verwässert. Der fortschreitende Einfluss von Kunst in die Bereiche der Nicht-Kunst beschädige die Kunst und setze die Entfremdung des Kunstliebhabers fort. Die Kunst zweige in fremde und neuartige Gebiete ab, was dazu führt, dass die bis jetzt angewandten Kriterien nicht mehr greifen.³³

Egenhofer spricht von der Krise des Werkbegriffs in der Moderne. Dabei kommt es zu einem neuen Verhältnis zwischen Werk und Welt, wobei das Bild als repräsentatives Medium seine Funktion verliert und in ein neues Verhältnis eintritt. Das Werk wird zum Subjekt und autonom. Egenhofer sieht die Wahrheitsproduktion in der autonomen Kunst³⁴ als einzige Funktionsbestimmung. Die autonome Kunst lässt sich keine Zwecke vorgeben.³⁵

³³ Steinberg 1972a, S. 90-91.

³⁴ Kunst, die unabhängig von Institutionen wie Staat oder Kirche ist.

³⁵ Egenhofer 2008, S. 27.

Egenhofer bedient sich eines erweiterten Bildbegriffs. Dabei handelt es sich vorrangig um die Verschmelzung von „unmittelbarer Anschaulichkeit und Evidenz des Werks“³⁶ und dem „Gegenwartshorizont des Betrachters“³⁷. Aufgrund dieser neuen Wahrnehmung von Kunst rückt der neue Werkbegriff der Moderne in den Mittelpunkt.³⁸

Bei Johns ist diese Krise des Bildbegriffs bereits zu bemerken, allerdings wird sie erst mit dem Minimal wirklich augenscheinlich.

Ein neues Verständnis des Realen

In den 1960er Jahren kommt es zu einem neuen Verständnis des Realen. Dieser Punkt ist wichtig, weil dieses neue Verständnis die Produktion und die Wahrnehmung von Kunstwerken verändert. Die Veränderung liegt darin, das Gemälde im Hinblick auf die Abstraktion auch als Objekt wahrzunehmen.

Johns und Rauschenberg legen, anders als die Vertreter des Abstrakten Expressionismus, in ihren Arbeiten eine andere Sensibilität und produktive Subjektivität an den Tag.

„Der junge Rauschenberg zieht gewissermaßen eine Konsequenz aus den Radikalismen der vorangehenden Generation der New York School und erreicht zu einem sehr frühen Zeitpunkt das anstoßgebende Paradigma der avanciertesten künstlerischen Produktion der 1960er Jahre: das Kunstwerk als ein – mit allen anderen Erfahrungsgegenständen auf eine Stufe gesetztes – Objekt.“³⁹

Abstraktion und Ready-made nähern sich an. Diese Annäherung führt eher zu einer unablässigen, unterschiedlich gestimmten Oszillation als zu einer Synthese.

Rosalind Krauss⁴⁰ sieht Johns in ihrem Aufsatz *Passages of Modern Sculpture* als Wegbereiter des Minimalismus. Krauss stellt außerdem eine absolute Trennlinie

³⁶ Egenhofer 2008, S. 14.

³⁷ Egenhofer 2008, S. 19.

³⁸ Egenhofer 2008, S. 27.

³⁹ Neuner 2008, S. 37.

⁴⁰ Krauss 1981.

zwischen Abstraktem Expressionismus und Jasper Johns fest. Diese Verbindung wurde bislang in der Forschung untermauert, daher erscheint es interessant, Johns unter einem anderen Aspekt zu betrachten, nämlich ihn in Verbindung mit Duchamp und dem Ready-made zu setzen.

Nach dem Höhepunkt des Abstrakten Expressionismus fallen Malerei und Skulptur tatsächlich mit dem Ready-made zusammen.⁴¹ Eine Unterscheidung von Avantgarde und Modernismus ist nicht mehr länger möglich. Diese Tendenz, die im Minimalismus ihren Höhepunkt findet, zeigt sich bereits deutlich bei Johns, der sich eher am Anfang dieser Entwicklung befindet.

Nach Michel Foucault unterläuft das Bild auch eine Transformation vom repräsentativen Bild zum Bild als Objekt. Diese Transformation ist von Bedeutung, nicht nur weil sie offensichtlich ist und in der Literatur breit behandelt wird, sondern auch weil Foucault das Objekt in der Kunst der Moderne betont, welches seinen Höhepunkt dann in der Minimal Art erreicht.⁴²

Neben Foucault erkennen vor allem Deleuze und Guattari die Wichtigkeit, die im Material liegt. Sie ziehen daraus den Schluss, dass durch dieses Erkennen die gesamte Perzeption von Kunst verändert wird.⁴³ „Solange das Material andauert, so lange enthält die Empfindung in diesen Augenblicken eine Ewigkeit. Die Empfindung verwirklicht sich nicht im Material, ohne daß das Material nicht vollständig in die Empfindung, in das Perzept oder den Affekt übergeht.“⁴⁴ Weiter betonen sie, dass das Ziel der Kunst darin bestehe, mit den Mitteln des Materials das Perzept den Perzeptionen eines Objekts und den Zuständen eines perzipierenden Subjekts zu entreißen, (...).⁴⁵

Diese Transformation von der repräsentativen Funktion zum Objekt als Kunstwerk, zur Anschauung des Kunstwerks als ein reines Objekt, das sich als seine reine Form, also in der Darstellung seiner ureigenen Eigenschaften zeigt, dass diese

⁴¹ Neuner 2008, S. 17.

⁴² Foucault 1995, S. 112.

⁴³ Deleuze/Guattari 1996.

⁴⁴ Deleuze/Guattari 1996, S. 195.

⁴⁵ Deleuze/Guattari 1996, S. 223-224.

Transformation nicht unabhängig sein kann von gesellschaftlichen und industriellen Entwicklungen, ist offenkundig, darauf kann aber in dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden.

In seiner Untersuchung *Kant nach Duchamp*⁴⁶ stellt Thierry de Duve fest, dass Monochrom und Ready-made in der Moderne zusammenkommen. De Duve widmet sich in seiner Analyse in Bezug auf die Entwicklung von Ready-made und Abstraktion jedoch vorrangig anderen Künstlern, die zeitlich nach Johns einzuordnen sind.

Neuners monographisches Werk deckt das nahestehende Verhältnis von Johns und De Kooning auf. Neuner wendet in seiner Arbeit Blooms literarische Methode des *misreading* auf die Kunstgeschichte an. Er definiert und deutet somit eine bestimmte Entwicklung im Modernismus gänzlich anders als in der üblichen Tradition. Für Neuner steht der Konflikt zwischen Literalität und Figürlichkeit im Vordergrund, wohingegen in der vorherrschenden Analyse des Modernismus der Gegensatz zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit der zentrale Zugangspunkt ist. Dafür wendet Neuner Paul de Mans tropologisches Leseverfahren in Bezug auf die romantische Dichtung an. Johns Werk wird von Neuner als Trope analysiert.⁴⁷ Als wichtige Trope fungiert dabei jene der Ironie. Auch Rosalind Krauss identifiziert die Ironie als zentrales Element in Jasper Johns Werk.⁴⁸

Fred Orton wendet ebenfalls rhetorische Methoden in seiner Beschäftigung mit dem Werk Johns an, indem er das Werk Johns als Allegorie beschreibt.⁴⁹

Diese aktuelleren Forschungen von Orton und Neuner zu Jasper Johns verweisen mit ihren Arbeiten stärker auf eine methodische Arbeitsweise als die frühe, eher journalistisch gehaltene Kunstkritik.

⁴⁶ Duve 1993.

⁴⁷ Neuner 2008.

⁴⁸ Krauss 1976.

⁴⁹ Orton 1994.

Jasper Johns Stellung im Kunstschaffen seiner Zeit

Der Künstler Jasper Johns kann als Bindeglied zwischen Ready-made und abstrakter Malerei gesehen werden, da er in seinem Frühwerk sowohl das Konzept des Ready-mades aufgreift, aber auch den Weg vom abstrakten Expressionismus in eine andere Form der Abstraktion bereitet. Dies steht in Verbindung zum später aufkommenden Minimal und zur Konzeptkunst.

Nachdem Jasper Johns aus dem Militärdienst entlassen wurde, entschied er sich, nicht mehr länger ein Künstler werden zu wollen, sondern einer zu sein. Er zog nach New York. Zu diesem Zeitpunkt beschloss er, all seine bis dato geschaffenen Werke zu zerstören.⁵⁰ Die Werke, die Johns ab dem Jahr 1954 schuf und die seinem Frühwerk zuzuordnen sind, zeichnen sich durch eine bis dahin in der Kunst vermisste Buchstäblichkeit und Objekthaftigkeit aus, denn 1950 feierten die abstrakten Expressionisten ihre großen Erfolge. Dieser Schule sind Johns und Kollegen wie Robert Rauschenberg oder John Cage, allesamt damals junge und aufstrebende Künstler, nicht zuzuordnen.

Jasper Johns erschien relativ plötzlich in der New Yorker Kunstszene. Einzelne Bilder stellte er bereits vor seiner großen Solo-Ausstellung bei Leo Castelli aus. Seine erste Solo-Ausstellung, ebenfalls bei Castelli, eröffnete am 20. Januar 1958.

Gezeigt wurden sechs Bilder von Zielscheiben, vier Flaggen, Bilder von Nummern und auch einige Bilder mit einem am Bild buchstäblich befestigten Objekt wie *Drawer* (Abb. 6) oder *Book* (Abb. 7) (beide 1957). Die Ausstellung war ein absoluter Erfolg und zeigt deutlich die Veränderungen, die sich in der Kunstwelt bereits ankündigten, angefangen von Johns banalen Referenzen sowie seine Malweise mit unbeteiligten Pinselstrichen auf den Bildern. Diese Werke bilden einen von den Kritikern willkommenen Gegensatz zu den aufgeladenen Gesten des abstrakten Expressionismus, der damals noch sehr präsent war.⁵¹

⁵⁰ Francis 1985, S. 16.

⁵¹ Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004, S. 404.

Zu Johns erster Ausstellung äußerten sich die Kritiker sowohl enthusiastisch als auch besorgt, vor allem in Bezug auf die dargestellten Subjekte. Besonderes Aufsehen erregte die „Banalität“ der Subjekte und das generelle Desinteresse an den dargestellten Subjekten. Doch fiel es laut Steinberg schwer, diese Gemälde aufgrund ihrer Subjekte zu sehen. Als besonders interessant stellt sich dar, dass Johns ausgerechnet uninteressante Dinge als Motive wählte.⁵²

Trotz der geteilten Kritik zur Ausstellung ist als verbindendes Element der Umstand festzuhalten, dass die Kritiker alle vor einem gemeinsamen Problem standen, nämlich diese Form von Subjektmalerei einordnen zu können.

Frühe Kritiker von Johns Arbeiten ordneten seine Werke dem Neo-Dadaismus zu. Allerdings gehen Johns Arbeitsweise und seine Werke über das ihm anfangs zugewiesene Label hinaus. Vielmehr erscheinen in seinen Kunstwerken ironische Referenzen der Signifikanz nach Marcel Duchamp, der eine wichtige Referenzquelle für Johns ist.

Art since 1900 beschreibt das Erscheinen von *Target with Four Faces* auf dem Cover von *Artnews* (Abb. 8) (Januar 1958) als besonders prägend für die Kunstwelt. Demnach führt Johns einen mit seiner Kunst in eine neue Variante des Bildes ein, in der Figur und Grund in ein einziges Bild-Objekt verschmelzen (was sich in Zukunft auch prägend auf andere Künstler wie Frank Stella auswirkte). Diese Methode eröffnete anderen Künstlern den Gebrauch alltäglicher Zeichen und konzeptueller Doppelsinnigkeit, die im Frühwerk von Johns vorhanden ist.⁵³

Steinberg analysiert die von Johns bis 1958 gemalten Subjekte nach ihrem allgemeinen Charakter und stellt acht gemeinsame Eigenschaften fest: sie sind menschengemachte Dinge; sie sind Allgemeinplätze unserer Umwelt; sie besitzen allesamt eine konventionelle Form, die nicht verändert wird; sie sind entweder gesamte Entitäten oder komplette Systeme; sie bestimmen die Form und Dimensionen des Bildes; sie sind flach; sie sind nicht hierarchisch aufgebaut und

⁵² Steinberg 1972b, S. 19-22.

⁵³ Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004, S. 404.

schließlich assoziiert man die Objekte eher mit Duldung als mit Aktion.⁵⁴ Die Präsentation der geschlossenen Systeme erfolgt entweder in Form eines Einzeldings (wie zum Beispiel Target (Abb. 9)) oder als gesamtes Set (beispielsweise Painted Bronze (Ale cans) (Abb. 10)). Die Objekte werden nicht von einer bestimmten Ansicht aus gesehen und kein einzelnes Element der Einzelteile wird hervorgehoben. Die subjektive Position des Künstlers bleibt durch die Darstellung dieser geschlossenen Systeme verborgen. Ebenso verhält es sich mit seiner Farbauswahl, wenn nicht monochrom angewandt, so zeigt sich die Farbauswahl schematisch abstrakt aus dem Farbspektrum: Rot, Gelb, Blau oder deren Komplementärfarben.⁵⁵

Die Objekte, Zeichen oder Systeme determinieren bei Johns die Form des Bildes und dessen Dimensionen. Es gibt keinen äußeren Rahmen, sondern dieser wird von innen her erhalten. Dieser *innere-Rahmen* zeigt sich bei allen Subjekten, besonders deutlich aber ist er bei *Coathanger* (Abb. 11) und *Drawer* (Abb. 6) ausgeprägt. In diesen beiden Werken geben die eingebauten Objekte die Breite der Leinwand vor.⁵⁶

Die Beschäftigung mit Zahlen und Buchstaben stellt ein weiteres Bildsubjekt im Frühwerk von Jasper Johns dar. Diese beiden Themen sind durch eine abstrakte Eigenschaft bestimmt. Zahlen und Buchstaben sind Teile der Alltagswelt, doch wird durch Johns besonders ihrer Form Aufmerksamkeit geschenkt. Ebenso gilt dies für die Betrachtung von Zahlen und Buchstaben in ihrer Einzelform. Johns trug die Buchstaben und Zahlen mit Hilfe von Schablonen auf, die beispielsweise zur Beschriftung von Frachtgut benutzt wurden, und malte diese wiederum mit der Methode der Enkaustik aus. Die Benutzung der Schablonen ermöglichte es Johns, die Formen beliebig oft zu wiederholen und erlaubte ihm, an einem weiteren vorgegebenen und alltäglichen Thema zu arbeiten.⁵⁷ Das Werk *Figure 5* (Abb. 12), das Leo Castelli ebenfalls bei Johns erster Solo-Ausstellung zeigte, gehört dieser

⁵⁴ Steinberg 1972b, S. 26.

⁵⁵ Steinberg 1972b, S. 35.

⁵⁶ Steinberg 1972b, S. 37.

⁵⁷ Francis 1985, S. 31.

Formensprache an. Dargestellt ist allein die Zahl Fünf, die Monochrom auf die Leinwand aufgetragen wurde. Ähnlich wie bei *White Flag* (Abb. 13) ist das Bildsubjekt innerhalb dieser Monochromie schwer erkennbar.

In seinem Aufsatz zur Retrospektive von Johns 1996 gibt Kirk Varnedoe einen Überblick über die Wirkungsgeschichte Jasper Johns auf die Neo-Avantgarde.⁵⁸ Demnach ordnet er Johns Werk als formgebend für die Pop Art ein, da es in seinem Frühwerk zur Rückkehr zu Sujets kommt. Außerdem hebt Johns den dingartigen Charakter in seiner Kunst hervor und führt daher an die Minimal Art heran. Varnedoe deutet auch an, dass Johns das Primat der Idee über den Werkprozess gestellt hat und somit auf die Conceptual Art vorausweist.⁵⁹

Stefan Neuner sieht Johns als das früheste Modell einer Konvergenz von Avantgarde und Modernismus innerhalb der amerikanischen Neo-Avantgarde.⁶⁰

Barbara Rose meint zu Johns, dass es sich bei ihm um eine Versöhnung von Gegenständlichkeit und Abstraktion handle, die sich auch als Rehabilitierung des Realismus erweise.⁶¹ Seine frühesten erhaltenen Arbeiten, also Werke wie *Flag* (Abb. 14) oder *Target* (Abb. 9), können als eine gewisse Rückkehr zum Sujet verstanden werden und führen somit zur Pop Art. Zuletzt besitzen seine Werke aber auch einen dingartigen Charakter und bereiten somit die Aufhebung der Malerei in der Objektkunst vor und weisen so den Weg zur Minimal Art.

Das Frühwerk von Jasper Johns entsteht in der Zeit vor diesen Strömungen. Johns wendet sich in seiner Arbeit vom abstrakten Expressionismus ab. Der Übergang zur Minimal Art, die als neue Ära in der Kunst betrachtet wird, ist noch nicht vollzogen. „Im Minimalismus kommt die Bewegung der Abstraktion der modernen Malerei zum Abschluss und kreuzt sich mit dem Paradigma der industriellen Produktion.“⁶² Werke der industriellen Produktion finden über das von Marcel Duchamp 1913 erfundene Ready-made Eingang in die Kunstszene.

⁵⁸ Varnedoe 1996.

⁵⁹ Varnedoe 1996.

⁶⁰ Neuner 2008, S. 23.

⁶¹ Rose 1970, S. 39.

⁶² Egenhofer 2008, S. 14.

Robert Rauschenberg und Jasper Johns stehen damit in Verbindung, weil sie bislang kunstfremde Materialien und Objekte verwendeten und in den Kunstbetrieb einführten.⁶³ Auch wenn Johns in einem Interview ausführt, dass es sich dabei um keine Anknüpfung, sondern um eine Koinzidenz gehandelt habe, ist der Bezug zu Duchamps Ready-mades gegeben.⁶⁴ Johns geht mit dem Medium und der Fertigung des Ready-mades jedoch anders um als Duchamp. Bei Johns ist der Grad der Veränderung des Objekts nach der industriellen Fertigung desselben größer. So kommt bei Johns ein weiterer Arbeitsprozess in der Produktion des Werkes hinzu. Jedoch werden Abstraktion und Ready-made bei Johns nicht zusammengeführt, sondern diese beiden Strategien oszillieren vielmehr nebeneinander in seinem Werk.

Diese Neuerungen von Johns und Rauschenberg markieren eine Stufe zwischen Abstraktion und Ready-made und erweitern den Kunstbegriff. Johns und Rauschenberg übernahmen von Dada weder das für ihn typische verächtliche Theater noch dessen Subversivität, sie übernahmen jedoch die Formbarkeit und die Ambivalenz der Kunst. Es fehlt daran jegliches hierarchische Schema entweder im Subjekt oder in formaler Relation. Ihre Kunst war um einiges weniger bössartig als Dada. Der Unterschied mag dadurch erklärt werden, dass in den USA der damaligen Zeit eine große wirtschaftliche Stabilität bis hin zur Prosperität gegeben war.⁶⁵

Es gibt also bei Johns nicht nur eine Rezeption, die aus dem Neo-Expressionismus heraus erfolgt, sondern auch eine, die mit dem (neo-)dadaistischen Ready-made verknüpft ist. Davon zeugen offenkundig auch die plastischen Arbeiten von Johns, beispielsweise die Arbeit *Painted Bronze (Ale Cans)* (1960) (Abb. 10). Hier ist dieselbe Vorgangsweise von Wiederholung des Ready-mades und bildlicher Darstellung festzustellen. Bei den Arbeiten *Painted*

⁶³ Francis 1985, S. 14.

⁶⁴ „There are certain kinds of things that occur in my work that can be related to Duchamp and Dada in general, like his ideas about objects, about things not invented but ready-made. (...) His idea was that anything could be art by focusing the mind to think of it as art. My images are similar (...). (...). But it was all more a coincidence. (Jasper Johns 1996, S. 137.)

⁶⁵ Kozloff 2000, S. 139-140.

Bronze (zum Beispiel Abb. 10) gießt Johns Glühbirnen, Taschenlampen und Bierdosen in Bronze und bemalt diese dann mit dem originalen Firmenzeichen. Sowohl an der Basis als auch in der Bemalung stellt die Arbeit ihre Faktur, also ihren materiellen Charakter als ein Gemachtes zu Schau. Was bei Johns hierbei besonders in den Vordergrund rückt, ist die Gegenständlichkeit seiner Werke. Diese Gegenständlichkeit zeigt sich auch bei *Target with Four Faces* (1955) (Abb. 15).

„In der Entwicklung der amerikanischen Nachkriegskunst bezeichnet Johns‘ Frühwerk also jenen Schwellenmoment zwischen Modernismus und Neo-Avantgarde, an dem wörtliches und figuratives Sprechen *ununterscheidbar* geworden sind.“⁶⁶

Robert Morris⁶⁷ beschreibt in seinen *Notes on Sculpture*, welche in *Artforum* publiziert wurden, dass sich mit Johns ein Paradigmenwechsel vollziehe, da dieser auf eine Rekonstitution des Kunstwerks als Objekt abhebe. Nach Morris kommt es bei *Flag* (Abb. 14) zu einer Suspension der gewohnten Figur-Grund-Dualität und somit auch zu einer Isolation des Gemäldes als Ding vor dem neuen Hintergrund der Wand.

Mit dem Bild *Flag* (1954) (Abb. 14) kommt die Körperlichkeit des Bildes zum Vorschein, da es mit der Technik der Enkaustik geschaffen wurde. Bei dieser Methode wird zuerst Lack auf die Leinwand aufgetragen, dann werden mit heißer wachsgebundener Farbe Zeitungspapier oder andere Assemblagematerialien auf die Leinwand appliziert. Eine Oberfläche geht immer aus einer anderen hervor. Die Ableitung ist hier wie dort ein Konstitutionsprinzip des Werks. Daher scheint auch hier die berühmte Frage, - sie wurde von Alan Solomon in Bezug auf dieses Gemälde gestellt -, nicht überraschend: "Is it a flag or is it a painting?"⁶⁸ Bedeutend ist hierbei, dass sich die bildliche Darstellung der Flagge aus der Anordnung sich wiederholender, gleicher Elemente zusammensetzt, die so typisch für das Ready-made ist. Es kommt somit zu einer Oszillation zwischen Abstraktion

⁶⁶ Neuner 2008, S. 23.

⁶⁷ Morris 1993.

⁶⁸ Solomon 1964, S. 9.

und Ready-made, die von allen Werken Johns am deutlichsten an *Flag* (1954) (Abb. 14) erkennbar ist.

Die zentrale Frage, die in Bezug auf Johns Werk *Flag* (1945) (Abb. 14) gestellt wird ("Is it a flag, or a painting?"⁶⁹), steht an einem Wendepunkt zu einer neuen Wahrnehmung beim Betrachter. Eine definitive Entscheidung, ob es sich um ein Bild oder um ein Objekt handelt, kann durch die Oszillation nicht getroffen werden. Was aber mit Sicherheit gesagt werden kann, ist: „It all began with my painting of an American flag.“⁷⁰

⁶⁹ Solomon 1964, S. 9.

⁷⁰ Johns 1996, S. 82.

II. Das ist es. Das Ready-made

Das Ready-made gilt als eine der bekanntesten Kunstformen unserer Zeit und hat die Kunst des 20. Jahrhunderts maßgeblich beeinflusst, so auch die Kunst Jasper Johns. Geprägt wurde der Begriff maßgeblich von Marcel Duchamp.

Die Definition des Ready-mades

Im Allgemeinen wird unter Ready-made ein Produkt der Massenfertigung verstanden, das durch eine künstlerische Entscheidung aus dem Warenkontext genommen und zum Kunstwerk erklärt wird. Tobias Vogt erscheint diese Definition von Ready-made allerdings fragwürdig. Er erklärt in seinem Aufsatz *The making of the Ready-Made* die kunsthistorischen Gegebenheiten für das Entstehen des Ready-mades.⁷¹

Demnach nimmt Duchamps Diktum der Idee sehr wohl einen wichtigen Stellenwert innerhalb der Ready-made-Theorie ein, doch war Duchamp abhängig von den damals hergestellten Waren der Massenproduktion. Dies ist bei Johns nicht mehr in dieser Form gegeben, weil Johns in erster Linie mit der Idee des Ready-mades spielt. Als bestes Beispiel hierfür ist *Flashlight I* (Abb. 16) zu nennen, wo Johns quasi eine Skulptur nach der Form eines Ready-mades handwerklich selbst herstellt.

Als weiteren wichtigen Einfluss für die Entstehung des Ready-mades zeigt Vogt die visuelle Bildkultur des 1900 Jahrhunderts auf. Diese war geprägt von Werbeplakaten der Warenanbieter und Dekorateuren, die ähnlich wie Kuratoren heute, die Schaufenster mit ausgewählten Gegenständen gestalteten. Vogt führt weiter aus, dass die Idee des Ready-mades abhängig von vielen Akteuren und nicht nur von Duchamp allein ist. Es kommt dabei zu einer Verbindung von handwerklicher, ästhetischer und intellektueller Arbeit, die im Wechselverhältnis zwischen Ware und Werk entsteht.

⁷¹ Vogt 2012.

Peter Bürger sieht in der Schaffung des Ready-mades die radikale Negation der Kategorie der individuellen Produktion. „Die Signatur, die gerade das individuelle des Werks festhält, die Tatsache, daß es sich diesem Künstler verdankt – sie wird, dem beliebigen Massenprodukt aufgedrückt, zum Zeichen des Hohns gegenüber allen Ansprüchen individuellen Schöpfertums.“⁷² Er bezeichnet das Ready-made nicht als Kunstwerk, sondern als Manifestation, die einzig aus dem Gegensatz von einerseits seriell produzierten Gegenständen und andererseits von Signatur und Kunstaustellung erfolgt.

Die Provokation Duchamps sieht Bürger als endlich. In dem Moment, wo das Ready-made in die Akzeptanz der Kunstsphäre übertritt, trifft die Provokation ins Leere und verkehrt sich ins Gegenteil.⁷³

Allerdings erfolgt die Wahl des Objekts für das Ready-made nicht wahllos, wie Egenhofer aufzeigt.⁷⁴ Die Wahl des Objekts wird als *déclaration* bezeichnet. Diesem Vorgang wird in dieser Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet.⁷⁵

Nach Thierry de Duve hat das Ready-made für Duchamp keine anderen Privilegien als die eines Objekts inne. Es ist dem Betrachter in der gleichen Weise und unter denselben Bedingungen wie jedes Bild ausgesetzt. Die Revolution des Ready-mades besteht für De Duve darin – basierend auf dem kategorischen Imperativ Kants –, dass das Ready-made ohne jegliches universelles ästhetisches Urteil vorgelegt wird. De Duve nennt dies die *enunciative function* des Ready-mades.⁷⁶ De Duve erkennt an, dass das Ready-made die Bedingungen verändert hat, unter welchen Künstler und Betrachter Kunst wahrnehmen. Er nennt dies eine Verschiebung zu einer generischen Praxis der Kunst. Der Künstler vermag nun ein *artist at large* zu sein und ist nicht mehr Maler, Bildhauer oder Komponist.⁷⁷

⁷² Bürger 1974, S. 70-71.

⁷³ Bürger 1974, S. 71.

⁷⁴ Egenhofer 2008, S. 118-148.

⁷⁵ S. u. Die *déclaration* als der zentrale Vorgang.

⁷⁶ Duve 1996, S. 388.

⁷⁷ Duve 1996, S. 154.

Thierry de Duve betont weiters, dass Duchamps Konzeption des Ready-mades als Konkurrenzprojekt zur reinen Malerei konzipiert war.⁷⁸ Allerdings formuliert de Duve in *Kant after Duchamp* im zweiten Teil „Das Spezifische und das Generische“⁷⁹ die These, dass in der Kunst der 1960er Jahre, vor allem aber im Minimalismus, eine Zusammenführung von Abstraktion und Ready-made kommt.

Die Essenz des Ready-mades ist, dass es keinem Status eines Kunstwerks in der damaligen Terminologie entsprach. Vielmehr bezeichnet es eine Sache, die bereits durch Massenproduktion hergestellt wurde. Allerdings müssen diese Produkte erst zu Kunst gemacht werden. Die Produkte als solche sind aber bereits „ready“, sie sind der künstlerischen Sprache fremd und müssen aufgrund ihrer technologischen Vorgeschichte und ihres So-seins als Produkte warten, bis sie durch den Akt des Künstlers in die Kunstsphäre aufgenommen werden.

Das Ready-made konstituiert sich im Gegensatz zur Malerei und zeigt mit seiner Grundidee eine neue Form der Kreativität auf. Das Ready-made ist genau das, als was es erscheint und unterliegt nicht der Idee einer Illusion, wie sie in der Malerei anzutreffen ist.⁸⁰ Duchamp erklärte in einem Interview seine Absichten, die mit dem Ready-made einhergingen. Hier wird besonders der Gegensatz zur Malerei deutlich, der in weiterer Folge unter anderem von Johns wieder aufgelöst werden sollte. “The main point is the subject, the figure. It needs no reference. It is not in relation. All that background on the canvas that had to be thought about, tactile space like wallpaper, all that garbage, I wanted to sweep it away.”⁸¹

Mit dem Akt, immer wieder eine massenproduzierte Ware in die Kunstsphäre zu heben, betreibt Duchamp seinerseits auch eine intellektuelle Reproduktion seiner Idee.

Das Ready-made entsteht, indem Duchamp den Status der Objekte, aber auch gleichzeitig das, was sie ab nun repräsentieren, neu definiert. Ihre Form als Objekt

⁷⁸ Egenhofer 2008, S. 189.

⁷⁹ Duve 1993, S. 133-276.

⁸⁰ Roberts 2007, S. 49.

⁸¹ Zit. nach, Judovitz 1995, S. 60.

verstärkt ihren speziellen Charakter als Reproduktionen, die sowohl ihren repräsentativen Charakter kommentieren als auch in Frage stellen. "Duchamps intervention consists in redefining their status, both as objects and as representations, for the objective character of the ready-mades affirms their special status as reproductions that comment upon and question the representational function of art."⁸²

Das Ready-made nimmt einen Doppelstatus in unserer Wahrnehmung ein. Es wandelt zwischen zwei Sphären, nämlich jener der Kunstsphäre und jener unserer alltäglichen Umwelt. Das Produkt, das vormals nur der alltäglichen Welt verhaftet war, bekommt innerhalb der Kunstsphäre neues, erweitertes Potential, indem es als Kunstgegenstand „benutzt“ wird. Das Objekt gewinnt an Dauer innerhalb seiner Existenz. Gleichzeitig hinterfragt Duchamp mit dem Ready-made den Status des Kunstwerks. „The unassisted readymade performs a perfect transformation of productive labour into artistic labour: what appears to be effortless becomes effortful.“⁸³

Das Ready-made hat auch eine sprachspielerische Komponente in sich. Sinnhaftigkeit und Nonsens verknüpfen sich, da es sowohl visuelle als auch verbale Assoziationen hervorruft. Die Bedeutung von Kunst als reproduziertes Medium wird auf diese Weise thematisiert.⁸⁴

Daher steht das Ready-made in unmittelbarer Verbindung mit dem Terminus Reproduzierbarkeit. Es ist den Bedingungen der Reproduzierbarkeit unterworfen, doch auch gleichzeitig von ihnen abgehoben, da es nicht mehr dieser Sphäre und Zeitlichkeit angehört. Auch im *Großen Glas* (Abb. 1) zeigt sich Duchamps Interesse an Produktion und an Maschinen. Der Gedanke der Reproduktion gilt als ein bestimmendes Element dieses Werks. Allerdings unterwanderte er trotz seiner Affination mit dieser die Logik der Wissenschaft. "[The large Glass] embodies

⁸² Judovitz 1995, S. 76-77.

⁸³ Roberts 2007, S. 74.

⁸⁴ Judovitz 1995, S. 77.

Duchamp's appeal to technical means of production and the machine, only to discredit through this very fidelity the logic of science."⁸⁵

Die Verbindung zwischen Ready-made, *Großem Glas* und Reproduktion ist dadurch gegeben, weil das Große Glas selbst eine Ansammlung von Selbstreferenzen und Selbstreproduktionen ist. Das *Große Glass*, als Nachfolger von Malerei proklamiert, zeigt, dass diese Form von künstlerischer Produktion durch Reproduktion definiert wird. In Johns Werk ist wie bei Duchamp eine Verbindung zur Reproduktion gegeben. Indem Johns immerzu flache Dinge in seinen Werken darstellt, werden diese rein ihrer Form nach reproduziert. "The discovery of this affiliation based on reproduction linking *The large Glass*, the ready-mades, and *The Box in a Valise*, reveals that the heir of painting is a function of notions of artistic production redefined through reproduction."⁸⁶

John Roberts erklärt das Ready-made als eine Ware, die von einer produktiven Sphäre in eine andere produktive Sphäre wandert. Sobald die Ware vom Studio auf den Markt kommt, transformiert sich das Ready-made in eine neue Ware.⁸⁷ Die Geste Duchamps gestaltet sich vor allem immateriell und weist in drei Richtungen. Das Ready-made verunsichert den privilegierten Platz der Kunstfertigkeit innerhalb der Kunstproduktion. Ferner macht es aufmerksam auf den Ort produktiver Arbeit innerhalb des Kunstschaffens, nämlich die Idee. Schließlich eröffnet das Ready-made die Fähigkeit der Waren, ihre Identität zu verändern, indem sie in die Kunstsphäre übergeführt werden.⁸⁸

Ein wichtiges Element innerhalb Duchamps Konzeption des Ready-mades stellt außerdem der Faktor der Zeit dar, vor allem der Einfluss von Zeit in und auf die Form des Kunstwerks sowie die Zeit der Benutzung eines Objekts. Das Objekt existiert bereits vor seinem Eingang in die Kunstsphäre, doch bedeutet das Objekt als Ware dem Betrachter nichts. Durch die Benennung als Kunstwerk verlängert

⁸⁵ Judovitz 1995, S.58.

⁸⁶ Judovitz 1995, S. 73.

⁸⁷ Roberts 2007, S. 25.

⁸⁸ Roberts 2007, S. 34.

sich die Dauer der Existenz des Objekts. Im Vergehen der Zeit wird das Objekt innerhalb seines neuen Status immer besser als dieses wahrgenommen.

Mit der Einführung des Ready-mades macht Duchamp außerhalb des Mediums der Malerei auf ihre fiktiven Grenzen aufmerksam. Die markierte Singularität und Einfachheit als Objekte öffnen die Ready-mades einen Treffpunkt für *rendezvous* für Ideen, die sowohl innerhalb und außerhalb von Kunst agieren.⁸⁹ Roberts beschreibt das *rendezvous* als den Akt, wenn Nicht-Kunst Objekte zu Kunstwerken oder Teilen von Kunstwerken zu Kunstwerken deklariert werden.⁹⁰ Der von Roberts angewandte Begriff des *rendezvous* ist nichts anderes als die von Egenhofer beschriebene *déclaration*.

Der technisch ausschlaggebende Punkt für das Ready-made ist der Akt der Benennung. Roberts beschreibt diesen Vorgang unter anderem als „copying without copying“. Das Ready-made ist immer eine Kopie, ein massenproduziertes Objekt. Es eröffnet sich nach Roberts ein Paradox: Duchamp präsentiert eine Kopie, ohne selbst eine Kopie angefertigt zu haben. Das Kopieren ist bereits bei der Produktion des Objektes geschehen, auch wenn es zu keiner eigentlichen Replikation des Objekts in seiner Präsentation kommt. Durch die Auswahl eines Objekts und somit die Transformation in einen Kunstgegenstand wird das Objekt kopiert, weil es ab diesem Zeitpunkt nicht mehr länger das Objekt ist, das es zuvor war.⁹¹

Die Transformation des Objektes, die durch den Akt der *déclaration* geschieht, gestaltet sich allerdings nicht so, wie Duchamp ihn simpel im Surrealistischen Wörterbuch wiedergibt. Das Ready-made als „objet usual promu à la dignité d’objet d’art par le simple choix de l’artiste“⁹², geht in Form der von Duchamp selbst entwickelten *déclaration* über die „simple choix“⁹³ hinaus.

⁸⁹ Roberts 2007, S. 26.

⁹⁰ Roberts 2007, S. 52.

⁹¹ Roberts 2007, S. 54.

⁹² Breton/Éluard 1938, S.23.

⁹³ Breton/Éluard 1938, S. 23.

Die *déclaration* als der zentrale Vorgang

Sebastian Egenhofer befasst sich mit der Phänomenologie des Ready-mades und erklärt das Werden des Ready-mades so: es entsteht, indem es in den Raum der Sichtbarkeit eindringt. Dadurch beginnt die Existenz des Objekts als Werk und die fortschreitende Zeit konstituiert die Werkpräsenz. Die Bestimmung eines Objekts zum Kunstwerk nennt Egenhofer *déclaration*. Diese *déclaration* drückt sich mit der Geste der Datierung aus. Die Exposition des Ready-made beginnt in diesem Moment. Eine wichtige Eigenschaft des Ready-made ist seine Indifferenz. Genauer gesagt soll das Ready-made frei von gutem oder schlechtem Geschmack sein.⁹⁴

Das Ready-made unterscheidet sich durch die Indifferenz vom surrealistischen *object trouvé*, das von André Breton entwickelt wurde. Letzteres sticht seinem Finder ins Auge, weil das Auge bereits dafür empfänglich ist.

Das Begehren für das Objekt ist präformiert für das „Einklinken“, die Epiphanie des Objektes.⁹⁵ Das *object trouvé* ist vom eigenen Geschmack gelenkt und wenn es vor allem als Schön befunden wird, dann verhält es sich gegenteilig zum Ready-made, denn das Ready-made soll gerade nicht schön sein. Die Wahl des Ready-mades hat im Moment der Apathie stattzufinden, im Moment des Desinteresses, und so soll es auch die ganze Zeit bleiben.⁹⁶ Es ist vielmehr so, dass das Ready-made einen aussucht.⁹⁷

Egenhofer führt weiter aus, dass das Ready-made als neues und gekauftes Objekt unbedingt von dem von André Breton geprägten *object trouvé* zu unterscheiden ist. Das Ready-made wird weder auf einem Flohmarkt oder ähnlichen Orten gefunden, noch handelt es sich beim Kauf des Objektes wie beim *object trouvé* um eine erotische Begegnung mit dem Gegenstand. Das Ready-made entstammt

⁹⁴ Egenhofer 2008, S. 120-121.

⁹⁵ Egenhofer 2008, S. 122-123.

⁹⁶ Egenhofer 2008, S. 125.

⁹⁷ Egenhofer 2008, S. 126.

aus der Welt der Waren, es hat keine Vorgeschichte, da es der Anonymität der Serienproduktion entstammt.⁹⁸

Als wichtigstes Element für die Wahl als Kunstwerk fungiert die *déclaration*. Die *déclaration* hebt das Objekt aus der Serie hervor und singularisiert es. Das Objekt geht nicht in den Gebrauch über, sondern wandert in die stillgelegte Sphäre der Kunst. Diese ikonisch distanzierenden Dinge in der Kunst gehören einer Sphäre an, in der sie zu nichts zu gebrauchen sind und daher als solche von Dauer sind. Somit wird das Ready-made in eine Sphäre der Sichtbarkeit überführt ohne aber etwas an seiner an sich prinzipiellen Brauchbarkeit verloren zu haben. Es wird durch die *déclaration* in einen anderen Modus versetzt, nämlich jenen des Sich-Darstellens. Unterschieden wird das Ready-made vom an sich identischen Serienprodukt nur durch den Akt des Datierens. Erst dadurch wird es anders als dieselben gefertigten Gegenstände und ist ab diesem Zeitpunkt ein Für-sich, das der Existenzform von Kunstwerken zugehörig ist. Die Singularität des Ready-mades als Werk ist an die Tatsache und das Datum der Wahl gebunden.⁹⁹ „Die Singularität des Werkes setzt daher nicht die Nicht-Reproduzierbarkeit seines Körpers voraus.“¹⁰⁰

⁹⁸ Egenhofer 2008, S. 129-130.

⁹⁹ Egenhofer 2008, S. 135-136.

¹⁰⁰ Egenhofer 2008, S. 135.

III. Was ist es? Johns und das Ready-made

In seinem Buch *Abstraktion Kapitalismus Subjektivität* gibt Egenhofer eine Erklärung, warum die Entwicklung der Abstraktion in die Nähe des Ready-mades führt.¹⁰¹ Auch Johns ist dieser Entwicklung zur Abstraktion unterworfen, auch wenn seine Methode und Formensprache scheinbar etwas anderes vermuten ließen.¹⁰²

„Das Subjekt nimmt die Funktion jener Schnittstelle der Wahlentscheidungen ein, die das große Ready-made der Welt re-informieren. (...) Das Ready-made hat die Bildform unterwandert, sie wird nur mehr als *morphologische Konvention* dieser flachen Objekte begriffen, deren referentielle Kapazität abgeschliffen ist.“¹⁰³

Jasper Johns hatte mehrere Begegnungen mit Duchamp beziehungsweise seinem Werk. 1958/59 besuchte Johns gemeinsam mit Rauschenberg die Arensberg-Kollektion in Philadelphia und sah dort Duchamps Werke. 1959 traf Johns persönlich auf Duchamp. In mehreren Interviews spricht Johns seine Bewunderung für Duchamp aus.¹⁰⁴

Johns schreibt 1960 in einer Review über die augenscheinlichen Qualitäten des Werks das *Große Glas* (1915-1923) (Abb. 1), nämlich, dass es den Fokus des Auges, der Gedanken, den Ort, den Betrachter zu verändern vermag. Das Werk hat eine Körperlichkeit in sich und das Glas wird selbst zu einer Zeichnung. Die maschinell hergestellten Ready-mades dienen als Kunstwerke und werden selbst welche durch den Dienst, den sie erfüllen. Diese artistokratische [sic!] (artistocratic) Entscheidung, so wenig wie möglich oder gar nicht zu arbeiten, ist

¹⁰¹ Egenhofer 2008.

¹⁰² Egenhofer 2008, S. 78.

¹⁰³ Egenhofer 2008, S. 190.

¹⁰⁴ Francis 1985, S. 37.

bedeutend.¹⁰⁵ Hierbei kommt die klare Bewunderung für Duchamps Ideenreichtum, Witz und deren Umsetzung in Johns Kritik klar heraus.¹⁰⁶

In dem von Johns verfassten Nachruf über Marcel Duchamp schreibt Johns erneut über seine Faszination von Marcel Duchamp und sein für die Kunst prägendes Schaffen. Duchamp habe die damaligen Grenzen der Kunst überschritten und einen wesentlichen Einfluss auf die heutige Kunst gehabt.

„Duchamp, (...) moved his work through the retinal boundaries which had been established with Impressionism into a field where language, thought and vision act upon one another. There it changed form through a complex interplay of new mental and physical materials, heralding many of the technical, mental and visual details to be found in more recent art. (...) He changed the condition of being here.“¹⁰⁷

Über das Ready-made von Duchamp schreibt Jasper Johns, dass es sowohl geistig als auch körperlich in einen Raum versetzt wurde, der davor vom Kunstwerk besetzt war. Das Ready-made verbleibt in diesem Raum der Kunstspäre und zeigt durch seine Dauer, was Kunst ist, nämlich eine neue Form des Denkens.

„The ready-made was moved mentally and, later, physically into a place previously occupied by the work of art. (...) But the ready-made seems to remain in that place, an example of what art is, a new unit of thought.“¹⁰⁸

In einem anderen Interview beschreibt Johns das Ready-made als ein wunderbares Ding. „If he uses a telephone as a Ready-made, then it becomes an art object. This is really wonderful, isn't it?“¹⁰⁹

Ähnlich wie die Reproduzierbarkeit in Duchamps Werken präsent ist, nimmt sie Ed Ruscha auch im Frühwerk von Johns wahr. „The memorable reproducibility of

¹⁰⁵ Johns 1996, S. 20-21.

¹⁰⁶ „Limit the no of Ready-mades yearly“ oder „use a Rembrandt as an ironing-board“.
(Johns 1996, S. 20.)

¹⁰⁷ Johns 1996, S. 22.

¹⁰⁸ Johns 1996, S. 22-23.

¹⁰⁹ Johns 1996, S. 100.

John's early work was such that Ed Ruscha, for one, remembers finding nothing less than his own vocation for art through a mere photographic reproduction he happened to encounter in Italy at almost precisely this time: 'It was,' he forthrightly declared, 'the atomic bomb of my education.'¹¹⁰

Die gute Reproduzierbarkeit in Johns Werken geht auf die Wahl ihrer Subjekte und auf ihre Flachheit zurück. Dies bestimmt einerseits eine Nähe zum Ready-made und andererseits stellt die Flachheit der Gemälde einen Gegensatz zum Ready-made dar. Allerdings ist eine tatsächliche Reproduktion von Flag (Abb. 14) und anderen Werken Johns nicht möglich.¹¹¹

Eine weitere Verbindung, die zwischen Johns und dem Ready-made gezeigt werden kann, ist, wie Kunst und Realität ineinander übergehen. Für das Ready-made gilt dies, indem es die sozialen und kritischen Konventionen erweitert, welche die scheinbar objektive Realität dieser Begriffe bestimmen. "The ready-made redefines the relation of art and reality through the elaboration of the social and critical conventions that inform the "objective" reality of these terms."¹¹²

Johns lässt Realität und Kunst ebenfalls ineinander übergehen, wenn die Frage, ob es sich nun um eine Flagge handelt oder nicht, nicht mehr entschieden werden kann. Somit wird auch hier das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter durch die sozialen und kritischen Konventionen neu definiert.

Es kommt zu einer Verschiebung der Realität dessen, was das Kunstwerk sein soll. Die Form des Bild-Objekts bei Johns erscheint allerdings bei Duchamp viel expliziter, da er sich ganz von der Leinwand trennt, indem er das Ready-made erschafft. Die Erfahrung von Kunst und Realität verändert sich durch die Einführung des Ready-mades in die Kunst. Dasselbe gilt auch bei Johns, der mit der Wahl eines bekannten/banalen Bildes/Objektes wie einer Flagge oder einer Zielscheibe spielt. Ebenso wie bei Duchamp kommt zunächst die Frage auf, was nun der Allgemeinplatz unserer Realität ist.

¹¹⁰ Crow 2001, S. 46.

¹¹¹ Yau 1997, S. 40.

¹¹² Judovitz 1995, S. 75.

Bild und Objekt

Johns schuf für sich eine eigene Formsprache, in welcher sowohl Objekt als auch Emblem, Bild und Subjekt unteilbar ineinander konvergieren. Die Frage des Subjektes kehrt in Johns Kunst als Zustand der Malerei ein und agiert weder als Füller oder Erklärer. Die Bedeutung und die Absichten, das Sichtbare und das Bekannte sind in den vorgestellten Werken so viel wie eines und dasselbe, sodass eine Unterscheidung zwischen Inhalt und Form noch nicht oder nicht mehr erkennbar ist.¹¹³

In den Werken war nicht mehr länger das Sich-zeigen im nicht repräsentativen Bild zentral, sondern es wurde durch das So-sein des Objekts ersetzt.¹¹⁴ Das Frühwerk Jasper Johns entstand kurz vor dem Ende der Entwicklung der Abstraktion in Richtung zum reinen Objekt.

„... a large part of my world has been involved with the painting as object, as a real thing in itself.“¹¹⁵ Das Bild wird als Objekt gesehen und nicht als etwas in sich Dargestelltes. Neben dem Objekthaften spielt auch die Materialität eine besonders wichtige Rolle, da bei Jasper Johns die Materialien fast ohne Zutun zum Bild werden.

Die Paradigmen von Abstraktion und Ready-made (monochromes Bild und Assemblage) greifen bei Johns ineinander, es kommt zu einer Spannung und Oszillation dieser beiden Elemente, die am Punkt der Unentscheidbarkeit zum Stillstand kommen.¹¹⁶ Nun kommt die Frage auf, was mit diesem ambivalenten Produkt geschieht – ist es doch kein Bild im klassischen Sinne mehr oder ist es nun zulässig, es vollends als „Objekt“ zu beschreiben?¹¹⁷

¹¹³ Steinberg 1972b, S. 26.

¹¹⁴ Egenhofer 2008, S. 77.

¹¹⁵ Sylvester 2002, S. 165.

¹¹⁶ Egenhofer 2008, S. 193.

¹¹⁷ Egenhofer 2008, S. 194.

Johns verweist mit seinen Objekten auf einen Sachverhalt, der fast außerhalb dieser Kunstsphäre liegt und regt Fragen in Bezug auf die Natur und den Gebrauch des Objektes innerhalb seiner traditionellen Rolle an.¹¹⁸

Dies kann am Beispiel von *Flag* (Abb. 14) nachvollzogen werden. Obwohl sich das Werk als ein zweidimensionales Bild darstellen lässt, erfährt es durch die Enkaustik einen Bedeutungswandel. Das Motiv von *Flag* stellt kein klassisches Bildsujet dar. Es verstört den Betrachter, da dieser nicht weiß, wie er es benützen soll, wenn es ein Objekt ist, und ob dieses ursprünglich alltägliche Objekt überhaupt benutzbar ist.

Trotz seiner Konzeption als flaches und zweidimensionales Bild wirkt die Flagge in *Flag* (Abb. 14) doch vorrangig als Symbol der amerikanischen Nation. Johns fixierte dieses Symbol durch die Methode der Enkaustik und verlieh diesem eine andere Bedeutung: es wurde zum Gemälde, war aber gleichzeitig noch immer Flagge und dennoch veränderte sich die Aussage des Dargestellten.¹¹⁹

Flag erscheint auf den ersten Blick als ein Gemälde. Gleichzeitig kann es aber auch als mehr als das wahrgenommen werden. Durch die Technik der Enkaustik erscheint es als Collage. Aber es ist auch mehr als bloße Collage. Es ist beides. Genauso wie es sowohl Bild als auch Objekt ist.

Eine Flagge zu machen, die die bloße Funktion einer Flagge erfüllen soll, unterscheidet sich allerdings davon, eine Flagge als Gemälde darzustellen, wobei das Gemälde auf die Form der Flagge reduziert ist. Was das Bildobjekt *Flag* von Jasper Johns davon abhält, eine Flagge der USA zu sein, ist seine einzigartige Oberfläche. Der Betrachter ist vor die Wahl gestellt, das Werk als Flagge oder als Bild wahrzunehmen. Dadurch kommt es zu Problemen, da weder die wahre Bedeutung noch der wahre Wert des Bildobjektes ausgemacht werden kann, weil der Seins-Zustand dieses Bildes beziehungsweise Objektes unklar ist.¹²⁰

¹¹⁸ Francis 1985, S. 24.

¹¹⁹ Francis 1985, S. 24.

¹²⁰ Orton 1996, S. 14-16.

Die Enkaustik ist das perfekte Medium, um diesen Wechsel zwischen den Medien und der Gestik darzustellen. Jede Gestik des Pinselstriches wird offen gezeigt. Diese Methode erlaubte es Johns, seine Werke sowohl als Bilder als auch als Objekte zu verwirklichen. Zusätzlich erlaubte diese Technik andere Materialien wie Zeitungsausschnitte oder Stoffetzen in das Gemälde einzuarbeiten, was die Oberfläche des Bildes beeinflusste. Die Überlagerung verschiedener Schichten verleiht dem Bild laut Foster eine Dimension von zeitlicher Verankerung. Es wird so allegorisch mit unterschiedlichen Bedeutungen und vorgeschlagenen Erinnerungen.¹²¹

Bei *Flag* (Abb. 14) wird außerdem ein Zeitungsausschnitt mit dem Wort *Pipedream* sichtbar. Dieses Wort innerhalb des Kunstwerks verweist auf die mystische Erzählung Johns, wonach ihm die Idee zu *Flag* im Traum gekommen sei. Es zeigt aber auch, dass der Satz „a flag is not a flag“ wahr sein könnte, dem Sinne nach ähnlich wie Magritte verstanden werden kann, der den Satz „Ceci n’est pas une pipe“ samt gemalter Pfeife auf einem seiner Gemälde verewigte. Es handelt sich um ein ständiges Spiel mit Widersprüchen und Paradoxien seitens Johns. Gleichzeitig zeugt seine Arbeitsweise, dass sie voll von Ironie und Allegorien ist. Die ständige Doppeldeutigkeit in seinem Frühwerk entsteht durch die unmittelbare Buchstäblichkeit seiner Flags, Targets und Numbers. Vor allem sind es Dinge, die dem Betrachter bereits bekannt sind, von denen man sagen kann, „the mind already knows“¹²². Dieses ist einerseits eine Übernahme der Provokation der Avantgarde Duchamps und andererseits eine Folge von Pollocks abstrakten Expressionismus.¹²³

“In his *American Flag*, Johns uses the synonymy between an image (the flag) and its ground (the limits of the picture surface) to unbalance the relationship between the terms ‘picture’ and ‘painting’. By forcing us to see the actual wall on which the canvas hangs as the background for the pictorial object as-a-whole, Johns drives a wedge between two types of figure/ground relationships: the one that is internal to the image; and the

¹²¹ Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004, S. 406.

¹²² Johns 1996, S. 82.

¹²³ Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004, S: 406-407.

one that works from without to define this object as Painting. The figure/ground of a flat, bounded surface hung against a wall is isolated as a primary, categorical condition, within which the terms of the process of painting are given. The category 'Painting' is established as an object (or a text) whose subject becomes this particular painting-American Flag. The flag is thus both the object of the picture, and the subject of a more general object (Painting) to which *American Flag* can reflexively point. Reflexiveness is precisely this fracture into two categorically different entities which can elucidate one another insofar as their separateness is maintained."¹²⁴

Beim Beispiel *Target* (Abb. 9) ist diese Verstörung des Betrachters sowohl in der Kunstsphäre als auch in der des Alltäglichen nicht so augenscheinlich. Anders als bei *Flag* (Abb. 14) ist eine Zielscheibe kein Emblem einer Nation. Die Farbgebung einer Zielscheibe ist nicht festgelegt, ihre Funktion ist allerdings eindeutig. Auf dieses Objekt soll gezielt werden. Formal gesehen ist *Target* einem Gemälde näher als *Flag*. Aus ihrem Wesen heraus soll eine Zielscheibe ebenso wie ein Bild an der Wand befestigt werden. Doch soll eine Zielscheibe auch benutzt werden, ein spezifisches Symbol ist ihr nicht inne. Außerdem gestaltet sich die Bildoberfläche im Gegensatz zu *Flag* als kontinuierlich. Da *Target* über keinerlei spezifische Qualität verfügt, war es Johns möglich, dieses Motiv um eine psychologisch-emotionale Ebene zu erweitern. Diese Option wandte Johns in mehreren seiner Werke an. Dabei arbeitete er mit Gipsabgüssen, die er teilweise selbst anfertigte und in seinem Studio sammelte.¹²⁵

Bei *Target with Plaster Casts* (Abb. 17) benutzte Johns einige dieser Gipsabgüsse (alle unterschiedlich) und bemalte diese monochromatisch mit in sich kontrastierenden Farben. Diese Abgüsse wurden in neun einzelne Kästchen eingeordnet, die innen ebenfalls monochrom, aber an die Gipsabgüsse angepasst, bemalt sind. Diese Kästchen montierte Johns oberhalb eines seiner Zielscheibenbilder. Dargestellt sind gelbe und blaue konzentrische Kreise, die auf einem quadratischen roten Grund mit der Technik der Enkaustik gemalt sind. Es

¹²⁴ Krauss 1976, S. 56.

¹²⁵ Orton 1996, S. 22.

gibt keine unterschiedlichen Bildebenen, das Gemälde oder Objekt ist flach. Das Werk gestaltet sich als neutrale Zielscheibe, die weder hierarchisch geordnet noch mit einem spezifischen Kontext verbunden ist.

Die anatomischen Fragmente aus Gips sind von links nach rechts in den Kästchen folgendermaßen angeordnet: ein violetter Fuß, eine leere blaue Box, ein weißes Gesichtsfragment, eine rote vier-fingrige Hand, eine rosa Brust, ein ockerfarbenes Ohr, ein grüner Penis, eine gelbe Ferse und schließlich ein schwarzer Tierknochen. Die Gipsabdrücke sind fragmentiert. Sie sind wie einzelne Collage-Teilchen so zugeschnitten, dass sie gerade in das ihnen zugewiesene Kästchen passen. Die Objekthaftigkeit des Gemäldes wird vor allem durch die von Johns am unteren Bildrand angebrachte Leiste und die bemalten Kanten der Leinwand betont. Allerdings musste der Betrachter, um die Gipsabgüsse sehen zu können, die Sichtblenden der Kästchen anheben. Hinter diesen Sichtblenden befinden sich nun die aus Gips gegossenen Körperfragmente.

Francis glaubt, darin einen humanen Aspekt einer emotionalen Dimension dieses Werkes feststellen zu können. Dieser humane Aspekt steht im Gegensatz zu der passiven Darstellung der Zielscheibe.¹²⁶

In *Target with Four Faces* (Abb. 15) ist die von Francis so bezeichnete menschliche Präsenz deutlicher zu erkennen als in *Target with Plaster Casts* (Abb. 17). *Target with Four Faces* scheint auf den ersten Blick sehr ähnlich wie *Target with Plaster Casts* zu sein. Oberhalb der Zielscheibe sind wiederum Kästchen angebracht. In diesem Fall handelt es sich bloß um vier einzelne Segmente, die mit vier gelben, oberhalb des Nasenrückens abgeschnittenen, identischen Gipsabgüssen gefüllt sind. Die Gesichtsfragmente in den Kästchen unterliegen in ihrer Anordnung keinem Narrativ. Die Kästchen können ebenfalls mit einer Blende verdeckt werden, jedoch handelt es sich hierbei um eine Gesamtleiste. Die Kästchen können also nicht wie bei *Target with Plaster Casts* einzeln geöffnet werden. Die in das Werk eingearbeiteten Gipsabgüsse stellen einen starken Kontrast zur formalen Ausführung und Idee der Zielscheibe dar. Die

¹²⁶ Francis 1985, S. 24.

Gipsabgüsse haben keine Verbindung mit der Zielscheibe und repräsentieren somit kein geschlossenes Ganzes.¹²⁷

Robert Morris sieht in Johns Werk die Auflösung der bekannten Figur-Grund-Dualität. Anhand von Johns Werk will Morris die Entwicklung bis hin zum Minimalismus zeigen. Der Hintergrund wird aus dem Medium der Malerei entfernt, der nun durch die Wand ersetzt wird. In dem Moment, wo das Kunstobjekt als eine geschaffene Sache akzeptiert und von einer bildlichen Darstellung entfernt ist, wird es in weiterer Folge zu einem räumlichen Objekt. Morris sieht in der Entwicklung Johns eine Hinführung zu einer dreidimensionalen Ausführung im Sinne seiner Minimal Art, dort kommt das Kunstobjekt als etwas Geschaffenes zur vollen Entwicklung.¹²⁸

Robert Morris führt weiters in seinen 1969 erschienenen *Notes on Sculpture*¹²⁹ aus, dass für Johns Werk galt, "what was previously neutral became actual, while what was previously an image became a thing."¹³⁰

Am bereits gezeigten Beispiel von *Flag* (Abb. 14) kann diese von Morris beobachtete Wesenswandlung ebenfalls gezeigt werden. Zwar ist das Motiv der Flagge nicht neutral, doch erfährt das Emblem der amerikanischen Flagge durch ihre malerische Gestaltung in Enkaustik eine bereits bemerkte Bedeutungsverschiebung. Diese passt insofern in Morris Aussage, dass die neugewonnene Materialität innerhalb des Bildes beziehungsweise Objektes viel eigentlicher und näher wahrnehmbar wird als beim Betrachten einer gewöhnlich gefertigten Flagge. Einer solchen kann der Betrachter auch neutral gegenüberstehen, also so wie bei einem ganz normalen Objekt. Gleichzeitig wird das Bild aufgrund seiner Materialität zum Ding.

Ebenso verhält es sich mit dem Bildobjekt *Target* (Abb. 9). Durch die malerische Ausführung Johns erscheint die Zielscheibe als beobachtbares, unmittelbares

¹²⁷ Orton 1996, S. 15.

¹²⁸ Morris 1993, S. 52. (vgl.: "Obviously, the acceptance of the art objects as a constructed thing and its removal from a depicting ground to a field of real space were more suitable for full development in three dimensions.")

¹²⁹ Morris 1993.

¹³⁰ Morris 1969, S. 51.

Subjekt, das als Objekt nicht im Wahrnehmungsbereich eines Betrachters erschienen wäre. Es ist hier ebenfalls die Indifferenz gegenüber alltäglichen Objekten, die durch die Motivwahl Johns aufgelöst wird. Durch die Wahrnehmung des Bildes als Objekt wird das Bildsubjekt zu etwas konkretem, das mehr als bloß ein Bild ist.

Noch deutlicher erscheint diese Eigentlichkeit bei den Targets, die durch Gipsabgüsse erweitert wurden. *Target with Plaster Casts* (Abb. 17) und *Target with Four Faces* (Abb. 15) lassen eine Neutralität gegenüber dem Gegenstand gar nicht zu, da der Betrachter durch die Körperformen beziehungsweise Gesichtspartien aus Gips aus der distanzierten Bild-Betrachter-Beziehung gerissen wird. Diese Bildobjekte verlangen nach Aktivität. Man verspürt den Drang, zum Voyeur zu werden und die Kästchen zu öffnen oder auch die Gipsabgüsse und das Bild selbst zu berühren. Diesen Drang umgibt üblicherweise ein Objekt, ein Ding, das brauchbar und nicht Teil der Sphäre der Kunst ist.

Johns präsentiert uns Allgemeinplätze unserer Umgebung als ein Bild und nicht in einem Bild. Dabei ist besonders hervorzuheben, dass die Subjekte seiner Darstellungen stets Universal sind, es wird nicht versucht, irgendeine Form von Modernität oder Verarbeitungsgrad zu zeigen, sondern ein Ding, das jedem bekannt ist und vermutlich auch in jedem Haushalt zu finden ist. Wenn man nun einen solchen Allgemeinplatz von Johns betrachtet, so nehmen wir bei den Subjekten eine uns unbekannt Verlangsamung ihrer normalen Form der Existenz wahr.¹³¹

Die Wahl von universalen Allgemeinplätzen lässt sich besonders gut in *Coathanger* (Abb. 11) zeigen. Jasper Johns wählte für sein Bild keinen hölzernen Kleiderbügel oder einen aus Plastik. Diese hätten einen bestimmten Grad von Kosten, Qualität oder einen gewissen Grad an Modernität gezeigt. Er wählte einen üblichen Drahtbügel, den keine Person auswählen oder kaufen würde. Dieser kommt gratis von der Reinigung in den Haushalt. Es ist ein Objekt, das jeder zu Hause hat.

¹³¹ Steinberg 1972b, S. 28-29.

Was dabei nun interessant erscheint, ist, dass sich die Subjekte verlangsamen und nicht Teil der industriell gefertigten Massenware sind. Wie das Ready-made, das sich von den Massenwaren durch die *déclaration* abhebt, gehorcht auch das so familiäre Subjekt Johns nicht mehr länger den mechanischen Gesten des Verbrauchers.

Was Johns zeigen will, ist, dass diese Subjekte niemandes Präferenz sind, nicht mal seine eigene, und genau in diesem Punkt folgen diese Subjekte wiederum dem Ready-made, das sich durch die Desinteresse an dem Objekt selbst auszeichnet. So können diese Werke uns verstören, weil sie uns möglicherweise unsere Abwesenheit vor Augen halten.

Johns respektiert die von seinen Subjekten vorgegebenen Formen. Es sind immer Dinge, die einen bereits bekannt sind, also die bereits erwähnten „Things the mind already knows.“¹³²

So scheint es als ob Johns beide Formen von nicht-repräsentativen Bildern, nämlich sowohl geometrische Abstraktion als auch den abstrakten Expressionismus miteinander verbindet, auch wenn diese beiden Formen sich im Grunde ausschließen. Jedoch zeigt Johns in seinen ausgeführten Subjekten sowohl durch Disziplin geprägte gerade Linien, als auch malerische Impulse.

Johns schafft es, diese zwei entgegengesetzten Formen von Kunstpraxis miteinander zu verbinden und sie außerdem mit einer dritten Komponente zu verflechten, welche beiden vorher genannten Richtungen entgegengesetzt zu sein scheint. Dies ist nämlich der literarische Realismus, der in den Subjekten von Jasper Johns vorherrscht. So wie die Dinge sind, so stellen sie ein Kunstsubjekt dar.¹³³

Book (Abb. 7) spielt ebenfalls mit diesen formalen Gegebenheiten. Man weiß auf den ersten Blick nicht, ob es nun Bild, Buch oder Skulptur ist. Das Bild wird zum Ding und tritt durch seine Dreidimensionalität hervor. Das ursprünglich neutrale

¹³² Johns 1996, S. 82.

¹³³ Steinberg 1972b, S. 31.

Buch erfährt durch die Bearbeitung von Johns eine Transformation zum Eigentlichen.

Beim Bild *Three Flags* (1958) (Abb. 18) wird der Begriff der Bildebene hinterfragt. Drei Flaggenbilder sind hier übereinander gelagert, das jeweils kleinere überdeckt Teile des scheinbar darunter liegenden Bildes. Bei diesem Werk kommt es wiederum zu einer Mischung von Malerei und Plastik, dennoch bleibt die Bildebene aufgrund der flachen Malweise nicht klar ersichtlich. Eine Entscheidung, was zu sehen ist, namentlich Inhalt oder Form, Subjekt oder Oberfläche, Subjekt oder Bild, Flagge oder Gemälde, muss getroffen werden.¹³⁴

Das Objekthafte scheint in den frühen Gemälden Johns zentral zu sein. Dies zeigt sich vor allem durch seine Arbeitsweise mit der Methode der Enkaustik. Dadurch bekommt das Gemälde eine andere Oberflächendimension, da Johns auf die Leinwand mit Stoff- und Zeitungsresten eine der Collage ähnliche Oberfläche vor dem Farbauftrag aufträgt. Dies kann als Gegenbewegung der von Greenberg proklamierten Flatness, eine der Grundeigenschaften modernistischer Malerei, gesehen werden. Dies ist ein erster Reflex hin zu einer Materialität und einer Dualität von Bild-Objekt beziehungsweise Objekt-Bild. Das Konzept der Literalität spielt eine zentrale Rolle im Werk Johns¹³⁵ und ist einerseits eine Vorwegnahme des Minimalismus und andererseits eine Reflexion auf Ideen und Spielereien, die bereits im Ready-made Anklang gefunden haben. Auch hier ist Salomons Frage („Is it a flag or is it a painting?“¹³⁶) wieder passend.

Das Objekt muss über eine sichtbare Berührbarkeit verfügen. In diesem Fall kann jedes Gemälde mit seiner visuellen oder taktilen Modalität hoch- oder niedergespielt werden. Ein Johns-Bild möge geflacht in eine Zeichnung kommen oder dreidimensional mit Formmetall (Sculp-metal) geformt oder in Bronze gegossen werden. Wenn sich nämlich ein Bild wirklich als Objekt darstellt oder

¹³⁴ Francis 1985, S. 28.

¹³⁵ Leider 1970, Rose 1970, Stemmrich 1992.

¹³⁶ Salomon 1964, S. 9.

vielmehr ein Bild ein Objekt ist, dann kann das Gemalte nicht als ein reines optisches Phänomen gelten.¹³⁷

Die Verstörung des Betrachters

Marcel Duchamp benutzt in seinen Werken besonders oft Ironie, Witz und Provokation. Johns, der von Duchamp beeinflusst ist, geht in seiner Arbeit oft ähnlich vor. „Mit Ironie arbeitet er [Johns] genauso wie mit ganz banaler Direktheit. Sein Werk irritiert den Betrachter.“¹³⁸

Besonders stark ist der Einfluss Duchamps in Johns Frühwerk. Dazu gehören Werke wie Johns' *Targets* oder *Flags*. Diese bestehen aus: „pre-formed, conventional, depersonalized, factual, exterior elements.“¹³⁹

Target (Abb. 9) und *Flag* (Abb. 14) erfüllen diese von Foster genannten Elemente. Im Falle von *Flag* ist die Idee der Flagge prägeformt, da dieses Emblem bekannt ist. Die Flagge ist konventionell, weil sie vermutlich in unterschiedlichen Ausführungen in tausenden Haushalten zu finden ist. Als unpersönlich eröffnet sich das Motiv, weil es ein abstraktes ist. Faktisch ist *Flag* in dem Sinne, da das Bildobjekt das darstellt, was es ist.

Target (Abb. 9) ist ebenfalls ein bereits geformtes und bekanntes Motiv, das somit gleich konventionell wird. *Target* ist ebenso wie *Flag* abstrakt und unpersönlich. *Target* stellt ebenfalls nur das dar, was es ist, und erfüllt auf diese Weise das von Foster beobachtete Element der Faktizität.

Werke wie *Book* (Abb. 7) und *Drawer* (Abb. 6) bestimmen von innen heraus ihre Form und Dimension. Auch sie erfüllen die von Foster genannten Elemente. Bei *Book* dient ein Buch anstatt einer Leinwand als Malgrund. Die drei Dimensionen von *Book* sind mit pigmentiertem Wachs farblich voneinander unterschieden. Die offenen Innenseiten des Buches sind rot, die Randpartien gelb und der

¹³⁷ Steinberg 1972b, S. 50.

¹³⁸ Francis 1985, S. 8.

¹³⁹ Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004, S. 404.

Bucheinband blau gestaltet. Das Buch wird zweckentfremdet und kann nicht mehr länger benutzt werden, da durch den Farbauftrag dem Objekt neue Grenzen auferlegt worden sind. Durch den roten Farbauftrag ist die Oberfläche nicht mehr klar erkennbar und es ist nicht mehr ersichtlich, was sich darunter befindet. Unklar ist auch der Status dieses Werkes. Es kann sowohl als Skulptur, Bild oder Objekt gesehen werden. Die Frage die hier aufkommt ist, was tatsächlich in dem Bild ist und was gemacht wurde.

Drawer (Abb. 6) zeigt im unteren Bereich des als graues Monochrom gestalteten Bildes die Vorderseite einer Lade mit zwei Knäufen. Die Lade definiert mit ihrer Breite jene der für dieses Werk benutzten Leinwand. Die Lade bestimmt und zerstört gleichzeitig die Integrität der Leinwand. Somit gestalten sich sowohl *Book* (Abb. 7) als auch *Drawer* als prä-geformte Elemente. Sie sind außerdem konventionell, denn sowohl ein Buch als auch eine Lade sind allgemein bekannte Gegenstände, die nicht spezifiziert und dadurch unpersönlich sind. Als faktisch gestalten sie sich deshalb, weil sie nur das aussagen, was sie sind. Diese Objekte sind und bleiben externe Elemente, sie sind von Menschen gemacht und nicht gemalt.

Besonders wichtig sind dabei visuelle Zeichen, öffentliche und private, symbolische und indexikale wie Hand- oder Gipsabdrücke. Außerdem spielt Johns mit buchstäblichen Dingen, die allegorisch verstanden werden können.

Am Beispiel *Flag* (Abb. 14) ist zu sehen, dass das Kunstwerk sowohl fortgeschrittenes Gemälde, Objekt, als auch alltägliches Emblem ist. Johns ständige Provokation geht einher mit jener Duchamps. Vieles liegt laut Johns, wie er in seinem Nachruf für Marcel Duchamp schreibt, am Betrachter.¹⁴⁰

Johns fertigte verschiedene Flaggenversionen an. Sowohl bei *Flag above White with Collage* (Abb. 19) als auch bei *Flag on orange Field* (Abb. 20) bildet die Flagge nicht die Gesamtdarstellung des Werkes. Figur und Hintergrund scheinen in einem traditionellen Verhältnis zueinander zu stehen. Dem Hintergrund wird in

¹⁴⁰ Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004, S. 404.

beiden Fällen derselbe Stellenwert wie dem Subjekt eingeräumt. Johns versteht darunter die Ausdehnung der Malfläche. Allerdings kommt es wiederum zu einer Irritation des Betrachters, da die Flagge in der Regel nicht als Sujet betrachtet wird.¹⁴¹

Mit der Logik der bisher bekannten Bildobjekte wird gebrochen. Im Folgenden wird das vorliegende Figur-Grund-Problem im Falle von *Flag above White with Collage* (Abb. 19) nochmals genauer betrachtet. Die Flagge kann sich nicht oberhalb einer weißen Basis befinden, da beide Farbfelder in derselben Breite begrenzt sind. Steinberg räumt die Möglichkeit ein, das Bild sehe unfertig aus, da sonst die Darstellung der Flagge ruiniert wäre. Das Bild zu beschneiden käme auch nicht in Frage, da sonst das offensichtlich unteilbare Gemälde zerschnitten würde. Indem das Bild das Design der amerikanischen Flagge in ihren Beschränkungen unterwandert, zeigt das Bild seine eigene Unmöglichkeit. „In transgressing the design of the American flag, the picture demonstrates its own impossibility.“¹⁴²

White Flag (Abb. 13) funktioniert im Gegensatz zu *Flag above White with Collage* (Abb. 19) oder *Flag on orange Field* (Abb. 20). In diesem Bildobjekt gibt es wie bei *Flag* (Abb. 14) keine Unterscheidung von Figur und Grund. Das Subjekt wird durch die monochrome Malweise und Farbgestaltung fast durchsichtig und bleibt nur schwer erkennbar.¹⁴³

Die *Flags* (Abb. 13-14, 18-20) und *Targets* (Abb. 9, 15, 17, 21) gehen über den abstrakten Expressionismus hinaus: sie sind flacher in ihrer Oberfläche und mehr „all-over“ als Bilder. Johns agierte zwar in der Tradition des Abstrakten Expressionismus, der allerdings viel radikaler war als alles zuvor in der Kunst gesehene und ging gleichzeitig weit darüber hinaus: es waren Bilder, die abstrakt, aber gleichzeitig repräsentativ im Modus waren, mit Gestik gefüllt, aber auch

¹⁴¹ Francis 1985, S. 28.

¹⁴² Steinberg 1972b, S. 41.

¹⁴³ Francis 1985, S. 28.

unpersönlich in ihrer Fraktur; bildhaft, aber auch buchstäblich in ihrer Assoziation usw. Es handelt sich immerzu um ein sich Annähern von Gegensätzen.¹⁴⁴

Aktionen setzen

Die Subjekte in Johns Frühwerk zeichnen sich durch ihre Passivität aus. Alle Objekte sind passiv und Johns Bilder sind Objekte. Allerdings werden die Objekte mit spezifischen Aktionen verbunden, die im Betrachter unterschiedliche Grade von Aktivität auslösen. Hier kommt Johns Symbolismus zum Ausdruck, der, wenn auch nicht sonderlich explizit, jedenfalls vorhanden ist. Die von Johns gewählten Objekte zeigen eine gewisse Präferenz, Dinge geschehen zu lassen (eine Flagge wird anerkannt, auf eine Zielscheibe wird gezielt, ein Buch wird geöffnet, Buchstaben und Zahlen werden gemischt, Laden werden geöffnet und geschlossen (Abb. 14, 9, 7, 12). So eröffnet sich innerhalb von Johns Malweise in den Subjekten eine Zone von passiver Unnachgiebigkeit, wobei die Subjekte selbst einem Muster der Kontinuität folgen, das unberührt von der Aktivität der Farbe bleibt.¹⁴⁵

Johns Subjekte zeichnen sich durch ihre Flachheit aus. Sie suchen allerdings nicht eine Immunität des Unrealen. Wenn man einen Dartpfeil gegen die Zielscheibe (Abb. 9) werfen würde, so wäre dies möglich. Tut man dies nicht, weil man es als ein Kunstwerk betrachtet, so ist das die Entscheidung des Betrachters. So erlaubt Johns offenkundig die Möglichkeit einer alternativen Attitüde. Allerdings würde man wohl kaum wirklich einen Dartpfeil auf das Subjekt werfen, da das Subjekt in Johns Kunst eine reale Präsenz bekommen hat. Ein Bild muss das sein, was es repräsentiert, so sind Zahlen Zahlen und Farbe ist Farbe oder es sind bemalte Objekte. Was man in Johns Eigenlogik nicht haben kann, ist eine gemalte Landschaft, wo die Landschaft gegengleich dargestellt wird und die Farbe nicht als Farbe aufscheint. Das Medium der Farbe hört bei Johns auf, ein Medium der Transformation zu sein. Wenn die Leinwand flach ist, so kann nichts ohne Illusion

¹⁴⁴ Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004, S. 404-406.

¹⁴⁵ Steinberg 1972b, S. 47.

gemalt werden als das, was bereits aus seiner Natur heraus flach ist.¹⁴⁶ Im Falle von *Flag* (Abb. 14) erwirken die einzelnen Assemblageteile wie Leinwandfetzen, Zeitungsausschnitte oder Collagefragmente im Gemälde einen Rückgriff an seine Materialität, wo auch immer Farbe in den illusionistischen Grund abzudriften sucht.¹⁴⁷ Weiter unterliegen die Subjekte von Jasper Johns keiner hierarchischen Ordnung. So gestaltet es sich ebenfalls bei den an und für sich von Natur aus stark auf einen Punkt fixierten Zielscheiben (Abb. 9). Der Fokuspunkt wird durch die dezentralisierten roten Eckpunkte ausgeglichen.¹⁴⁸

Johns non-hierarchische Malweise scheint nicht für seine Gemälde mit dem Subjekt der Zielscheibe zu gelten. Als Gebrauchsgegenstände sind Zielscheiben dafür gemacht, ein Zentrum vorzugeben, damit auf dieses Zentrum gezielt werden kann. Doch behandelt Johns auch die Zielscheiben in einer Weise, die keinen klaren Fokuspunkt zulassen. Dies äußert sich bereits in *Target* (Abb. 9), wo der Mittelpunkt durch die breit angelegte Randzone und die Ecken herum ausgeglichen wird. Noch stärker ist dies bei *Green Target* (Abb. 21) zu sehen. In diesem Bildobjekt wird die Zielscheibe selbst so stark unfokussiert, dass ein zentraler Punkt nur noch für einen Schützen erkennbar ist. Die Zielscheibe wird mit einer anderen Attitüde gesehen.¹⁴⁹

Eine Aktivität des Betrachters wird ebenso durch *Drawer* (Abb. 6) herausgefordert. Die in das Monochrom eingearbeitete Lade mit zwei Knäufen lässt den Betrachter wundern, ob sich tatsächlich eine zu öffnende Lade im Bildobjekt befindet. So wird im Sinne Morris¹⁵⁰ eigentlich zum Ding, was vorerst als Bild wahrgenommen wurde.

¹⁴⁶ Steinberg 1972b, S. 42.

¹⁴⁷ Steinberg 1972b, S. 44.

¹⁴⁸ Steinberg 1972b, S. 46.

¹⁴⁹ Steinberg 1972b, S. 46.

¹⁵⁰ „What was previously neutral became actual, while what was previously an image became a thing.“ (Morris 1993, S. 51.)

Benutzung von Alltagsobjekten

Johns Wunsch – “A picture ought to be looked at the same way you look at a radiator.”¹⁵¹ – seine Malerei wie einen Heizkörper zu betrachten, spielt auf die Duchamp’sche Indifferenz an. Diese charakterisiert sich als „eine Art ruhige Apathie des Blicks, in der die Feststellung der *Existenz* des Gegenstandes von keinem ästhetischen Interesse an seiner *Form* überlagert wird. Eine Indifferenz, in die, (...), jenes passive Zutrauen gemischt wäre, das man `unaufdringlich verlässlichen´ Alltagsdingen, Heideggers Zeug entgegenbringt.“¹⁵²

Wie Marcel Duchamp benutzte auch Jasper Johns Alltagsgegenstände in einigen seiner Werke. Die Frage nach dem Nutzen eines Objekts beziehungsweise nach der Nützlichkeit eines Kunstobjekts steht im Mittelpunkt der formalen Überlegungen Johns. In seinem Werk *Coathanger* (1958) (Abb. 11) beispielsweise malte er die Leinwand mit Kohlestift schwarz an. Das Objekt des Kleiderbügels fügte er dem Gemälde hinzu, indem er mit einem Nagel den Kleiderbügel zentral befestigte. Der Kleiderbügel erhält innerhalb des Werks eine neue Funktion. Seine ursprüngliche Funktion als Kleiderhalter hat er nun nicht mehr inne, denn um den Kleiderbügel nun zu benutzen, müsste das Bild auseinander genommen werden. Das Bild allerdings erhält seine Nützlichkeit gerade durch die Anbringung des Objekts und definiert sich nicht aus der realen, sondern der gemalten Welt heraus. In diesem Werk eröffnet sich zum wiederholten Mal eine Paradoxie, die typisch für das Frühwerk von Jasper Johns ist.¹⁵³

Durch die Benutzung des Kleiderbügels für sein Werk durchläuft der Kleiderbügel eine Veränderung seiner Funktion und wird seines ursprünglichen Zweckes beraubt. Diese Vorgangsweise benutzt auch Duchamp in seinen Ready-mades, wenn ein Objekt durch die *déclaration* die Wandlung von der Ware zum Kunstwerk durchläuft. Durch die Weiterverarbeitung des Objekts wird es verfälscht. Indem Duchamp einer Reproduktion der Mona Lisa einen Schnurrbart aufmalt und es mit

¹⁵¹ Johns 1996, S. 82.

¹⁵² Egenhofer 2008, S. 194.

¹⁵³ Francis 1985, S. 34-35.

dem Wortspiel *L.H.O.O.Q.* betitelt, geht die veränderte Reproduktion zwar in die Kunstsphäre über, allerdings in verfälschter Form, wie durch *L.H.O.O.Q.* (Abb. 22) eindeutig gezeigt werden kann.

Sowohl Jasper Johns als auch Duchamp setzen sich mit der Sprache auseinander, sowohl in Hinblick auf die der Sprache eigenen Exaktheiten und Inexaktheiten. Die Betonung der Wichtigkeit von Sprache verleiht ihrer jeweiligen Kunst eine spezifische Qualität. Daraus ergibt sich seitens Johns eine spezifisch analytische Haltung. Objekt und Kunstobjekt werden auf dieselbe Weise hergestellt und modifiziert, denn Kunst und Leben durchlaufen ähnliche Prozesse. Mit dieser Einstellung stellt Johns einen Zusammenhang zwischen der Verwendung und Produktion von Objekten sowie zwischen dem Finden eines Objekts und seiner Produktion her. Auf diese Weise verschwindet die Unterscheidung zwischen Alltags- und Kunstobjekt. So kann einem unbrauchbaren Kunstobjekt eine Funktion zukommen und ebenso umgekehrt kann ein brauchbares Ding eine erfundene Kunstfunktion einnehmen. Funktion und Gebrauch verstricken sich ineinander und werden identisch. Mit dieser Vorgehensweise verweist Johns auf ein weiteres Problem der modernen Kunstproduktion: die Schaffung eines auf sich selbst verweisenden Kunstobjekts. Dies gilt allerdings nur innerhalb des Kunstbereichs.

In seiner ersten Ausstellung benutzte Johns neben flachen Dingen auch dreidimensionale Dinge und Teile von dreidimensionalen Dingen, um Bildobjekte zu gestalten. Von dieser Art waren *Drawer* (Abb. 6) und *Book* (Abb. 7). Die namensgebenden Objekte dieser Werke bestimmen die Form und Dimension der Kunstwerke. Auf dieselbe Art und Weise wurde die Form und Proportion von *Flag* (Abb. 14) bestimmt.

Es ist leicht zu erkennen, dass alle Subjekte in Johns frühen Schaffen Menschengemacht sind, dieses Faktum versichert Johns, dass diese Subjekte machbar sind. Dies ist wie Leo Steinberg feststellt: „(...) the liberating discovery for the painter whose mind is both literal and contemporary: the man-made alone can

be made, whereas whatever else the environment has to show is only imitable by make-believe.”¹⁵⁴ So kommt, dies folgert Steinberg weiter, die Position des modernen Anti-Illusionismus zu einem logischen Schlusspunkt. Wie man bei Johns feststellen kann, handelt es sich bei Subjekten wie *Flag* (Abb. 14) oder *Target* (Abb. 9) um Dinge, die gemacht werden können, und nicht um Subjekte wie beispielsweise eine Straße oder ein Haus, die auf der Leinwand nur simuliert werden können. Deshalb repräsentiert das fertige Bild von Johns nicht mehr als es eigentlich ist. Somit löst sich das Problem der Kunst des 20. Jahrhundert, welches Steinberg auch in seinem Aufsatz *Other Criteria*¹⁵⁵, beschreibt, wie ein Gemälde zu einer ersten Realität wird, wenn, wie im Falle von Johns, sich das Subjekt von der Natur zur Kultur verschiebt.¹⁵⁶

Auch bei diesen Bildobjekten wird man vor die Frage gestellt, ob es sich um ein reales Objekt handelt oder um eine bildliche Darstellung. In diesen Werken benutzt Johns bekannte und gewöhnliche Objekte, die bereits gefertigt waren (wie Ready-mades, die dann modifiziert werden). Diese Objekte dienen als Ressourcen und werden dann in das Bild beziehungsweise Objekt aufgenommen. Wichtig ist dabei, dass die Objekte innerhalb des Bildes beziehungsweise Objektes weder in irgendeiner Form kritisiert noch zelebriert werden. Die Gleichgültigkeit, die Johns gegenüber den benutzten Objekten entgegenbringt, entspricht dem von Duchamp geforderten Desinteresse gegenüber den Ready-mades. Hierbei ist bei der Art und Weise der Behandlung von Objekten eindeutig eine Beziehung von Johns zu Duchamps Begriff vom Ready-made festzustellen. Allerdings gewinnen diese Objekte durch ihren Eingang in die Kunstsphäre eine kritische Resistenz aber auch eine Erhabenheit. Diese Objekte sind Repräsentationen einer Unsicherheit, die durch die Gesellschaft der Massenkultur entsteht.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Steinberg 1972b, S. 27-28.

¹⁵⁵ Steinberg 1972a.

¹⁵⁶ Steinberg 1972b, S. 28.

¹⁵⁷ Orton 1996, S. 18.

Robert Francis bestimmt die Werke Johns als Objekte des Alltags, was sie wiederum in die Nähe des Ready-made rückt. „Die Objekte, die Johns darstellt, faszinieren uns: Es sind ganz gewöhnliche Dinge des Alltags.“¹⁵⁸ Obwohl Johns nicht in Serien arbeitet, behandelt er ein und dasselbe Motive mehrmals. Richard Francis nennt diese Arbeitsweise sogar ein immer wieder Reproduzieren von Objekten und Bildern, da jedes Motive für ihn und den Betrachter vielfältige Bedeutungen hat.¹⁵⁹

Die Werke rund um *Flashlight* (zum Beispiel Abb. 16) dienen als besonders gute Exempel für den Umgang Johns mit seinen Skulpturen.

Flashlight stellt kein Einzelstück in Johns Werk dar. Johns gestaltete dieses Kunstobjekt in mehreren Varianten. Er wandte dabei verschiedene Techniken an. Einerseits verwendete er Formmetall (sculptmetal), Pappmaché und Gips. Einige der Skulpturen wurden andererseits auch in Bronze gegossen.

Light Bulb I (Abb. 23) und *Light Bulb II* (Abb. 24) sind beide aus Formmetall gemacht und suggerieren das Gewicht einer tatsächlich brauchbaren gewöhnlichen Glühbirne. Die späteren Werke *Light Bulb* (Abb. 25) und *Bronze* (Abb. 26), die aus Bronze gegossen sind, sind hingegen sehr schwer.

Johns benutzt für seine Skulpturen Alltagsobjekte, jedoch werden diese nicht direkt in die Skulpturen mit eingebunden. Die Alltagsobjekte sind Vorbild für einen Abdruck, um dann in weiterer Folge eine Nachstellung dieses Objektes formen zu können. Eine Ausnahme bildet dabei nur *Flashlight I* (Abb. 16). In diesem Werk wurde eine eigentliche Taschenlampe mit Formmetall umhüllt.

Die Umhüllung ist eine Reflexion auf das Ready-made und gleichzeitig eine Unterwanderung. Am deutlichsten tritt die Unterwanderung des Ready-mades jedoch bei *Painted Bronze (Ale Cans)* (Abb. 10) zu Tage.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Francis 1985, S. 7.

¹⁵⁹ Francis 1985, S. 8.

¹⁶⁰ Siehe IV Unterwanderung des Ready-mades.

Die Taschenlampen und Glühbirnen von Johns sind sprichwörtlich Taschenlampen und Glühbirnen, doch sind sie alle an einem Sockel befestigt, der sie einerseits als Skulpturen kennzeichnet und andererseits aber auch von anderen Skulpturen unterscheidbar macht. Die Skulpturen von Johns sind klein, fragil und zurückhaltend in ihrer Erscheinung. Sie sind in ihrer Erscheinung ähnlich zu alltäglichen Objekten, doch in ihrer Bedeutung anders, denn der Sockel unterscheidet die Skulpturen von Alltagsobjekten.

Die Skulpturen unterscheiden sich außerdem von Alltagsobjekten, da Johns seinen Skulpturen durch die Bearbeitung in Gips oder Formmetall eine andere Oberfläche und Berührbarkeit verleiht.¹⁶¹ Wie in *Light Bulb I* (Abb. 23) zu sehen ist, hebt sich das Objekt kaum von seiner Basis ab.

Rein von der äußeren Form her erinnern die Skulpturen von Johns an das Readymade. Sowohl bei Johns Skulpturen als auch beim Ready-made handelt es sich um die Transformation eines Alltagsgegenstandes. Das Ready-made Duchamps ist sowohl Ware als auch Kunstwerk. Das von Johns geschaffene Objekt scheint nur Alltagsobjekt zu sein. Das Vorbild ist Alltagsobjekt und der Abdruck der Gipsform stammt von einem Alltagsobjekt. Das Endergebnis ist aber sehr wohl ein anderes, im fertigen Produkt beziehungsweise Kunstobjekt bleibt nichts mehr von diesem Alltagsobjekt bis auf die Illusion erhalten, die den Betrachter verwirrt. Doch die Skulptur von Johns war, ist und wird immer Kunstgegenstand bleiben, so ähnlich das Endergebnis auch einem Alltagsobjekt gleichen mag. Die Skulptur erscheint als Objekt/Ding innerhalb der Kunstsphäre.

Die Bilder von Johns besitzen dingliche Qualität und sind daher Objekte. Francis spricht sich sogar gegen eine unbedingte Notwendigkeit als Kunstobjekt aus, sondern bezeichnet sie als Dinge unserer Umwelt, die in Bezug auf die Frage nach ihrem Wesen handfeste Antworten liefern. Wenn diese Bild-Objekte an der

¹⁶¹ Orton 1996, S. 29.

Galeriewand hängen, so entwickeln sie eine materielle Fähigkeit und transformieren den Stoff aus dem sie gemacht sind.¹⁶²

Bei *Book* (Abb. 7) verfremdete Johns ein Buch durch seine Bearbeitung mit pigmentiertem Wachs. Bei *Canvas* wiederum (Abb. 28) verfälschte er die Leinwand selbst, indem er eine kleinere Leinwand mit dem Rahmen nach außen auf eine größere klebte. Bei *Drawer* (Abb. 6) funktioniert die Entfremdung etwas anders. Eine Schublade wird durch zwei Knäufe angedeutet. Ob sich wirklich eine Schublade im Gemälde befindet, bleibt unklar.

Bei *Canvas* (Abb. 28) handelt es sich um ein graues Monochrom, auf das eine kleinere Leinwand mit dem Rahmen nach vorne, also dem Betrachter zugewandt, geklebt wurde. Diese kleinere Leinwand ist ebenfalls wie der Bildgrund monochrom grau bemalt.

¹⁶² Francis 1985, S. 14.

IV. The Stars and Stripes forever. Johns in der Nachfolge des Ready-mades

Wenn Johns alltägliche und triviale Gegenstände als Kunstwerke illusionistisch nachgeformt, nehmen diese Objekte beziehungsweise Bildsubjekte eine eigentümliche Form von Zeitlichkeit an. Wenn diese standardisierten Dinge betrachtet werden, ereignet sich in ihnen eine zuvor unbekannte Verlängerung ihrer normalen zeitlichen Existenz. Die Flagge wird starr, indem sie langsam handgemalt wurde. Das Endstadium dieser Verlangsamung ist ein Stillstand. Die Flagge wird in Bronze gegossen und erreicht dadurch eine andauernde Präsenz. „The Stars and Stripes forever.“¹⁶³ – in den Worten von Leo Steinberg.

Ewige Präsenz und Dauer kommen auch dem Ready-made in der Kunstsphäre zu. Als Ware werden sie zu Objekten. Johns schafft Skulpturen, die ebenfalls dieser Dauer unterliegen. Diese Skulpturen sind eindeutige Reflexionen auf das Ready-made. Johns nimmt die äußere, oberflächliche Form des Ready-mades und unterwandert diese.

Unterwanderung der Logik des Ready-mades

Johns distanziert sich davon, mit Duchamp, Dada und Ready-made in eine nähere Beziehung gesetzt zu werden, indem er nahelegt, dass dies alles nur Zufall war, obwohl er gleichzeitig einräumt, dass einige Elemente seiner Arbeit zu Dada und Duchamp in Relation gesetzt werden können. Dazu gehören beispielsweise Ideen über Objekte und bereits existierende Dinge, genauer gesagt Ready-mades.

Johns selbst distanziert sich auch davon, als Nachfolger von Marcel Duchamp eingeordnet zu werden. Letzteren betrachtet er als einzigartig. “However, if you

¹⁶³ Steinberg 1972b, S. 29.

say Duchamp is my forerunner, I can't entirely agree with you. Duchamp, who has created those works, is no one else but Duchamp."¹⁶⁴

Es ist offensichtlich, dass Johns mit dem Ready-made spielt. Bei seinen Skulpturen ist die Reflexion offensichtlich, vor allem durch die Wahl der Subjekte seiner Sujets. Bei der Malerei ist ebenfalls eine Verbindung gegeben, wenngleich nicht so unmittelbar wie bei seinen Skulpturen.

Ab 1961 wendet sich Johns anderen Themen in der Kunst zu, da er die unauflösbare Objekt/Bild Frage mit seinen Werken bereits ausgiebig thematisiert und auf dieses Paradox aufmerksam gemacht hatte.

Flag (Abb. 14) und *Target* (Abb. 9) sind eher in einem Modus seitlicher Referenz verhaftet und bringen die Intimität der materiellen Kopie zum Vorschein. Unterschieden wird die Kopie einer Flagge durch mehr als den Titel. Bildliche Darstellung und Ready-made-Wiederholung verflechten sich¹⁶⁵ – ebenso: Glühbirnen, Taschenlampen, Bierdosen, die Johns in Bronze gießt und sie mit dem originalen Firmenzeichen *Ballantine Ale* bemalt (beispielsweise Abb. 23-26, 16, 10).

Ebenso verhält es sich mit Johns Skulpturen. Johns Skulpturen gestalten sich klar als Objekte und haben keinerlei anthropomorphe Strukturen. Sie sind Objekte, die uns – genauso wie das Ready-made – indifferent gegenüberstehen. Die Skulptur konfrontiert den Betrachter nicht, noch präsentiert sie sich ihm gegenüber.

Alltägliche Objekte wie Glühbirnen, Kaffeedosen, Taschenlampen oder Bierdosen werden als Vorbilder beziehungsweise formgebende Objekte genommen. Die frühesten Skulpturen in Johns Werk basieren auf einer Glühbirne und einer Taschenlampe.

Die ersten Werke *Light Bulb I* (Abb. 23) und *Light Bulb II* (Abb. 24) sind beide aus Formmetall (sculp-metal) geformt. Diese beiden Werke sind an das Gewicht von

¹⁶⁴ Jasper Johns 1996, S. 100-101.

¹⁶⁵ Egenhofer 2008, S. 193.

wirklichen Glühbirnen angepasst. Die spätere von einem Gipsabdruck in Bronze gegossenen *Light Bulb* (1960) (Abb. 26) hingegen ist sehr schwer.

Für *Flashlight I* (Abb. 16) nahm Johns eine echte, funktionsfähige Taschenlampe und bedeckte diese mit Formmetall. 1960 wurde davon eine Version aus Bronze angefertigt: *Flashlight* (Abb. 28). Bei *Flashlight II* (Abb. 29) wandte Johns eine andere Methode an. Er formte die Taschenlampe aus dickem Pappmaché. *Flashlight III* (Abb. 30) wiederum ist aus Gips gestaltet. Formal gesehen gestalten sich diese Skulpturen von Johns als sehr gute moderne Skulpturen. Viele Eigenschaften haben sie mit Skulpturen von Brancusi oder Matisse gemein. Sie nehmen auf dieselbe Art und Weise Platz ein. All diese Formen sind geschlossene und ganze Formen.¹⁶⁶

Ferner betrachten wir eine Taschenlampe völlig anders als ein *Flashlight* von Johns. Eine gewöhnliche Taschenlampe lenkt den Blick fort von sich, also von dem Objekt, indem sie Licht gibt, das *Flashlight* von Johns allerdings wird betrachtet und zieht so die Blicke auf sich. So spielt Johns mit dem Betrachter und seiner Blickrichtung.¹⁶⁷

Flashlight nimmt eindeutig einen Platz innerhalb der Kunstsphäre ein, so sehr es auch einem brauchbaren Objekt gleicht, gerade weil diese Skulptur so buchstäblich das Objekt einer Taschenlampe darstellt. Dennoch erzeugt *Flashlight* aufgrund seiner äußeren Form wieder eine Verwirrung beziehungsweise Verstörung des Betrachters in Bezug auf die Identität oder das Wesen des Objekts. Es ist nicht bekannt, ob das Objekt einfach aus Formmetall oder Bronze gegossen wurde oder nur mit diesen Materialien bedeckt worden ist, da es als so formecht wahrgenommen wird. Das Ergebnis dieser Skulptur ist, dass sie die Wirkung eines Objektes hat, das versucht, Skulptur zu sein. Der Betrachter wird in den bereits bekannten und doch gleichzeitig unverständlichen Bereich der Ambiguität zurückgeworfen.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Orton 1996, S. 20-21.

¹⁶⁷ Orton 1996, S. 22.

¹⁶⁸ Orton 1996, S. 22.

Hierbei spielt Johns mit der Vorstellung, dass ein Ding zweckentfremdet wird. Dies ist bei seinen Bildobjekten ebenso ein Thema wie bei der Einbeziehung von Ready-mades in seine Arbeiten. Bei der Einbindung von Ready-mades ist das Spiel mit der Entfremdung am eindeutigsten.

Die Entstehungsgeschichte von *Painted Bronze (Ale Cans)* (Abb. 10) ist in der Literatur vielfach wiedergegeben worden. Demnach hatte Johns die Idee zu diesem Werk aufgrund eines Gesprächs zwischen Willem de Kooning und Kunsthändler Leo Castelli. Die künstlerische Antwort von Johns ist gleichzeitig eine Provokation gegenüber Willem de Kooning.

„He [gemeint ist Willem de Kooning] was annoyed with my dealer Leo Castelli, for some reason, and said something like, ‚That son of a bitch, you could give him two beer cans and he could sell them‘. I heard this and thought, ‚What a sculpture – two beer cans.‘ It seemed to me to fit perfectly with what I was doing, so I did them – and Leo sold them.“¹⁶⁹

Der Umstand, dass das Bier der Marke Ballantine in bronzefarbenen Blechdosen angeboten wurde,¹⁷⁰ nutzte Johns, um zwei Exemplare davon augentäuschend als Bronzegüsse mit aufgemalten Etiketten zu replizieren. Der Kunstgegenstand erscheint aus einer gewissen Entfernung exakt jene Sache zu sein, die er nachahmt. Beim Nähertreten oder spätestens bei der Berührung des Gegenstandes wird sich der Betrachter bewusst, um was für einen Gegenstand es sich wirklich handelt. Die Dosen sind an ihrer Basis nicht fixiert. Die Repliken sollten aber nicht einfach mit Konsumartikeln verwechselbar sein, sondern sie spielen vor allem damit, für Ready-mades gehalten zu werden.¹⁷¹

Es wurde nicht ein Realgegenstand in die Kunst gebracht, sondern umgekehrt eine künstlerisch gültige Skulptur in die Form eines gewöhnlichen Konsumartikels verwandelt.

Es kommt hierbei nach Neuner zu einer „Erniedrigung des Kunstwürdigen“¹⁷².

¹⁶⁹ Johns 1996, S. 94. (Swenson: What is Pop Art? Part II (1964). S.92-96).

¹⁷⁰ Johns eigene Angabe, nach Bernstein 1985, S. 54.

¹⁷¹ Neuner 2008, S. 273.

¹⁷² Neuner 2008, S. 274-275.

Für Orton erscheint *Painted Bronze (Ale Cans)* (Abb. 10) durch ihren Sockel eindeutig als Kunstwerk, die Johns Meinung zum Kunstmarkt und Vorstellungen von Kunst preisgeben.¹⁷³

Die Malerei auf den Bierdosen beschränkt sich auf die Etiketten. Diese sind vier Mal dargestellt. Die Buchstaben des Etiketts sind sehr genau auf die Bronzefläche des Gusses aufgemalt, doch erfolgte der Farbauftrag nicht ganz detailgetreu. Es handelt sich um zwei verschiedene Dosentypen. Wie die Deckkappen der Dosen zeigen. Eine Dose stammt aus einer Brauerei in New York, die andere aus einer in Florida.¹⁷⁴ Eine der Dosen ist geöffnet, die andere geschlossen. Außerdem wurde nur aus einer der Dosen ein massiver Guss angefertigt, der ein dementsprechendes Gewicht hat. Die reale Materialität des Objektes arbeitet hier gegen den von Johns geschaffenen illusionistischen Effekt. Das Werk kann aber auch liberalistisch gedeutet werden.¹⁷⁵

Johns Intention war es, sowohl eine volle als auch eine leere Dose darzustellen. Indem er eine der Dosen im Vollguss anfertigen lässt, erreicht Johns eine getreue Wiedergabe der replizierten Objekte. Sowohl eine volle als auch eine leere Dose werden dargestellt. Es wird genau das dargestellt, was die Vorbilder des Werkes sind.

Die Skulptur *Painted Bronze (Savarin)* (Abb. 31) von 1960 hat eine Kaffeedose zum Vorbild, die Johns in seinem Atelier zur Aufbewahrung von Pinseln benutzte.¹⁷⁶ Johns fasste die Dose samt Inhalt in Gips ein und ließ diesen Abdruck anschließend in Bronze gießen. Ebenso wie *Painted Bronze (Ale Cans)* (Abb. 10) stellte Johns handmännisch eine Reproduktion seines Pinselhalters her. Sowohl Kaffeedose als auch Pinsel der bronzenen Skulptur malte er detailgetreu zum Original an. Das aufgemalte Etikett gleicht dem des Originals. Johns achtete sogar darauf, die am Original vorhandenen Terpentin Spuren mit in seiner Darstellung aufzunehmen. Außerdem bemalte er den unteren Rand der Dose mit Silberner

¹⁷³ Orton 1998, S. 237.

¹⁷⁴ Orton 1998, S. 238.

¹⁷⁵ Neuner 2008, S. 276-277.

¹⁷⁶ Orton 1998, S. 205.

Farbe, damit sie dem Material des Originals gleiche. Johns erzeugt mit der Herstellung des Werks und vor allem durch ihre Bemalung eine hochgradige Illusion, die durch das Fehlen eines Sockels noch verstärkt wird. Allerdings wird die Illusion ebenso wie bei *Painted Bronze (Ale Cans)* durch das genaue Betrachten des Werks und das Gewicht des Gegenstandes zerstört. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass das Etikett gemalt und nicht als bedrucktes Papier eine Blechdose umhüllt.

Painted Bronze (Savarin) (Abb. 31) problematisiert ebenfalls wie *Flag* (Abb. 14) die in diesen Werken augenscheinlich schwierig gewordene Unterscheidung zwischen Malerei und Skulptur. Ebenso wie *Flag* gleichzeitig Bild und Objekt ist, so gestaltet sich *Painted Bronze (Savarin)* ebenfalls als ein Objekt, das sowohl Malerei als auch Skulptur ist.¹⁷⁷

In Bezug auf das Ready-made sind auch bei *Painted Bronze (Savarin)* einige Verbindungen festzustellen. Johns hebt scheinbar ein Alltagsobjekt in die Kunstsphäre auf, allerdings unterwandert er die Logik des Ready-mades, indem er selbst den alltäglichen Gegenstand kopiert und eine Illusion davon herstellt. Als Skulptur ist das Werk der Objekthaftigkeit verpflichtet, doch spielt es mit seinem Status innerhalb dieser Definitionen, da Johns die Skulptur bemalt. Ferner kommt hinzu, dass Johns es dem Betrachter überlässt, wie sein Werk wahrgenommen wird. Er reiht sich damit hinter Duchamp ein, der dem Betrachter die meiste Interpretationsmöglichkeit einräumte. Es liegt auch im Falle von *Painted Bronze (Savarin)* am Betrachter, ob dieser die Illusion Johns anerkennt oder verwirft.

Andererseits sollten Johns Repliken wie etwa die *Painted Bronze (Ale Cans)* (Abb. 10), nicht einfach nur mit Konsumartikeln verwechselbar zu sein, sondern sie spielen auch damit für Ready-mades gehalten zu werden. Allerdings stehen die Bierdosen in einem traditionellen künstlerischen Zusammenhang, da sie aus traditionellen Werkstoffen Bronze (Bronze und Ölfarbe) mit einem Arbeitsaufwand gefertigt worden sind. In die ursprüngliche Logik des Ready-mades wird von Johns durch die Bronzen interveniert. Denn es handelt sich hierbei nicht um einen realen

¹⁷⁷ Orton 1998, S. 208.

Gegenstand sondern um eine gemachte Skulptur, die selbst in einen Warenartikel transformiert wird.¹⁷⁸

Zurück zur Bronze

Als Jasper Johns erstmals in der New Yorker Kunstszene auftrat, präsentierte er dem Betrachter eine neue Form des Subjektes. Vorerst rief seine Subjektwahl Erstaunen und Verwunderung hervor, wie die Reaktionen der Kritiker zeigen. Was sich um 1950 in der Kunstszene ereignete, war einerseits die Vorführung einer neuen Subjektivität sowie ein neuer Umgang mit einem Subjekt. Vor allem Robert Rauschenberg und Jasper Johns sind in dieser vom abstrakten Expressionismus abgeneigten Entwicklung zu nennen. Sowohl Clement Greenberg als auch Leo Steinberg beobachteten in ihrer Kunstkritik, wenn auch in entgegengesetzten Positionen, einen Paradigmenwechsel in der Kunst.

Steinberg beschreibt diesen als Wechsel von der Natur zu Kultur. Diesen Wechsel definiert Steinberg näher als eine Drehung von der Vertikalen zur Horizontalen. Einflussgebend für diese Bewegung scheint unter anderem das Werk von Marcel Duchamp zu sein, der mit seinen Ready-mades wie *Fountain* oder *Hat Rack* (Abb. 3-4) eine Rotation von 90 Grad, von der Horizontalen in die Vertikale, bereits vollzogen habe.

Mit der Einführung des Ready-mades durch Marcel Duchamp öffnet sich die Kunst einer Sphäre der Nicht-Kunst und verbindet diese mit der Kunstsphäre. Ausschlaggebend für Duchamp ist, den Kunstbegriff zu hinterfragen und auszureizen. Das Ready-made manifestiert sich grob gesagt als ein Warenartikel aus der Massenproduktion, der vom Künstler als Kunst deklariert wird. Die Wahl des Artikels konstituiert sich vor allem aus der *déclaration* und der Datierung eines Objekts. Dennoch ist das Objekt immer mit dem Faktum seiner Massenfertigung verbunden. Das Ready-made erscheint in seiner Konstitution und Entstehung als klare Entität, das Werk von Jasper Johns hingegen ist in Bezug auf das Ready-

¹⁷⁸ Neuner 2008, S. 273-275.

made zunächst als willkürliche Assoziation aufzufassen. Allerdings zeichnet sich das Frühwerk von Jasper Johns durch viele Assoziationen und Reflexionen über das Ready-made sowohl in seiner Malerei als auch in seiner Skulptur aus. Ein eigentliches Ready-made sucht man im Werkkatalog Johns vergeblich. Es sind nur Spielereien und Reflexionen auf das von Duchamp präzise definierte Kunstobjekt festzustellen.

Doch bereits 1961 stellt sich eine Änderung im Werk von Jasper Johns ein. Seine expliziten Reflexionen über das Ready-made, die in seinem Frühwerk so deutlich erscheinen, enden abrupt, denn Jasper Johns setzt sich mit anderen künstlerischen Problemen auseinander. Auch andere Themen, wie die Buchstäblichkeit und seine Beschäftigung mit Fragen in Bezug auf den Objektstatus eines Werkes, die unweigerlich mit dem Ready-made in Verbindung stehen, spielen keine große Rolle mehr.

Obwohl Jasper Johns selbst keine Ready-mades „gefertigt“ beziehungsweise gewählt hat, sind in seinem Frühwerk folgende Verbindungen zum Ready-made festzumachen. Sowohl Duchamp als auch Johns fordern für die Auswahl der Objekte ein Indifferenzempfinden diesen gegenüber. Geschmacksurteile sollen in Bezug auf die Objekte außen vor gelassen werden. Johns wünscht sich außerdem, dass man seine Malerei genauso betrachtet wie man einen bemalten Heizkörper betrachten würde, denn die Kunstbetrachtung sollte nicht mit Aufwand verbunden sein.

Desweiteren bezieht Johns Alltagsobjekte in seine Werke ein. Bei der Auswahl dieser Objekte steht vor allem im Vordergrund, dass wirklich alltägliche und allgemein triviale Objekte, die keiner speziellen Wertung unterliegen, gewählt werden. Hierbei kommt das gewollte Indifferenzempfinden besonders gut zum Vorschein.

Ein weiteres großes Thema stellt die Objekthaftigkeit der Gemälde Johns dar. Die Gemälde werden als Objekte wahrgenommen und sind somit auch gleichzeitig welche. Abstraktion und Ready-made kommen einander in diesen Bildobjekten besonders nahe, stoßen jedoch noch nicht zusammen, wie es im kunsthistorisch später folgendem Minimal der Fall sein wird.

Johns selbst konstatiert ja, dass ihn „painting as object, as a real thing in itself“¹⁷⁹ besonders am Herzen liegt. Im Mittelpunkt seiner Kunstreflexion steht das Zeigen des So-Seins eines Objektes. Derart wird innerhalb der Gemälde auf einen Sachverhalt hingewiesen, der sich nun fast nicht mehr in der Kunstsphäre befindet, ebenso wie das Ready-made einen Doppelstatus einnimmt: einen als Ware in der realen Welt und einen als Kunstwerk innerhalb der Kunstsphäre. Ähnlich verhält es sich mit den Bildobjekten Johns. Der Doppelstatus seiner Werke äußert sich dadurch, dass sie einerseits Gemälde und als solche fest innerhalb der Kunstsphäre verankert sind, und andererseits den Status eines Objekts einnehmen, das nicht mehr ganz der Kunstsphäre anzugehören scheint, da es als alltägliches Objekt unserer Umwelt wahrgenommen wird. Vor allem Johns angewandte Methode der Enkaustik verstärkt den in Johns Werken vorhandenen Doppelstatus. An Beispielen wie *Flag* (Abb. 14) oder *Target* (Abb. 9) konnte die Dichotomie zwischen Bild und Objekt sehr schön gezeigt werden. Außerdem konnte anhand von Robert Morris Aussage „what was previously neutral became actual, while what was previously an image became a thing“¹⁸⁰, die Objekthaftigkeit in Johns Werken *Target with Plaster Casts* (Abb 17) und *Target with Four Faces* (Abb. 15) dargelegt werden.

Wenn sich ein Bild als Objekt präsentiert, dann ist dies nicht mehr länger bloß ein optisches Phänomen, sondern es verfügt nun über eine Greifbarkeit beziehungsweise Haptik. Ein weiterer Punkt, der das Ready-made mit dem Werk von Jasper Johns verbindet, ist das Moment der Verstörung des Betrachters, da der Status eines Werkes unklar ist. Das Ready-made, das vom Konsumartikel zum Kunstobjekt gewandelt wird, verstört den Betrachter, da der ausgewählte Artikel einen bekannten Allgemeinplatz in unserer Umwelt einnimmt. Johns Werk verstört ebenfalls, da der Objektstatus nicht klar gezeigt wird. Besonders bei Werken, die scheinbar oder tatsächlich Elemente von Alltagsobjekten enthalten, wird dieser Effekt der Verstörung ausgelöst. Dieser Effekt ist deutlich bei *Book* (Abb. 7), *Drawer* (Abb. 6) oder aber auch mit einem etwas anderem

¹⁷⁹ Sylvester 2002, S. 165.

¹⁸⁰ Morris 1993, S. 51.

Störungsmoment bei *Target with Four Faces* (Abb. 15) oder *Target with Plaster Casts* (Abb. 17) gegeben. Aber auch mit *Flag* (Abb. 14) verschreibt sich Johns einer ständigen Provokation, die jener Duchamps sehr ähnlich ist.

Die von Johns gewählten Bildsubjekte regen oftmals zum agieren an. Die Werke zeichnen sich zwar durch Passivität aus, doch sind die Bildsujets meist mit Aktionen verbunden, wie das Zielen auf eine Zielscheibe, das Öffnen eines Buches oder auch nur der kleine Akt des Anerkennens einer Flagge.

Eine augenscheinlichere Verbindung zum Ready-made stellt die Verwendung von Alltagsobjekten innerhalb der Werke von Johns dar. Der Nutzen dieser Objekte wird durch ihre Einbeziehung in das Kunstwerk hinterfragt. Die Einbindung der Objekte in das Kunstwerk verändert ihren Status und das Objekt verliert seinen ursprünglichen Nutzen, dasselbe widerfährt auch den Ready-mades, die aus ihrer Warenumgebung genommen werden. Dabei kommt es durch eine Bearbeitung des Objekts zu einer Verfälschung desselben. Mit diesem Thema scheint sich Johns intensiver auseinandergesetzt zu haben, wie Bildobjekte wie *Book* (Abb. 7), *Drawer* (Abb. 6), *Canvas* (Abb. 28) oder auch *Coathanger* (Abb. 11) nahelegen.

Die deutlichste und offensichtlichste Verbindung zum Ready-made im Werk von Jasper Johns stellen seine Skulpturen dar. Die von Johns aus Pappmaché, Gips oder Bronze gefertigten Skulpturen fallen einerseits ebenfalls in die Kategorie der Verwendung von Alltagsobjekten in seinem Werk, da Johns tatsächlich eine Taschenlampe mit Pappmaché umgab, andererseits spielt er mit der Herstellung seiner Skulpturen mit dem Begriff des Ready-mades. Die größte Verbindung zum Ready-made stellt somit auch die größte Different zum Ready-made dar. Johns schafft kein Ready-made, indem er eine Taschenlampe mit dem Akt der *déclaration* zum Kunstwerk erhebt, sondern er unterwandert vielmehr den Begriff des Ready-mades. Johns schafft Skulpturen, die bloß der Illusion nach einem Ready-made gleichen, aber eben gerade deshalb keine sind.

Andere Differenzen zum Ready-made, die bei Johns festgestellt wurden, sind eine stärkere Entfremdung der benutzten Alltagsobjekte. Diese Entfremdung kann soweit gehen, dass es sich gar nur mehr um Scheinobjekte handelt, wie bei *Drawer* (Abb. 6). Trotz der Objekthaftigkeit seiner Werke bleiben die Bilder

dennoch Gemälde und Malerei und können niemals den vollen Status eines Seins-Objekts annehmen.

Die Unterwanderung des Ready-mades bei Johns geht aber noch tiefer. So stellt das Faktum, dass bekannte industriell gefertigte Objekte nachgestellt werden und dem Anschein nach den Status eines Ready-mades annehmen, eine Reflexion auf das Ready-made dar. Dies ist aber nur ein erster Schritt, auf dem eine weitere Reflexion folgt, die darin besteht, dass Johns diese nachgefertigten Produkte in eine Art Serie stellt und handwerklich quasi serienmäßig herstellt. Es gibt es mehrere *Flashlights* (Abb. 16, 28-30) und *Light Bulbs* (Abb. 23-26), auch wenn diese zum Teil nach unterschiedlichen Methoden hergestellt wurden. Daraus ergibt sich eine gewisse Serialität. Dieser Gedanke der Serialität steht spielerisch dem Gedanken der Einzigartigkeit eines zum Kunstobjekt erwählten Objekts im Sinne des Ready-mades gegenüber.

So ist der springende Punkt dieser Betrachtung, dass Johns jedenfalls Elemente und Grundideen in Bezug auf das Ready-made übernimmt, die ich versucht habe, aufzuzeigen, allerdings darüber hinaus in seiner Reflexion genau diese von ihm bewunderte Idee des Ready-mades¹⁸¹, unterwandert und Duchamps ursprüngliche Hinterfragung des Status des Kunstwerks auf einer Metaebene nochmals beleuchtet. Diese Reflexion findet nicht nur bei Johns Skulpturen statt, sondern auch in seinen Gemälden, die die Dualität von Objekt und Gemälde thematisieren.

Deshalb steht das Werk von Jasper Johns in der Nachfolge des Ready-mades: es gibt keine direkte Übernahme der Idee des Ready-mades durch Johns, sondern Johns geht schon einen Schritt weiter. In seinen Arbeiten nimmt Johns zwar auf das Ready-made Bezug, hinterfragt dieses jedoch gleichzeitig und unterwandert es dadurch.

Die Arbeit Jasper Johns hilft mit bei der Aufdeckung der Erkenntnis, dass das Ready-made gleichzeitig mit seinem ersten Entstehen hinfällig wird. Eine

¹⁸¹ „If he uses a telephone as a Ready-made, then it becomes an art object. This is really wonderful, isn't it?“ (Johns 1996, S. 100.)

Übernahme dieses Konzeptes bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung eines originären künstlerischen Anspruchs ist nicht möglich. Dies wird durch die künstlerische Arbeit Johns und seine Reflexionen auf das Ready-made eindrücklich gezeigt.

Somit könnte die skulpturale Reflexion von Johns vor allem bei *Painted Bronze (Ale Cans)* (Abb. 10) einerseits ein Tribut an Duchamp sein und die Ausführung des Objektes durch Werkarbeit gleichzeitig die Obsolenz dieser Werkkategorie demonstrieren.

Zudem lassen sich Hinweise finden, dass sich das unauflösbare Paradox der Objekt/Bild Frage in den Arbeiten von Johns in seiner Ergiebigkeit erschöpfen musste und er sich daher anderen Fragen zuwandte. Der gleiche Sachverhalt trifft auf Johns Arbeiten zum Thema Waren/Kunstwerk-Problematik zu. Auch hier erfolgte ein weitgehend abrupter Abbruch der Auseinandersetzung mit diesem Themenbereich.

Die Abwendung von diesem Thema durch Johns kann als eine Bestätigung dafür gesehen werden, dass das Ready-made unmittelbar mit seiner Entstehung auch schon wieder tot war. Eine über die ursprüngliche Idee hinausgehende, weitere Reflexion führt zu keinen neuen Ergebnissen mehr. Und allein die Reflexion über das Ready-made selbst zeigt, dass es tot ist in dem Sinne, dass es über die das Ready-made konstituierende Idee hinaus keine wirkliche Weiterentwicklung mehr geben kann. Durch die *déclaration* und Signatur wird der Status des Objektes umgewertet, die Verwirrung des Betrachters bleibt. Durch den Akt der Wahl kommt die Entwicklung des Objekts zu einem Stillstand, da es nun in der Sphäre der Kunst, der Sphäre der Dauer, auf ewig verhaftet bleibt.

Das Ready-made als Kunstwerk konstituiert sich aufgrund einer Idee. Es weist Aspekte der reinen Theorie, einer nicht mehr stärker abstrahierbaren, also reinen absoluten Abstraktheit auf. Das Ready-made ist die reine Idee der höchsten Abstraktion und daher als solche nicht mehr veränderbar. Daher ist es aber gleichzeitig auch tot, weil zu keiner weiteren Entwicklung mehr fähig. Es ist einzigartig und großartig, aber abgeschlossen und von der Idee her nicht weiterzuentwickeln.

Die Auseinandersetzung mit dem Ready-made durch Johns ist deshalb auch spielerisch und reflexiv und führt im Kern zu einer Unterwanderung des Ready-mades. Eine Weiterentwicklung des Ready-mades im originären Sinne ist nicht möglich. Die Werke Johns müssen in Bezug auf die Idee des Ready-mades immer Anmerkungen zu demselben bleiben.

Die Dimensionen des Ready-mades sind vielmehr soziologischer als künstlerischer Natur. Denn rein vom Prinzip stellt nur die *déclaration* eine ausschlaggebende Wertung dar. Der Prozess der *déclaration* ist universell, weil er bei jeder Ware möglich ist.

Allerdings ist der Prozess nicht immer von gleicher Qualität. Eine Originalität als Deklarationsprozess kann rein formallogisch nur ein einziges Mal in Anspruch genommen werden.

Im Akt der zweiten *déclaration* ist die ursprüngliche Originalität bereits aus dem Akt genommen und die *déclaration* selbst wird zur Serie. Sie ist dann nichts anderes mehr als eine originäre Idee, die reproduziert wird und somit seriell wird. Somit befindet sich das Objekt abstrakt gesehen wieder in einem Zyklus einer industriellen Warenproduktion, vermittelt über die bereits reproduzierte Idee.

So gesehen kann es nur ein einziges Ready-made von besonderer Qualität geben, das sich aus der Serie der danach deklarierten Ready-mades hervorhebt. So gesehen plagiiert sich Duchamps mit seinem zweiten Ready-made bereits selbst.

Johns muss einen Schritt weitergehen, wenn er etwas Neues schaffen will. Im originären Sinne ist dies beim Ready-made nicht möglich. Deshalb bleibt Johns Werk auf die spielerische Auseinandersetzung und die Reflexion bezogen, was gleichzeitig zu einer Unterwanderung der Logik des Ready-mades führt und der Zuwendung Johns zu neuen und anderen Themenstellungen den Weg bereitet.

Dass die Interpretation des Kunstwerks dem subjektiven Verständnis des Betrachters unterliegt, wie Steinberg in *Other Criteria*¹⁸² bemerkt, wurde anhand von Johns Arbeit *Painted Bronze (Ale Cans)* (Abb. 10) jüngst in der Ausstellung *Bronzes* in der Royal – Academy¹⁸³, London, vermittelt.

Hier wandelt Jasper Johns zwei Bierdosen als Ready-mades zur Skulptur und schafft dadurch die Illusion des Ready-mades. Das Material scheint hier zweitrangig, da Jones diese Transformation bei anderen Werken in den Materialien Gips, Formmetall oder Bronze ausführte. Mittlerweile scheint diese beabsichtigte Wirkung der Illusion bei der Betrachtung des Werkes in den Hintergrund geraten zu sein.

Heute scheint es so zu sein, dass das „Ready-made“ als solches nicht mehr länger als Ready-made oder als Illusion eines Ready-made wahrgenommen wird.

Die Skulpturen *Painted Bronze (Ale Cans)* (Abb. 10) wurden in besagter Ausstellung über Bronze gezeigt, umrahmt von zahlreichen Bronzen unterschiedlicher Epochen. In der Werkpräsentation der Ausstellung tritt das ursprünglich von Johns beabsichtigte Irritationsmoment zwischen Materialität und Illusion in den Hintergrund, da nun das Interesse am Material zum Hauptthema bei der Betrachtung des Werkes gemacht wird. Auf die Spitze gebracht, könnte man sagen, das Objekt wird wieder auf das reine Material zurückgeworfen. Was wirklich bleibt, ist Bronze.

¹⁸² „(...) reduces itself to the subjective tendencies in the viewer.“ Steinberg 1972, S. 69.

¹⁸³ Kat. Bronze 2012.

Bibliographie

Berstein 1985

Roberta BERNSTEIN: Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974. „The Changing Focus of the Eye“, Ann Arbor 1985.

Berstein 1996

Roberta BERNSTEIN, Inspiration and Innovation: The Art of Jasper Johns, in: MoMA, 23 (Herbst 1996), S. 2-6.

Bernstein 1997

Roberta BERNSTEIN, „Der Anblick einer Sache kann manchmal dazu animieren, etwas anderes zu machen.“, in: Ausst.-Kat. Jasper Johns. Retrospektive, Kirk VARNEDOE (Hrsg.), The Museum of Modern Art, New York 1996, Museum Ludwig Köln 1997, München 1997, S. 37-73.

Bernstein 2002

J. M. BERNSTEIN, Readymades, Monochromes, ETC.: Nominalism and the Paradox of Modernism, in: Diacritics, 32 (1) (Frühling 2002), S. 83-100.

Breton/Éluard 1938

André BRETON/Paul ÉLUARD (Hrsg.): Dictionnaire abrégé du surrealism, Paris 1938.

Buchloh/Krauss/Alberro/Duve/Buskirk/Bois 1994

Benjamin BUCHLOH/Rosalind KRAUSS/Alexander ALBERRO/Thierry de DUVE/Yve-Alain BOIS, Conceptual Art and the Reception of Duchamp, in: October, 70, The Duchamp Effect (Herbst 1994), S. 126-146.

Bürger 1974

Peter BÜRGER, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.

Buskirk/Nixon 1996

Martha BUSKIRK/Mignon NIXON (Hrsg.): The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table, Cambridge, Mass./London 1996.

Cage 1964

John CAGE: Jasper Johns: Stories and Ideas, in: Ausst.-Kat. Jasper Johns, The Jewish Museum, New York, 13.2-12.4.1964, New York 1964. S. 26-35.

Carpenter 1977

Joan CARPENTER, The Infra-Iconography of Jasper Johns, in: Art Journal, 36 (3) (Frühling 1977), S. 221-227.

Cooper 2009

Harry COOPER, Speak, Painting: Word and Device in Early Johns, in: October, 127 (Winter 2009), S. 49-76.

Crimp 1979

Douglas CRIMP, Pictures, in: October, 8 (Frühling 1979), S. 75-88.

Crow 2001

Thomas CROW, Southern Boys Go to Europe: Rauschenberg, Twombly, and Johns in the 1950s, in: Ausst.-Kat. Jasper Johns to Jeff Koons: Four Decades of Art from the Broad Collections, Stephanie BARRON/Lynn ZELEVANSKY (Hrsg.), Los Angeles County Museum of Art 2001/2002, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C. 2002, Museum of Fine Arts, Boston 2002, Los Angeles/New York 2001, S. 44-67.

Damisch 2009

Hubert DAMISCH (übers. Von Rosalind Krauss), Remarks on Abstraction, in: October, 127 (Winter 2009), S. 133-154.

Daniels 1992

Dieter DANIELS: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, DuMont, Köln 1992.

Deleuze/Guattari 1996

Gilles GELEUZE/Félix GUATTARI: Was ist Philosophie?, Frankfurt am Main, 1996.

d'Harnoncourt/Hopps 1969

Anne D'HARNONCOURT/ Walter HOPPS, Etant Donnés 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage: Reflections on a New Work by Marcel Duchamp, in: Philadelphia Museum of Art Bulletin, 64 (299/300) (Apr.-Sept. 1969), S. 5-58.

Duve 1993

Thierry de DUVE, Kant nach Duchamp, München 1993.

Duve 1996

Tierry de DUVE, Kant after Duchamp, Cambridge, Mass/London 1996.

Duve 1991

Thierry de DUVE (Hrsg.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass. 1991.

Duve/Krauss 1990

Thierry de DUVE/Rosalind KRAUSS, *Marcel Duchamp, or The "Phynancier" of Modern Life*, in: *October*, 52 (Frühling 1990), S. 60-75.

Egenhofer 2008

Sebastian EGENHOFER, *Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München 2008.

Elderfield 2007

John ELDERFIELD, *Diver: Eine Verzögerung*, in: *Ausst.-Kat. Jasper Johns. An Allegory of Painting. 1955-1965*, Judy METRO (Hrsg.), National Art Gallery, Washington 2007, Kunstmuseum Basel 2007, München 2007, S. 190-205.

Fisher 1990

Philip FISHER, *Jasper Johns: Strategies for Making and Effacing Art*, in: *Critical Inquiry*, 16 (2) (Winter 1990), S. 313-354.

Foster 1996

Hal FOSTER: *What's Neo about the Neo-Avantgarde?*, in: *Buskrik/Nixon* 1996, S. 5-32.

Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004

Hal FOSTER/Rosalind KRAUSS/ Yve-Alain BOIS/ Benjamin H.D. Buchloh, *Art since 1900. Modernism antimodernism postmodernism*, London 2004.

Foucault 1995

Michel FOUCAULT: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1995.

Francis 1984

Richard FRANCIS, *Jasper Johns*, München/Luzern 1984.

Fried 1967

Michael FRIED: *Art and Objecthood*, in: *Artforum*, 5 (10), Juni 1967, S. 12-23.

Geelhaar 1979

Christian GEELHAAR, *Erfahrungen auf <<anderen Ebenen>>. Zur Druckgraphik von Jasper Johns*, in: *Ausst.-Kat. Jasper Johns. Working Proofs*, Christian

GEELHAAR (hrsg.), Kunstmuseum Basel 1979, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1979, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel 1979/1980, Den kongelige Kobberstiksamling Statens Museum for Kunst København 1980, Basel 1979, S. 9-39.

Greenberg 1997a

Clement GREENBERG: Modernistische Malerei (Modernist Painting), in: Clement GREENBERG: Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Karlheinz LÜDEBURG (Hrsg.), Dresden 1997, S. 265-278.

Greenberg 1997b

Clement GREENBERG: Nach dem abstrakten Expressionismus (After Abstract Expressionism), in: Modernistische Malerei (Modernist Painting), in: Clement GREENBERG: Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Karlheinz LÜDEBURG (Hrsg.), Dresden 1997, S. 314-335.

Henning 1973

Edward B. HENNING, Reconstruction: A Painting by Jasper Johns, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 60 (8) (Oktober 1973), S. 235-241.

Higgins 2008

Lynn A. HIGGINS, The Target (review), in: The Comparatist, 32 (Mai 2008), S. 213-15.

Imdahl 1996

Max IMDAHL: Is it a Flag or Is It a Painting? Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst. (1969), in: Max IMDAHL: Zur Kunst der Moderne (Gesammelte Schriften, Bd. 1), hrsg. v. Angeli Jahnsen-Vukicevic, Frankfurt a. M. 1996, S. 131-180.

Johns 1996

Jasper JOHNS, Writings, Sketchbook Notes, Interviews, Kirk Varnedoe (Hrsg.), New York 1996.

Johnston 1996

Jill JOHNSTON, Jasper Johns. Privileged Information, London 1996.

Jones 1994

Amelia JONES, Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp, Cambridge, Mass. 1994.

Jones 1997

Caroline JONES, Jasper's Dilemma (Review), in: Art Journal, 56 (3) (Herbst 1997), S. 88-90.

Joselit 1998

David JOSELIT: Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910-1941, Cambridge, Mass. 1998.

Joseph 2000

Branden W. JOSEPH: White on White, in: Critical Inquiry, 27 (1) (Herbst 2000), S. 90-121.

Judd 2005

Donald JUDD: Statement in Arts Yearbook 8, 1965, in: Complete Writings 1959-1975. Gallery reviews Book Reviews Articles Letters to the Editor Reports Statements Complaints, Halifax, Nova Scotia/New York 2005, S. 181-193.

Judovitz 1995

Dalia JUDOVITZ: Unpacking Duchamp: art in transit, Berkeley/Los Angeles 1995.

Kaplan 1976

Patricia KAPLAN: On Jasper Johns' According to What, in: Art Journal, 35 (3) (Frühling 1976), S. 247-250.

Kat. Bronze 2012

Ausst.-Kat. Bronze, David EKSERDIJAN (Hrsg.), Royal Academy of Art, London, 15. 09-9.12. 2012, London 2012.

Kat. Johns 1964

Ausst.-Kat. Jasper Johns, The Jewish Museum, New York, 13.2-12.4.1964, New York 1964.

Kat. Johns 1979

Ausst.-Kat. Jasper Johns. Working Proofs, Christian GEELHAAR (Hrsg.), Kunstmuseum Basel 1979, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1979, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel 1979/1980, Den kongelige Kobberstiksamlng Statens Museum for Kunst København 1980, Basel 1979.

Kat. Johns 1996

Ausst.-Kat. Jasper Johns. The Sculptures, Penelope CURTIS (Hrsg.), The Menil Collection, Houston 1996, Leeds City Art Gallery 1996, Leeds 1996.

Kat. Johns 1997

Ausst.-Kat. Jasper Johns. Retrospektive, Kirk VARNEDOE (Hrsg.), The Museum of Modern Art, New York 1996, Museum Ludwig Köln 1997, München 1997.

Kat. Johns/Koons 2001

Ausst.- Kat. Jasper Johns to Jeff Koons: Four Decades of Art from the Broad Collections, Stephanie BARRON/Lynn ZELEVANSKY (Hrsg.), Los Angeles County Museum of Art 2001/2002, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C. 2002, Museum of Fine Arts, Boston 2002, Los Angeles/New York 2001.

Kat. Johns 2007

Ausst.-Kat. Jasper Johns. An Allegory of Painting. 1955-1965, Judy METRO (Hrsg.), National Art Gallery, Washington 2007, Kunstmuseum Basel 2007, München 2007.

Kozloff 1964

Max KOZLOFF: Johns and Duchamp, in: Art International, 8 (2), März 1964, S. 42-45.

Kozloff 2000

Max KOZLOFF, American Painting during the Cold War, in: Francis, FRASCINA (Hrsg.), Pollock and After. The Critical Debate, London/New York 2000, S. 130-146.

Krauss 1976

Rosalind KRAUSS: The Aesthetics of Narcissism, in: October, 1 (Frühling 1976), S. 50-64.

Krauss 1976

Rosalind KRAUSS, Jasper Johns: The Functions of Irony, in: October, 2 (Sommer 1976), S. 91-92.

Krauss 1979

Rosalind KRAUSS, Grids, in: October, 9 (Sommer 1979), S. 50-64.

Krauss 1981

Rosalind KRAUSS: Passages in Modern Sculpture, Cambridge, Mass/London 1981.

Kuenzli/Naumann 1990

Rudolf KUENZLI/Francis M. NAUMANN (Hrsg.): Marcel Duchamp. Artist of the Century, Cambridge, Mass, 1990.

Leider 1970

Philipp LEIDER: Literalism and Abstraction. Frank Stella's Retrospective at the Modern, in: Artforum, 8 (8), April 1970, S. 44-51.

Luisetti/Sharp 2008

Frederico LUISETTI/David SHARP, Reflections on Duchamp: Bergson Readymade, in: diacritic, 36 (4) (Winter 2008), S. 77-93.

Mackenzie 2000

Michael MACKENZIE, Marcel Duchamp and the Antimonies of Art Historical and Art Critical Discourse, in: Modernism/Moderinity, 7 (1) (2000), S. 153-163.

Mancusi-Ungaro 2007

Carol Mancusi-Ungaro, Eine Summe der Korrekturen, in: Ausst.-Kat. Jasper Johns. An Allegory of Painting. 1955-1965, Judy METRO (Hrsg.), National Art Gallery, Washington 2007, Kunstmuseum Basel 2007, München 2007, S. 236-260.

Mitchell 1989

W. J. T. MITCHELL, "Ut Pictura Theoria": Abstract Painting and the Repression of Language, in: Critical Inquiry, 15 (2) (Winter 1989), S. 348-371.

Molesworth 1998

Helen MOLESWORTH, Work Avoidance: The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades, in: Art Journal, 57 (4) (Winter 1998), S. 50-61.

Morris 1993

Robert MORRIS: Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects, in: Robert MORRIS: Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris, Cambridge, Mass. 1993, S. 51-70.

Morris 2007

Robert MORRIS, Jasper Johns: Das erste Jahrzehnt, in: Ausst.-Kat. Jasper Johns. An Allegory of Painting. 1955-1965, Judy METRO (Hrsg.), National Art Gallery, Washington 2007, Kunstmuseum Basel 2007, München 2007, S. 208-233.

Nesbit 1986

Molly NESBIT, Ready-Made Originals: The Duchamp Models, in: October, 37 (Sommer 1986), S. 53-64.

Neuner 2008

Stefan NEUNER, Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning, München 2008.

Orton 1989

Fred ORTON, On Being Bent 'Blue' (Second State): An Introduction to Jacques Derrida/A Footnote on Jasper Johns, in: Oxford Art Journal, 12 (1) (1989), S. 35-46.

Orton 1996

Fred ORTON, Jasper Johns: The Sculptures, in: Ausst.-Kat. Jasper Johns. The Sculptures, Penelope CURTIS (Hrsg.), The Menil Collection, Houston 1996, Leeds City Art Gallery 1996, Leeds 1996, S. 9-70.

Orton 1998

Fred ORTON, Figuring Jasper Johns. Allegorien eines Künstlers, Klagenfurt/Wien 1998.

Perloff 2001

Majorie PERLOFF, Watchman, Spy, and Dead Man: Jasper Johns, Frank O'Hara, John Cage and the „Aesthetic of Indifference“, in: Modernism/modernity, 8 (2) (April 2001), S. 197-223.

Roberts 2007

John ROBERTS, The Intangibilities of Form. Skill and Deskillling in Art After the Readymade, London/New York 2007.

Robinson 2009

Julia ROBINSON, From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s, in: October, 127 (Winter 2009), S. 77-108.

Rothfuss 1993

Joan ROTHFUSS, 'Foirades/Fizzels': Jasper Johns's Ambiguous Object, in: The Burlington Magazine, 135 (1081) (Apr. 1993), S. 369-275.

Rose 1970

Barbara ROSE: The Graphic Work of Jasper Johns. Part I, in: Artforum, 8 (7), März 1970, S. 39-45.

Rose 1993

Barbara ROSE, Jasper Johns: The 'Tantric Details', in: American Art, 7 (4) (Herbst) 1993), S. 46-71.

Schwarz 1997

Arturo SCHWARZ: The Complete Works of Marcel Duchamp. The Revised and Expanded Edition, Volume 2. The plates, Critical Catalogue Raisonné, The Sources, London 1997.

Shone 1978

Richard SHONE, Jasper Johns at the Hayward Gallers, in: The Burlington Magazine, 120, (905) (Aug. 1978), S. 552-553+555.

Solomon 1964

Alan R. SOLOMON: Jasper Johns in: Ausst.-Kat. Jasper Johns, The Jewish Museum, New York, 13.2-12.4.1964, New York 1964, S. 5-19.

Steinberg 1972

Leo STEINBERG, Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art, New York 1972.

Steinberg 1972a

Leo STEINBERG, Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art, in: Leo STEINBERG, Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art, New York 1972, S. 55-92.

Steinberg 1972b

Leo STEINBERG, Jasper Johns: the First Seven Years of His Art, in: Leo STEINBERG, Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art, New York 1972, S. 17-54.

Stemmrich 1992

Gregor STEMMRICH, Das Konzept der „Literalness“ in der amerikanischen Kunst, in: Texte zur Kunst, 2 (7) (Oktober 1992), S. 97-115.

Stemmrich 1995

Gregor STEMMRICH, Johns als „Allegorist“ – Fred Ortons „Figuring Jasper Johns“, in: Texte zur Kunst, 5 (18) (Mai 1995), S. 133-147.

Sylvester 2002

David SYLVESTER: Jasper Johns (1965) in: David SYLVESTER: Interviews with American Artists, London 2002, S. 145-170.

Tuma 2007

Kathryn A. TUMA, Die Farbe und der Umfang der Dinge: Paul Cézanne und das Frühwerk von Jasper Johns, in: Ausst.-Kat. Jasper Johns. An Allegory of Painting. 1955-1965, Judy METRO (Hrsg.), National Art Gallery, Washington 2007, Kunstmuseum Basel 2007, München 2007, S. 170-187.

Varnedoe 1997a

Kirk VARNEDOE, Einführung: Anhauch des Lebens, in: Ausst.-Kat. Jasper Johns. Retrospektive, Kirk VARNEDOE (Hrsg.), The Museum of Modern Art, New York 1996, Museum Ludwig Köln 1997, München 1997, S. 11-35.

Varnedoe 1997b

Kirk VARNEDOE, Feuer – Johns' Werk in seiner Wirkung auf amerikanische Künstler, in: Ausst.-Kat. Jasper Johns. Retrospektive, Kirk VARNEDOE (Hrsg.), The Museum of Modern Art, New York 1996, Museum Ludwig Köln 1997, München 1997, S. 91-113.

Vogt 2012

Tobias VOGT, The Making of the Ready-Made, in: Texte zur Kunst 22. Jahrgang, Nr. 85 (März 2012), S. 38-57.

Wasserman 1970

Burt WASSERMAN, The Graphic Art of Jasper Johns, in: Art Education, 23 (6) (Jan. 1970), S. 16-19.

Weiss 1997

Evelyn WEISS, Jasper Johns in Europa, in: Ausst.-Kat. Jasper Johns. Retrospektive, Kirk VARNEDOE (Hrsg.), The Museum of Modern Art, New York 1996, Museum Ludwig Köln 1997, München 1997, S. 114-121.

Weiss 2007

Jeffrey WEISS, Gemälde, von Mann gebissen, in: Ausst.-Kat. Jasper Johns. An Allegory of Painting. 1955-1965, Judy METRO (Hrsg.), National Art Gallery, Washington 2007, Kunstmuseum Basel 2007, München 2007, S. 2-56.

Weitman 1996

Wendy WEITMAN: Jasper Johns: The Ale Cans Proofs, in: MoMA, 23 (Herbst 1996), S. 7-9.

Wendt 1970

Wolf Rainer WENDT: Ready – Made. Das Problem und der philosophische Begriff des ästhetischen Verhaltens, dargestellt an Marcel Duchamp, Meisenheim am Glan, 1970.

Wieand 1981

Jeffrey WIEAND, Duchamp and the Artworld, in: Critical Inquiry, 8, (1) (Herbst 1981), S. 151-157.

Wohl 1990

Hellmut WOHL: Duchamp's Etchings of the Large Glass and The Lovers, in: Kuenzli/Naumann 1990, S. 168-183.

Yau 1997

John YAU: Die United States von Jasper Johns, Ostfildern-Ruit 1997.

Abbildungen



Abb. 1 Marcel Duchamp: Das große Glas (La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Meme) (1915-23), Glas, Öl, Lack, Bleidraht und Staub, auf zwei Glasplatten (gebrochen), fünf Glasstreifen, Aluminiumfolie, Holz- und Stahlrahmen, mit Rahmen 277,5 x 175, 8 cm, Philadelphia Museum of Art, Sammlung Arensberg.

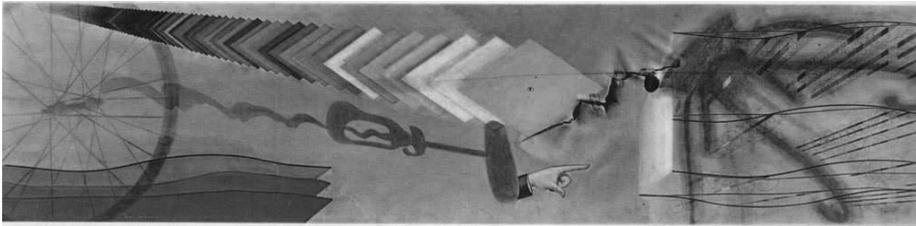


Abb. 2 Marcel Duchamp: Tu m' (1918), Öl und Bleistift auf Leinwand, mit Flaschenbürste, drei Sicherheitsnadeln und einem Bolzen, 70 x 312 cm, Yale University Art Gallery Connecticut USA.



Abb. 3 Marcel Duchamp: Hat Rack, (1917), Nachgeholtes Ready-made, hölzerner Hutständer, der von der Decke hängt, Maße nicht bekannt, Original verloren.



Abb. 4 Marcel Duchamp: Fountain (1917), Ready-made, Porzellan, 36 x 48 x 61 cm, Original verloren, Replik von 1964.



Abb. 5 Robert Rauschenberg: Bed (1955), Öl und Bleistift auf Kopfkissen, Steppdecke und Bettlaken, auf Holz montiert, 19,11 x 80 x 16,5 cm, The Museum of Modern Art New York.



Abb. 6 Jasper Johns: Drawer (1957), Enkaustik auf Leinwand mit Objekten, 77,5 x 77,5 cm, Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Mass. Gevirtz-Mnuchin Purchase Fund.

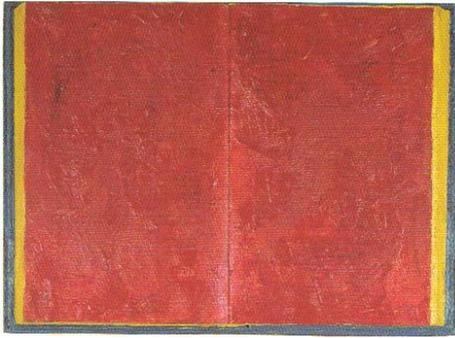


Abb. 7 Jasper Johns: Book (1957), Enkaustik auf Buch und Holz, 25,4 x 33 cm, Sammlung Familie Margulies, Miami, Florida.



Abb. 8 Art News (1958), Titelblatt.



Abb. 9 Jasper Johns: Target (1958), Enkaustik, Ölmalstifte und Collage auf Karton, 35,6 x 35,6 cm, Privatbesitz.



Abb. 10 Jasper Johns: Painted Bronze (Ale Cans) (1960), bemalte Bronze, Edition #2/2, 14 x 20,3 x 12,1 cm, Sammlung des Künstlers, Dauerleihgabe an das Philadelphia Museum of Art.



Abb. 11 Jasper Johns: Coathanger (1958), Zeichenstift auf Papier, Objekt, 62,2 x 54,9 cm, Private Sammlung.



Abb. 12 Jasper Johns: Figure 5 (1955), Enkaustik auf Collage und Leinwand, 44,5 x 35,6 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 13 Jasper Johns: White Flag (1955), Enkaustik und Collage auf Leinwand (drei Teile), 198,9 x 306,7 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 14 Jasper Johns: Flag (1954-55), Enkaustik, Öl und Collage auf Stoff, auf Sperrholz montiert (drei Teile), 107,3 x 154 cm, The Museum of Modern Art New York. Schenkung Philip Johnson zu Ehren von Alfred H. Barr jr.



Abb. 15 Jasper Johns: Target with Four Faces (1955), Enkaustik auf Zeitungspapier und Stoff über Leinwand, darüber vierfarbige Gipsabgüsse von Gesichtern in einem Holzkasten mit aufgeklappter Vorderseite, Gesamtmaße bei geöffneten Kasten: 85,3 x 66 x 7,6cm, Leinwand: 66 x 66 cm, Kasten (geschlossen): 9,5 x 66 x 8,9 cm, The Museum of Modern Art New York, Schenkung Mr. und Mrs. Robert C. Scull.



Abb. 16 Jasper Johns: Flashlight I (1958), Formmetall auf Taschenlampe und Holz, 13,3 x 23,2 x 9,8 cm, Sonnabend Collection.

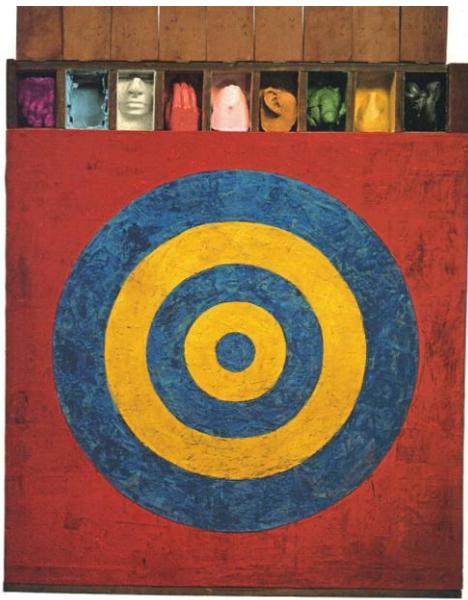


Abb. 17 Jasper Johns: Target with Plaster Casts (1955), Enkaustik und Collage auf Leinwand mit Objekten, 129,5 x 111,8 x 8,8 cm, Sammlung David Geffen, Los Angeles.



Abb. 18 Jasper Johns: Three Flags (1958), Enkaustik auf Leinwand, 78,4 x 115,6 x 12,7 cm, Whitney Museum of American Art New York, Schenkung der Gilman Foundation, Inc., der Lauder Foundation, A. Alfred Taubmans und eines anonymen Stifters anlässlich des 50-jährigen Bestehens sowie Ankauf.



Abb. 19 Jasper Johns: Flag above White with Collage (1955), Enkaustik auf Collage und Leinwand, 75,2 x 48,9 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum. Schenkung des Künstlers, in Erinnerung an Christian Geelhaar.

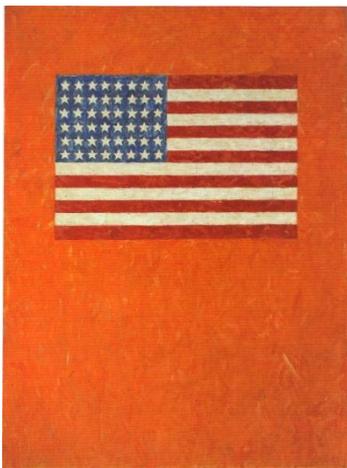


Abb. 20 Jasper Johns: Flag on orange Field (1957), Enkaustik auf Leinwand, 167,6 x 124,5 cm, Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln.



Abb. 21 Jasper Johns: Green Target (1955), Enkaustik auf Zeitungspapier und Stoff über Leinwand, 152,4 x 152,4 cm, The Museum of Modern Art New York. Richard S. Zeisler Fund.



Abb. 22 Marcel Duchamp: L.H.O.O.Q. (1919), Nachgeholtes Ready-made, Reproduktion von Leonardo da Vincis Mona Lisa, 19,7x12,4 cm, zu der Duchamp einen Schnauzer, ein Ziegenbärtchen und einen Titel mit Bleistift hinzufügte, Private Sammlung.



Abb. 23 Jasper Johns: Light Bulb I (1958), Formmetall, 4 1/2" x 6 3/4" x 4 1/2", Private Sammlung.



Abb. 24 Light Bulb II (1958), Formmetall, 7,9 x 20,3 x 10,6 cm, Sammlung des Künstlers, Dauerleihgabe an das Philadelphia Museum of Art.



Abb. 25 Jasper Johns: Light Bulb (1960) Öl auf Bronze, 4“ x 6“ x 4“, Im Besitz des Künstlers.



Abb. 26 Jasper Johns: (Bronze) (1960), Bronze, Edition #2/4, 4 1/4“ x 6“ x 4“, Courtesy Leo Castelli.

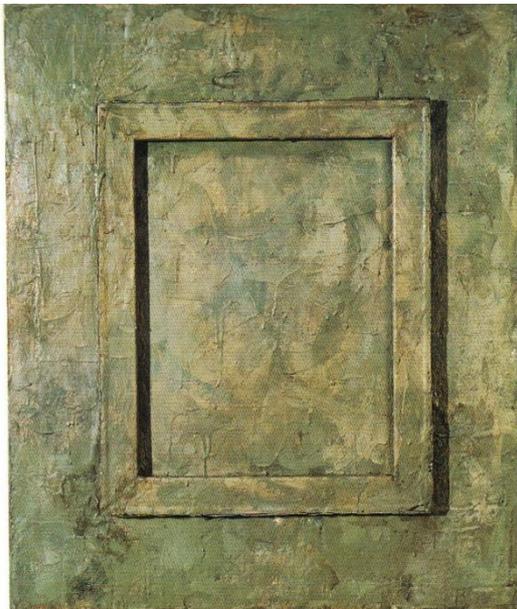


Abb. 27 Jasper Johns: Canvas (1956), Enkaustik und Collage auf Leinwand, Objekte, 76,3 x 63,5 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 28 Jasper Johns: Flashlight (1960), Bronze, 4" x 8 3/4" x 3", Glass Kollektion Walker Art Center.



Abb. 29 Jasper Johns: Flashlight II (1958), Papier maché und Glas, 4" x 8 3/4" x 3", Sammlung Robert Rauschenberg.



Abb. 30 Jasper Johns: Flashlight III (1958), Bronze, Glas und Aluminiumfarbe, 5 1/4" x 8 1/8" x 3 3/4", Private Sammlung.



**Abb. 31 Jasper Johns: Painted Bronze (Savarin) (1960), bemalte Bronze, 34,4 x 20,3 cm
(Durchmesser), Sammlung des Künstlers, Dauerleihgabe an das Philadelphia Museum of Art.**

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Marcel Duchamp: Das große Glas (La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Meme) (1915-23).....	78
Abb. 2	Marcel Duchamp: Tu m' (1918).....	78
Abb. 3	Marcel Duchamp: Hat Rack, (1917).....	78
Abb. 4	Marcel Duchamp: Fountain (1917).....	79
Abb. 5	Robert Rauschenberg: Bed (1955)	79
Abb. 6	Jasper Johns: Drawer (1957).....	79
Abb. 7	Jasper Johns: Book (1957)	80
Abb. 8	Art News (1958)	80
Abb. 9	Jasper Johns: Target (1958)	80
Abb. 10	Jasper Johns: Painted Bronze (Ale Cans) (1960)	81
Abb. 11	Jasper Johns: Coathanger (1958).....	81
Abb. 12	Jasper Johns: Figure 5 (1955)	81
Abb. 13	Jasper Johns: White Flag (1955).	82
Abb. 14	Jasper Johns: Flag (1954-55)	82
Abb. 15	Jasper Johns: Target with Four Faces (1955).....	82
Abb. 16	Jasper Johns: Flashlight I (1958)	83
Abb. 17	Jasper Johns: Target with Plaster Casts (1955).....	83
Abb. 18	Jasper Johns: Three Flags (1958)	83
Abb. 19	Jasper Johns: Flag above White with Collage (1955)	84
Abb. 20	Jasper Johns: Flag on orange Field (1957).....	84
Abb. 21	Jasper Johns: Green Target (1955)	84
Abb. 22	Marcel Duchamp: L.H.O.O.Q. (1919).....	85
Abb. 23	Jasper Johns: Light Bulb I (1958).....	85
Abb. 24	Light Bulb II (1958).....	85
Abb. 25	Jasper Johns: Light Bulb (1960).....	86
Abb. 26	Jasper Johns: Bronze (1960)	86
Abb. 27	Jasper Johns: Canvas (1956)	86
Abb. 28	Jasper Johns: Flashlight (1960)	87
Abb. 29	Jasper Johns: Flashlight II (1958)	87
Abb. 30	Jasper Johns: Flashlight III (1958)	87
Abb. 31	Jasper Johns: Painted Bronze (Savarin) (1960).....	88

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Schwarz 1997, S. 361.

Abb. 2: Schwarz 1997, S. 658.

Abb. 3: Schwarz 1997, S. 375.

Abb. 4: Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004, S. 129.

Abb. 5: UNIDAM/Institut für Kunstgeschichte Wien, Diasammlung.

Abb. 6: Kat. Johns 1996, S. 151.

Abb. 7: Kat. Johns 1996, S. 157.

Abb. 8: Neuner 2008, S. 105.

Abb. 9: Kat. Johns 2007, S. 75.

Abb. 10: Kat. Johns 1996, S. 192.

Abb. 11: Steinberg 1972b, S. 29.

Abb. 12: Kat. Johns 1996, S. 140.

Abb. 13: Kat. Johns 1996, S. 145.

Abb. 14: Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004, S. 406.

Abb. 15: Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004, S. 405.

Abb. 16: Orton 1996, S. 85.

Abb. 17: Kat. Johns 2007, S. 58.

Abb. 18: Kat. Johns 1996, S. 157.

Abb. 19: Kat. Johns 1996, S. 140.

Abb. 20: Kat Johns 1996, S. 153.

Abb. 21: Kat. Johns 2007, S. 62.

Abb. 22: Schwarz 1997, S. 377.

Abb. 23: Kat. Johns 1996, S. 167.

Abb. 24: Kat. Johns 1996, S. 167.

Abb. 25: Orton 1996, S. 77.

Abb. 26: Orton 1996, S. 80.

Abb. 27: Kat. Johns 1996, S. 150.

Abb. 28: http://www.saatchi-gallery.co.uk/museumimages/xut200744120144arc_pht.jpg [03.01.2013].

Abb. 29: Orton 1996, S. 86.

Abb. 30: Kat. Johns 1996, S. 167.

Abb. 31: Kat. Johns 1996, S. 193.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Annex

Abstract

Die Arbeit untersucht, wie die Einführung des Ready-mades in die Kunstwelt die Arbeitsweise von Künstlern sowie die Produktion und Wahrnehmung von Kunstwerken beeinflusst hat. Dies wird primär am Werk Jasper Johns dargestellt. Dazu werden ausgewählte Werke von Johns besprochen und analysiert.

Jasper Johns steht kunsthistorisch zwischen dem Abstrakten Expressionismus und dem Minimal. Im Minimal kommt es zu einer Entwicklung, wo Abstraktion und Ready-made aufeinander treffen. Johns gilt in dieser Entwicklung als Vorbild.

Sowohl Clement Greenberg als auch Leo Steinberg beobachten in der Zeit um 1950 einen Paradigmenwechsel innerhalb der Kunstgeschichte, wobei deren Einschätzungen modernistischer Kunst einander entgegengesetzt sind.

Greenbergs These der Medienspezifität ist, dass die Malerei ihre Eigenschaften von Flächigkeit und Begrenztheit aufzeigen soll, wobei er der Kunst der Alten Meister rein illusionistische Darstellungen vorwirft, die keine selbstkritische Hinterfragung des Mediums beinhalte.

Steinberg hingegen sieht einen Paradigmenwechsel, nämlich jenen von der Natur zur Kultur. Dabei handelt es sich um eine Änderung der Wahrnehmung der Bildoberfläche, die er das flatbed picture plane nennt. Es kommt zu einer Drehung von der Vertikalen zu Horizontalen. Johns wird von Steinberg als einer der ersten Vertreter des flatbed picture planes gesehen.

Johns verwirklicht in seinem Frühwerk stets flache und emblematische Subjekte, die so dargestellt werden, wie sie sind. Das Bild erscheint als Objekt und oszilliert zwischen Bild und Objekt. Als Objekt rückt es in die Nähe des Ready-mades und nimmt so wie dieses einen Doppelstatus seiner Existenz ein, der zwischen Kunstsphäre und unserer Umwelt steht. Weitere Verbindungen zum Ready-made können in Johns Methode der Verstörung des Betrachters, der Einbeziehung von Alltagsobjekten in seine Werke sowie in seinen Skulpturen gesehen werden.

Weiters ist dem Werk von Johns und dem Ready-made die Indifferenz gegenüber den gewählten Subjekten beziehungsweise Objekten gemein.

Die Skulpturen von Johns zeigen am besten seine Reflexionen über das Ready-made. Johns schafft Skulpturen aus Gips oder Bronze, die Alltagsobjekte als Vorbild haben. Diese wirken bei der Betrachtung wie Ready-mades und eröffnen eine Dimension der Illusion. Das Werk versucht, als Ready-made wahrgenommen zu werden, aber unterwandert aufgrund seiner Gestaltung und Fertigung gleichzeitig den Begriff des Ready-mades. Johns Spielerei mit dem Begriff und der Form des Ready-mades macht darauf aufmerksam, dass das Ready-made selbst in seiner Form als abstrakte Idee keine Möglichkeit einer Weiterentwicklung mehr hat. Johns kann daher innerhalb seiner künstlerischen Produktion nur die Idee des Ready-mades aufnehmen und sie spielerisch hinterfragen und thematisieren. Daher steht Johns in der Nachfolge des Ready-mades.

Curriculum Vitae

Lynette Mildred Mayer

Geboren am 19. 06. 1989 in Wien

2007 Matura am Akademischen Gymnasium, Wien

Ab 2007 Studium der Kunstgeschichte und der Volkswirtschaftslehre

Ab 2011 Studium der Philosophie