

Wer hat Angst vor Amerika?

Jasper Johns' «Flag» – Sinnbild von Faszination und Krise

Von Georg Imdahl

Die Stars and Stripes sind allgegenwärtig im amerikanischen Alltag. Jasper Johns malte sie erstmals im Jahre 1954 – ein Bild mit einer phänomenalen Wirkungsgeschichte. Heute wird es vor allem politisch ausgelegt.

Als Barack Obama vor einiger Zeit im Wahlkampf ohne Flaggensticker am Revers angetroffen wurde, musste er sich prompt nach seinem Verhältnis zum Patriotismus fragen lassen. Wenn die Nation sich – nach dem Diktum Ernest Renans – noch immer in einem täglichen Plebiszit der Gesellschaft erneuert, dann ist das Sternenbanner im amerikanischen Alltag dessen sichtbarster Ausdruck, und die politischen Anstandshüter lassen sich nicht zweimal bitten, auf das vernehmliche Bekenntnis der Würdenträger zu diesem Emblem zu pochen.

JANUSKÖPFIGES SYMBOL

In seiner Allgegenwart in den USA bekundet sich indessen auch ein ambivalenter Anspruch – die ebenfalls ständig sich erneuernde Frage, wer sich in seinem Namen eigentlich wozu bekennen will und soll. Explizit stellt sich diese Frage natur-

gemäß im Wahlkampf, wo die Stars and Stripes zum unausweichlichen Dekor zählen.

Die amerikanische Flagge ist heute, nicht zuletzt in europäischer Wahrnehmung, ein janusköpfiges Symbol der Faszination und der Krise: Sie steht für transatlantische Freundschaft ebenso wie für Entfremdung. Ihre Vieldeutigkeit ist Gegenstand eines Klassikers der New Yorker Malerei: Jasper Johns' «Flag» von 1954/55. Seine emotionale Tiefe verdankt das Bild nicht allein dem Sujet. Eine wogende Collage zieht den Blick in den Bann – ein Impasto der Farbe, die sich schwer auf einen Fonds von Zeitungsschnipseln legt. Die Zeitungsfragmente dienen dem Bild als Resonanzboden der Alltagswirklichkeit. Sie färben die Flagge mit dem Massenmedium ein, manche Ausschnitte sind durchaus noch zu identifizieren – Reklame, kleine News, Beiläufiges aus den hinteren Seiten. Der Künstler Mel Bochner erkannte in diesen «einbalsamierten» Papierfetzen ein «Vergänglichkeitspathos», und Richard Serra nahm in der Malerei des jungen Johns «Angst» wahr, «die weiter reicht als die der meisten Leute da draussen». Eine Wiederbelebung der Wachsmalerei, welche die antike Enkaustik eigenwillig fortschreibt, hinterlässt dicke, tiefende Spuren des Farbmaterials auf der Oberfläche und verleiht dem Motiv Massigkeit, gleichsam das Gewicht dessen, was hier abgebildet ist: die Flagge der amerikanischen Nation. Man könnte «Flag» als 1:1-Porträt der Vereinigten Staaten bezeichnen.

Wenn es ein emotionales Äquivalent für Johns' «Flag» in der Fotografie der späten fünfziger Jahre gibt, dann ist es Robert Franks bahnbrechendes Buch «The Americans» von 1958, jener Streifzug quer durch die Vereinigten Staaten, auf welchem der Schweizer Stipendiat mit der «Genialität, Traurigkeit und seltsamen Verstopfenheit eines Schattens» zu Werke ging, wie der Schriftsteller Jack Kerouac im Vorwort notierte: «Wenn man diese Bilder gesehen hat, weiss man am Schluss nicht mehr, ob eine Jukebox trauriger ist als ein Sarg.» In der effektvollen Bildfolge dieses singulären Fotobuches liess Frank immer wieder die Flagge auftauchen, und fast immer erscheint sie in «The Americans» irgendwie im Zwielflicht.

FLAGGE ODER MALEREI?

«Flag» weist eine phänomenale Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte auf. Frank Stella konnte sich mit seinen abstrakten Black Paintings ebenso darauf berufen wie die Pop-Art mit ihrer gesamten Philosophie der Alltagsbemächtigung. Nur sehr wenige Kunstwerke des vorigen Säkulums haben eine so kontinuierliche und in stetigem Wandel begriffene Auslegung hervorgerufen wie dieses Jahrhundertbild. Lange wurde es vor allem unter dem Gesichtspunkt von Identität und Differenz in Hinsicht auf eine autonome Kunst und ihre Rückkoppelung mit der ausserbildlichen Realität diskutiert.

Erst in jüngster Zeit, vor dem Hintergrund von Kontextforschung, Visual Culture und Visual Studies, wird es dezidiert auf politische Botschaften abgeklopft und erweist sich auch in dieser Hinsicht als äusserst ergiebig. Die neueren Argumente gehen entschieden über das ästhetische Fasinosum der Flagge hinaus, von dem Johns' Gemälde noch heute profitiert: den ungemein attraktiven Farbkontrasten, der Kompatibilität mit der geometrischen Malerei und dem Oszillieren zwischen gegenständlich-realer und abstrak-



Jasper Johns: «Flag», 1954/55, Enkaustik und Collage auf Stoff.

ter Lesbarkeit, das sich besonders den weissen Sternen auf dem blauen Grund verdankt.

All die Gesichtspunkte, die Alan R. Solomon einst in die legendäre Frage «Is it a flag, or is it a painting?» gekleidet hatte, sind, auch unter dem Druck der zeitgeschichtlichen Ereignisse, in den Hintergrund getreten: 9/11, der zweite Irak-Krieg, die Sehnsucht nach dem Ende der intellektuell deprimierenden Jahre der Regierung Bush und das bedenkliche Renommee Amerikas in der Welt haben eine politische Deutung des Bildes nachgerade erzwungen. Jene «crisis of identity», welche die amerikanische Kritikerin Lucy Lippard dem Bild in den sechziger Jahren noch wegen seines hybriden Charakters als realer Gegenstand und dessen eigener Darstellung bescheinigte, wird jetzt als Krise der amerikanischen Identität erfahren – und Johns' «Flag» als möglicher Katalysator herangezogen. Damit wächst dem Bild noch einmal eine neue hermeneutische Basis zu, ohne dass diese ihm willkürlich untergeschoben wäre.

Tatsächlich waren die politischen Unterströmungen von «Flag» und seine Spurenelemente der Subversion bereits direkt nach seiner Entstehung wahrgenommen worden – zuerst freilich mehr im Kunstbetrieb als in der Literatur. Als Alfred H. Barr, der Gründungsdirektor des Museum of Modern Art, es 1958 ankaufen wollte, scheiterte er in den zuständigen Gremien. Der Vorstand befürchtete, «Flag» könne patriotische Gefühle verletzen, und das Ankaufkomitee meldete Bedenken an, das MoMA werde sich womöglich bei den Veteranen der American Legion unbeliebt machen. Erst 1973 nahm das Museum «Flag» – als Geschenk von Philip Johnson – in die Sammlung auf.

ZWECKENTFREMDEUNGEN

Gegenüber der Administration des MoMA war Barr – wie Fred Orton geschildert hat – bedenklich weit gegangen, als er mit dem Argument von Johns' «wärmsten Gefühlen für die Flagge» für den Ankauf warb. Johns hat sich in diversen Interviews gegen jede Vereinnahmung seiner (nach und nach immer zahlreicheren) Flaggenbilder verwahrt. Er verneinte sogar, deren Symbolik überhaupt reflektiert zu haben. Die Malprozesse, gab Johns zu Protokoll, seien «von grösserer Eindeutigkeit» und auch von «grösserer Bedeutung» als die «referenziellen Aspekte» des Bildes. Als Peter Fuller ihn 1978 darauf ansprach, «Flaggen, Zielscheiben, Landkarten usw.» seien «alles andere als neutral», sie gehörten «eindeutig zur Ikonografie des amerikanischen Imperialismus», antwortete Johns schnöde: «Daran habe ich nie gedacht.» Allerdings habe er sich «furchtbar geärgert», als eine von ihm gefertigte Bronze der Flagge dem Präsidenten Kennedy – auch noch am «Flag Day» – überreicht worden sei. Und die Tatsache, dass eines seiner Flaggenbilder das Washingtoner Büro des republikanischen Senators Jacob K. Javits schmückte, kommentierte Johns mit den Worten: «Meine Anliegen sind in Javits' Büro wahrscheinlich im Grossen und Ganzen unsichtbar. Alles kann zweckentfremdet werden.»

Jüngste Deutungsvorstösse schieben den Vorhang der Selbstäusserungen des Künstlers beiseite und zielen auf die Biografie des jungen Malers, andererseits auf die Ikonografie der Flagge. So hat Johns' Künstlerkollege Robert Morris das Motivarsenal – eben jene Flaggen, Zif-

fern, Zielscheiben, Landkarten – nicht mehr vorrangig aus der Nachfolge Duchamps und dem Vorgriff auf die Pop-Art ausgelegt; er leitet sie aus dem Militärdienst ab, den Johns Anfang der fünfziger Jahre in South Carolina abgeleistet hatte, bevor er einige Monate im japanischen Sendai stationiert war. Bei den Soldaten, so Morris, sei Johns von exakt diesem «allgegenwärtigen Satz zeichnerhafter Ikonen» umgeben gewesen, der ihm den möglichen Ernstfall permanent vor Augen geführt habe. Morris sieht die frühen Bilder in einem «vielleicht tieferen Sinn pessimistisch, als sie es in der Zeit ihres Erscheinens zu sein schienen». Er deutet sie als «kulturelle Attacken», ja als «Allegorien der Rache» am Militär. Die von Johns verwendeten Embleme liessen sich «durch das Pathos der Kunst unter Druck setzen» – und entfaltet im Modus von Kunst einen konträren appellativen Charakter.

«NATIONALE KULTUR»

Ausdrücklich als «Bürgerin der Vereinigten Staaten» hat die Kunsthistorikerin Anne M. Wagner

eine Interpretation gleichsam aus dem Bedürfnis staatsbürgerlicher Pflicht vorgelegt – weil die Vereinigten Staaten abermals in einen «mörderischen Krieg» verwickelt seien und sie in Johns' «Flag» Probleme wahrnehme, deren sich jeder amerikanische Bürger bewusst sein möge: die Frage nach der «individuellen Beziehung zur «nationalen Kultur»». Diese Frage sei dem Bild eingeschrieben und sei «niemals relevanter» gewesen als heute: «Wir haben die Schlüsselfrage falsch gestellt», resümiert Wagner. Es komme weniger darauf an, ob «Flag» eine Flagge sei oder ein Gemälde, als warum das Symbol und die praktizierte Hingabe daran «so sehr verheiratet sind, dass nur der Tod sie scheiden kann». Indem es das Momentum der amerikanischen Hegemonie inkorporiere, aber gebrochen wiedergebe, bringe das Bild den Betrachter dazu, diese beiden Ebenen reziprok zu reflektieren und damit in eins die «fatale Macht und Verführung des Amerikanismus». So verkörpert das Werk des jungen Johns in neuerer Lesart «politischen Realismus» (Wagner) und «erhabene Trauer» (Morris).

Der «endgültige Vorschlag, die endgültige Aussage», hatte Johns geäussert, «darf keine bewusste Aussage sein, sondern muss eine hilflose Aussage sein,

was zu sagen man nicht umhinkann, und nicht das, was zu sagen man sich vorgenommen hatte». Vielleicht kann die Bedeutungsfülle eines Bildes mit einem so klar definierten Sujet wie «Flag» tatsächlich nur dann entstehen, wenn ihm keine konkrete Intention vorausgegangen ist. Uns Heutigen jedenfalls suggeriert es Unbehagen vor jener Grösse, die mit der Flagge doch eigentlich beschworen wird. Ahnungen von Verwundbarkeit und Drama sind den lebensgetränkten Farben untergemischt. Ein Hauch von Memento mori atmet zwischen den Sternen und Streifen. Das Bild ist Mahnung, den Einflüsterungen eines unreflektierten Patriotismus zu widersprechen. Fraglos ein hoher, keineswegs aber ein vermessener Anspruch: dass von der Erinnerung an das Gemälde im Angesicht der Flaggen im Alltag eine läuternde Wirkung ausgehen möge. Einst wegen seiner Aporien im Geltungsbereich der Kunst und der ausserbildlichen Wirklichkeit bewundert, gilt «Flag» nun als Allegorie der Aufklärung.

Dr. Georg Imdahl ist Kunstkritiker in Düsseldorf und Köln.

Ebene Flächen und Leerformen

Der «Homme aux bras écartés» auf dem Basler Picassoplatz

Vor Jahresfrist wurde eine neue, fast zwei Meter hohe Vergrösserung von Picassos Plastik «Homme aux bras écartés» von 1961 auf dem Picassoplatz hinter dem Kunstmuseum montiert. Sie ersetzt eine 1991 erstellte, über acht Meter hohe Vergrösserung, die schadhafte geworden war und den ästhetischen Vorstellungen nicht entsprochen hatte. Das Original kam 1985 in den Besitz des Kunstmuseums Basel. Das im Original nur 13 cm hohe Werk ist nun zum zweiten Mal in einem anderen Format zu sehen. Daher haftet den postumen Vergrösserungen etwas Beliebigeres an. Trotzdem bietet sich die Gelegenheit zu einem erneuten Blick auf das eigentümliche Werk.

«Homme aux bras écartés» ist ein Spätwerk, in dem der Künstler auf mehrere zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgte formale Neuerungen in der Malerei und insbesondere der Plastik zurückgreift. Es ist teils aus geradlinigen, teils aus kurvigen Konturen sowie aus ebenen Flächen aufgebaut. Diese Darstellungsweise der menschlichen Figur kam vor bald hundert Jahren in der Malerei im Kubismus und in der Plastik bei Alexander Archipenko auf. Sie widerspricht den Idealen der damaligen akademischen Kunstauffassung. Eine traditionelle, eine menschliche Figur darstellende Plastik besteht, wie das Naturvorbild, aus runden Volumina bzw. gekrümmten Oberflächen. Das gilt selbst noch für Rodins Plastik wie auch für Picassos organische Abstraktionen der Boisgeloup-Zeit. Gerade Linien und ebene Flächen in der Darstellung der menschlichen Figur finden sich hingegen in der aussereuropäischen Kunst sowie in archaischen und nichtklassischen Kunststilen Europas, die damals der künstlerischen Avantgarde als Vorbilder dienten. Diese Darstellungsmittel schliessen Naturnachahmung aus, eine Forderung, die von den Künstlern erfüllt werden wollte.

Auch die strenge Frontalität von Picassos Werk, die den Betrachter zwingt, einen bestimmten Standpunkt einzunehmen, ist durch nichtklas-

sische Kunstformen vorgeprägt. Sie bildet eine Gegenposition zu der in der ersten Jahrhunderthälfte aufgekommenen und auch von Picasso zeitweise praktizierten Tendenz zur Vielansichtigkeit. Eine weitere Eigenart betrifft den kurvig verlaufenden Teil des Umrisses des linken Armes der Figur. Er ist das Negativ der Kontur von Kopf und Hals. Picasso hat diese Kontur in das Papier hineingeschnitten, danach den überschüssigen Teil aber nicht weggeschnitten, sondern nach vorne geklappt. Er macht auf diese Weise den Arbeitsprozess sichtbar und schafft gleichzeitig eine einem Arm ähnliche Form, an deren innerem Verlauf wir den Kopf trotz materieller Abwesenheit errahnen können.

Dieses Phänomen hängt eng mit einem anderen an Picassos Plastik zu beobachtenden Gestaltungsprinzip zusammen, das das Erscheinungsbild der Plastik des 20. Jahrhunderts wesentlich geprägt hat: Augen, Nase, Mund und Bauchnabel des Mannes werden von Leerformen gebildet. Mit «Leerform» wird zum einen ein Loch bezeichnet, das die ganze Tiefe des Werks durchdringt, so dass man durch es hindurchsehen kann, und das dort auftritt, wo wir einen sichtbaren materiellen Teil des Körpers erwarten. Zum anderen ist mit der Leerform ein Zwischenraum gemeint, wie er etwa zwischen Oberkörper und Armen auch in der Natur vorkommt, der im Kunstwerk aber so gestaltet ist, dass er nicht bloss dient, d. h. als Betonung der Körperteile fungiert, sondern für sich selbst, als Leerform (die physikalisch gesehen nicht wirklich leer ist), zur Wirkung gelangt. Dadurch verwandelt sich eine negative Form in eine positive, evoziert das Nichtsichtbare etwas Sichtbares. Als erstes Werk, das diese Wirkung realisierte, gilt «La serpentine», eine 1909 von Henri Matisse geschaffene Bronzeplastik. Der scheinbar so banale Mann mit ausgebreiteten Armen lässt ein wichtiges Stück Geschichte der Plastik des 20. Jahrhunderts an uns vorbeiziehen.

Rudolf Suter