

DAVID SALLE

Entwicklung einer Bildsprache

Malerei zwischen visueller Zeichenmontage und
cineastischer Narrative

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie

an der

Ludwig-Maximilian-Universität München

vorgelegt

von

Isabella Goebel

Referent: **Prof. Dr. Rainer Crone**

Korreferent: **PD Dr. Michaela Braesel**

Disputation: 03. Februar 2009

Meiner Familie

Vorwort und Danksagung

Als großes Privileg habe ich empfunden, mich über einen längeren Zeitraum hinweg einer Arbeit zu einem zeitgenössischen Künstler zu widmen, dessen bildsprachliche Parameter der 1980er Jahre den heutigen Kunstdiskurs prägen. Wie sich im Verlauf der Arbeit, in der kunstwissenschaftlichen, sprach- und filmtheoretischen Analyse offenbart, ist David Salle ein reflektierter Künstler medialer Vielfalt innerhalb des klassischen Mediums der Malerei. Zu einem sehr frühen Zeitpunkt, wenn nicht als einer der ersten, nimmt er in seinen Bildern die malerischen Entwicklungen seit den frühen 1980er Jahren vorweg. So fertigt Jeff Koons in seiner sehr gefeierten Serie *Easy Fun Ephemereal* erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts diesmal am Computer vorkonzipierte Bildmontagen. Der Computer löst den Projektor im Transformationsprozess ab. Im Gegensatz zu Salle malt Koons nicht selbst, sein Konzept wird von einem künstlerischen Team ausgeführt.

Ebenso beachtenswert ist heute, Herbst 2008, eine Ausstellung von Richard Prince bei Gagosian Gallery, New York, mit aktuellen Arbeiten. Diese präsentiert großformatige pornografische Frauenbilder, die durch formal-geometrische Übermalungen in Form von Pastillen im Gesicht anonymisiert werden und in absurden Bildmontagen auf Leinwand in einen ähnlich absurd wirkenden Sinnüberschuss kippen. Dabei wendet Prince eine Mischung aus gestischer Malerei und Inkjet-Druck, die künstlerische Tradition des Siebdrucks Andy Warhols und Robert Rauschenbergs weiterentwickelnd, als Übertragungsmittel an (Abb. i).

In Gegenüberstellung zeigt sich, dass Salles Bildfindungen (exemplarisch Abb. ii, siehe auch Abb. II-31) jenen dieser Ausstellung vorausgehen.



Abb. i: Richard Prince, *Tales of Brave Ulysses*, 2008
Inkjet, Acryl und Collage auf Leinwand, 213,4 x 335,3 cm, Gagosian Gallery



Abb. ii: David Salle, *The Tulip Mania of Holland*, 1985
Acryl und Öl auf Leinwand und Gewebe, 335,2 x 519,4 cm, The Carnegie Museum of Art, A.W. Mellon Acquisition Endowment Fund, Pittsburgh

Salle kombiniert die Medien Malerei und Druck auf Stoff, die Leinwand. So sind dem Motiv des roten Sessels Fotos im Inkjet-Verfahren von Aborigines im Wechsel gegenübergestellt (Abb. iii).



Abb. iii: David Salle, *The Tulip Mania of Holland*, 1985, Ausschnitt
Acryl und Öl auf Leinwand und Gewebe, 335,2 x 519,4 cm, The Carnegie Museum of Art, A.W.
Mellon Acquisition Endowment Fund, Pittsburgh

In der unteren Bildhälfte wird das durch Motivwiederholung und zeichenhafte Entstellung des Gesichts abstrahierte Frauenbild hier zur zeichenhaften Stereotype. Auch diese Provokation, die offenbar noch heute funktioniert, nahm Salle in den 1980er Jahren im Medium der Malerei auf Leinwand vorweg. Selbst die für Richard Prince so typischen Wiederholungen von fotografierten Bildschemata der Massenmedien sind bei Salle bereits in einer frühen Arbeit aus dem Jahre 1973 zu finden (Kap. 3.4.2.3).

Es ist als besonderer Verdienst Salles zu bewerten, dass er sich aus einer isolierten Position heraus im Umfeld von Minimal, Konzeptkunst, CalArts und Appropriation (Kapitel 1 und 3) konsequent für seine figurativ-signaturhafte Malerei entschied. Vor diesem dominanten kunsthistorischen Kontext mit Lehrern wie John Baldessari und Vorbildern wie Bruce Nauman, der mit der Verweigerung einer künstlerisch-handwerklichen Basis auch eine Auffassung des Künstlers als ‚Autor‘ negierte, war es besonders gewagt, auf ein traditionelles Medium zurückzugreifen. In der Konsequenz seiner Bildmontage und der Vielfalt der eröffneten Assoziationskontexte grenzte Salle sich schon von Anfang an stark von den figurativen Gemälden seiner zeitgenössischen Künstlerkollegen Eric Fischl oder Julian Schnabel ab.

Malerei war durch den Abstrakten Expressionismus mit der Idee des Künstlergenies geradezu ‚aufgeladen‘. Bei Salle wird der Betrachter trotz Malerei zum Regisseur seiner eigenen Wahrnehmung und Sinnstiftung, der Künstler oder das ‚Genie‘ Salles treten zurück, ebenso der Bezug auf ein wie immer geartetes ‚Höheres Wesen‘.

Für eine weitergehende Beschäftigung mit Salles Werk sei hier eine vertiefende Analyse der Bedeutung von Tanz und Musik in Salles Bildern angeregt, sowie eine synoptische Retrospektive. Künftigen Ausstellungen und Publikationen bleibt es überlassen, die Malerei David Salles, die im Folgenden hier zwischen visueller Zeichenmontage und cineastischer Narrative verortet wurde, weiter zu denken.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Herrn Professor Dr. Rainer Crone, der mir einen lebendigen Zugang zur zeitgenössischen Kunst vermittelt und meine Herangehensweise an das Dissertationsthema geprägt hat. Er war es, der mit seinem Enthusiasmus und seiner bemerkenswerten Expertise in der Gegenwartskunst mich zu dieser Arbeit inspirierte und mich dem spannenden, komplexen und zugleich vielseitigen Thema der Bildsprache David Salles und seiner Parameter in der Kunst der 1980er Jahre zu widmen. Die Entscheidung fiel, nachdem ich auf Anregung von Professor Crone den Künstler David Salle im Sommer 2003 in seinem Atelier in Sagaponack, Long Island besucht hatte.

Auch möchte ich Frau Privatdozentin Dr. Michaela Braesel danken für die Übernahme der Zweitkorrektur und ihr Engagement für dieses Thema.

Besonders wertvoll waren die weiterführenden Gespräche in Salles Atelier in Brooklyn, New York. Der persönliche Kontakt ermöglichte einen fundierten Einblick in Kontext und Arbeitsbedingungen, in denen das Werk Salles entstand. Mit seinen ausführlichen Antworten zu meinen Fragen hat er wesentliche Ideen zu dieser Arbeit beigetragen, die kritisch eingeordnet wurden. Das Interview untermauerte viele Ansätze meiner Recherche und konnte als Erkenntnisinstrument in Form der *oral history* die kunstwissenschaftliche Basis meiner Arbeit substantiieren. Ich danke seinem Team für Zugang zu seinem Archiv und die freundliche Überlassung von Bildvorlagen. Die Möglichkeit, Kopien von Diapositiven seines Werkes zu machen, erleichterte die Erarbeitung eines Werküberblicks.

Streitbare Gespräche über die künstlerische Position David Salles führte ich mit Jean-Christophe Amman, ehemals Direktor des Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, und mit Maurice Tuchman, Kurator für moderne Kunst am Los Angeles County Museum of Art (LACMA), California. Dr. Alexandra Gräfin von Stosch bin ich ebenfalls dankbar, da sie einmal mehr bewiesen hat, wie fruchtbar eine fundierte Auseinandersetzung mit dem Werk Salles ist.

Wertvolle Anregungen erhielt ich auch durch die Galeristen, die David Salle vertreten oder vertreten haben, oder sich für das „Phänomen Salle“ interessieren, wie Mary Boone (New York), Bruno Bischofberger (Zürich), Jeffrey Deitch (New York), Massimo Cardi (Mailand), Marian Goodman (New York) und Thaddaeus Ropac (Salzburg/Paris).

Meinen herzlichen Dank gilt all jenen, die mich mit kritischen Anregungen, Unterstützung und Ermunterung durch Höhen und Tiefen meiner Arbeit begleitet haben. Insbesondere der Austausch mit Dr. Eva Wattolik hat mir fruchtbare Impulse für die Arbeit gegeben.

Ohne den nötigen Freiraum, die tatkräftige Unterstützung und das Verständnis meiner Familie wäre diese Doktorarbeit nicht möglich gewesen. Ihr ist diese Arbeit gewidmet.

Isabella Goebel

München im Dezember 2008

INHALT

Vorwort und Danksagung	iii
<u>KAPITEL 1: EINFÜHRUNG</u>	1
1 David Salle im Kunstkontext der 1980er Jahre. Einführung in den Forschungsansatz	1
2 Literaturbericht: Streitbare Positionen	8
3 Biographischer Hintergrund	17
3.1 Kreatives Umfeld am California Institute of the Arts (CalArts)	18
3.2 Kunsttheoretische Auseinandersetzungen: Max Kozloff / Jasper Johns	21
3.3 Beobachtungen zum Kontext des Frühwerks: Konzeptkunst	25
<u>KAPITEL 2: DAVID SALLE UND SEINE MALEREI DER FRÜHEN 1980ER JAHRE. VOM WORT UND KONZEPT ZUM BILD</u>	29
1 Zwei exemplarische Bildanalysen	29
1.1 David Salle, <i>King Kong</i> , 1983	30
1.2 David Salle, <i>Géricault's Arm</i> , 1985	39
2 Eine Analyse der bildnerischen Stilebenen und ihre Motive	48
2.1 Fläche versus Bildraum	48
2.1.1 Kombination autonomer Leinwände: Poliptychen	48
2.1.2 Zusammenstellen autonomer Leinwände: ‚insert‘	54
2.1.3 Integration von Alltagsgegenständen: ‚objet trouvé‘	57
2.2 Polyvalenz medialer Versatzstücke	61
2.2.1 Texte und ihre Fragmentierungen	61
2.2.2 Überlagerungen von zeichnerischen Figuren: ‚overlay‘	62
2.2.3 ‚Index‘ für Fotografie: Grisaille	64
3 Bildganzes und Fragment	67
3.1 Quodlibet	67
3.2 Combine Painting	70
3.3 Assemblage	71
3.4 Mixed Media	73
3.5 Collage	74

3.6	Montage	75
3.6.1	Der ‚Monteur‘ Raoul Hausmann	77
3.6.2	Raoul Hausmann, <i>Dada-Cino</i> , 1920	81
3.7	Historische Fragmente im Bildganzen	84
4	Bild und Bildverknüpfung bei David Salle	87
4.1	Künstlerisches Vokabular	87
4.2	Orchestration und Syntax als Metaphern für Verknüpfung	90
4.3	Joseph Brodsky über Robert Frost: Eine Leseanleitung zur Aufdeckung eines Subtextes	92
4.4	Bedeutungskonstitution durch Zeichenrelation nach Ludwig Wittgenstein	96
<u>KAPITEL 3: SPRACHTHEORETISCHE DISKURSE IM KUNSTKONTEXT. VOM BILD ZUM ZEICHEN</u>		98
1	Sprachtheoretische Implikationen	98
1.1	Bruce Nauman, <i>Live Taped Video Corridor</i> , 1969/70	98
1.2	David Salle, <i>Untitled (TV)</i> , 1974	101
1.3	Das Zeichen nach de Saussure und der Betrachter als Zeichen im Bild	103
2.	Rezeption und Selbstreflexion	107
2.1	David Salle, <i>Untitled (Don't Give Up)</i> , 1974/5	107
2.2	Caspar David Friedrich, <i>Frau am Fenster</i> , 1822	110
2.3	Leseanleitung: John Baldessari, <i>The spectator is compelled ...</i> , 1967/1968	113
2.4	Edward Ruscha, <i>Who am I</i> , 1979 und Medienreflexion	115
3	Wiederholung und Absurdität	118
3.1	David Salle, <i>Untitled (Camus)</i> , 1976	118
3.2	Der Begriff des Absurden	120
3.3	Dynamisierung durch zeichenhafte Repetition	122
4	Appropriation in den 1980er Jahren	128
4.1	Zur Rezeption von Giorgio de Chiricos Motivwiederholungen	131
4.2	Wiederholungen von Motiven im Umfeld David Salles	134
4.2.1	Sherrie Levine und die Kopie	136
4.2.2	Cindy Sherman und weibliches Rollenspiel	139
4.2.3	Richard Prince und mediale Stereotypen	143

<u>KAPITEL 4: BILDMONTAGE IM KONTEXT DES FILMDISKURSES.</u>	148
<u>VOM ZEICHEN ZUR NARRATION</u>	
1 Montage im Film	149
1.1 Von der Technik zur Kunst	149
1.2 Filmtheoretische Positionen	151
1.3 Filmmontage und Literarische Narrative	154
1.4 Verknüpfung von Bildzeichen mittels Montage und Schnitt	156
1.5 Zeit und filmische Illusion hinsichtlich David Salles Malerei	158
2 Vom Einzelbild zur Verknüpfung	160
2.1 Die Montage bei Dziga Vertov	160
2.1.1 David Salle, <i>Man with a Camera</i> , 1981	161
2.1.2 Dziga Vertov, <i>Man with a Camera</i> , 1929	163
2.1.3 Absolute Kinosprache	165
2.1.4 David Salles Bildmontage in der Malerei	170
2.2 Montage bei Sergei Eisenstein und Wsewolod Pudowkin	171
2.2.1 Montage der Attraktion und Metaphernbildung	171
2.2.2 Intellektuelle Montage. Konstruierte Narration	175
2.2.3 Kausale Montage bei Wsewolod Pudowkin	176
3 Jean-Luc Godards geschnittene Medienvielfalt in <i>Pierrot le Fou</i>, 1965	179
3.1 Jean-Luc Godard, <i>Montage, mon beau souci</i> , 1971	179
3.2 Darstellende Medien und Medien als Darsteller	185
3.2.1 Malerei und Marianne	185
3.2.2 Schrift und Ferdinand	190
4 Douglas Sirk. Narration und Subtext	193
4.1 Melodram <i>Imitation of Life</i> , 1959	193
4.2 Douglas Sirks bildnerische Mittel	195
4.2.1 Bildaufbau und Farbe	195
4.2.2 Überblendende Bildschichten	198
4.2.3 Der Spiegel als ‚insert‘	199
4.3 ‚Süssliche Oberfläche‘ und ‚unterschwellige Tragik‘ bei Douglas Sirk und David Salle	200
4.4 Visuelle Zeichenmontage und cineastische Narrative	201
4.4.1 David Salle, <i>Search and Destroy</i> , 1985	202
4.4.2 Bild und Text in Bezug zu Jean-Luc Godard	205
4.4.3 Bildstruktur und Dynamisierung in Bezug zu Douglas Sirk und Dziga Vertov	208

<u>KAPITEL 5: SCHLUSSGEDANKEN</u>	212
<u>ANHANG</u>	A-1
1 Interview mit dem Künstler	A-2
2 Manifest des Künstlers: <i>The Paintings Are Dead</i>, 1979	A-10
3 Biographie des Künstlers	A-12
3.1 Zur Person	A-12
3.2 Ausbildung	A-12
3.3 Ausstellungen	A-12
3.3.1 Einzelausstellungen	A-12
3.3.2 Gruppenausstellungen	A-17
3.4 Bühnenbild und Kostüm	A-24
3.5 Film	A-25
3.6 Sammlungen (Auswahl)	A-26
3.7 Galerien (Auswahl)	A-26
4 Abbildungsverzeichnis	A-27
5 Filmographie	A-43
6 Quellen- und Literaturverzeichnis	A-46
6.1 David Salle	A-46
6.1.1 Primärquelle Künstler	A-46
6.1.2 Schriften zum Künstler	A-46
6.1.2.1 Interviews mit dem Künstler	A-46
6.1.2.2 Magazine	A-46
6.1.2.3 Monografien, Kataloge und Essays zum Künstler	A-47
6.2 Ausstellungskataloge anderer Künstler	A-50
6.2.1 Einzelausstellungen (nach Künstlern)	A-50
6.2.2 Themenausstellungen	A-52
6.3 Wissenschaftliche Literatur	A-54
6.3.1 Filmwissenschaft	A-54
6.3.2 Kunstwissenschaft	A-57
6.3.3 Sprach- und Literaturwissenschaft; Semiotik	A-64
6.4 Internet	A-69
6.5 Index alphabetisch	A-70
7 Lebenslauf der Verfasserin	A-93

KAPITEL 1: EINFÜHRUNG

1 David Salle im Kunstkontext der 1980er Jahre. Einführung in den Forschungsansatz

Sind die malerischen Positionen Anfang der 1980er Jahre in den USA als reine Reaktion auf Pop und Minimal Art zu verstehen, als isoliertes Zeitphänomen am Ende des 20. Jahrhunderts? Der Künstler David Salle und sein Werk wurden paradigmatisch ausgewählt, um in eingehender Analyse künstlerische Strömungen und Diskurse dieser Zeit zu kontextualisieren. Kaum ein Künstler bündelt formal und inhaltlich die gesellschaftlichen Aspekte und theoretischen Debatten so wesentlich und auf geradezu aggressive Weise wie er. Salles konsequente Entscheidung für eine figurative, eher ‚ungefällig‘ wirkende Malerei ist als zeitspezifisches Moment zu begreifen, das letztlich aber bis heute ausstrahlt. Nicht zuletzt aufgrund der gezielten und konsistenten Ausstellungsstrategie des Künstlers findet sich eine bis heute lebendige diskursive Resonanz seitens der Kunstkritik, die durch starke Polarisierung geprägt ist.

Worin gründet sich Salles künstlerische Position? Wie entwickelt Salle seine Bildsprache?

Die Zeit der 1970er Jahre, in der Salle sein Studium absolvierte, war durch die Ansätze der Konzeptkunst dominiert; Minimal und Pop Art boten jungen Künstlern keine Alternativen mehr. Der Kunsttheoretiker Arthur C. Danto schildert seinen Eindruck, dass sich nach fünfzehn Jahren des „Dahinsiechens“ auf einmal wirklich etwas in der Kunstwelt tat und bezieht sich dabei auf die ersten Ausstellungen David Salles und seines Kollegen Julian Schnabels in Soho.¹ Robert Pincus-Witten schreibt noch im April 1979: „the inescapable tiredness of painting today, is soft-core character“ und Malerei ist zunehmend „insufficiently compelling or [...] interesting. I think this denotes the possibility, at least, that painting can´t do it anymore.“² In dieser stagnierenden Situation wirkte es wie eine Befreiung, als mit der neuen figurativen Malerei die Fronten aufbrachen. Die Rehabilitation der figürlichen Malerei begann Ende der 1970er mit der Ausstellung *New Image Painting*, 1978, am Whitney Museum in New York, welche Künstler wie z. B. Susan Rothenberg und Robert Moskowitz zeigte. Kunstkritiker fanden den Sammelbegriff „Amerikanischer Neo-Expressionismus“

¹ Danto 1996, S. 266.

² Pincus-Witten 1979, S. 118.

für den neuen malerischen Ansatz von David Salle, Julian Schnabel und Eric Fischl, der ins Zentrum des Interesses der Kunstwelt rückte.³ Douglas Crimps' mittlerweile legendäre Ausstellung im alternativen Artists' Space 1977 in New York benannte mit der *'Pictures'- Generation* das Gegenmodell. Diese Künstlerinnen und Künstler bedienten sich zumeist der Fotografie, um mittels Aneignungen vorgefundener Bilder und deren Re-inszenierungen unterschiedlichste Schichten massenmedialer Stereotypen freizulegen und damit einen kritischen Umgang mit der eigenen Lebenswirklichkeit zu formulieren. Sehr reflektiert ist bei diesen Künstlern der Umgang mit Vor-Bild und Bild. Eine weitere, sehr breit angelegte Schau des Whitney Museums befasste sich 1978 mit dem Thema *Art about Art*. Sie verfolgte Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst anhand von Themen und Motiven. In diesem Zusammenhang wurde nicht nur Giorgio de Chirico neu rezipiert, der sein eigenes Werk in den 1960er Jahren wieder abgemalt hatte, auch in Francis Picabias „Kitschbildern“ der 1940er Jahre wurden geeignete Vorreiter ihrer eigenen „bad paintings“ gesehen.⁴ Mit der Ausstellung *Bad Painting* wurde schon 1977 im New Museum, New York, die neuerliche Wiederkehr gegenständlicher Malerei zur Kenntnis genommen, die lange Zeit verpönt und damit als „böse/schlecht“ bewertet wurde.⁵ Es galt, die Errungenschaften der Heroen der Moderne für den eigenen Ansatz fruchtbar zu machen, was von einigen Kunstkritikern dann als ‚postmodern‘ missverstanden wurde.

Bereits 1976 verwandte Charles Jencks erstmals den Begriff der ‚Postmoderne‘, der zunächst mit der Architektur assoziiert und z. B. mit Philip Johnson 1979 in Verbindung gebracht wurde. 1982 wird der Begriff mit dem Ausstellungstitel *Aspects of Post-Modernism* in Princeton, USA, aufgegriffen. Die Diskussion um die Spielarten der sogenannten Postmoderne war entfacht. Für die vorliegende Analyse wertvoll erweisen sich Eleanor Heartneys Überlegungen zu wissenschaftlichen Forschungen, die die Diskussion um die Postmoderne beeinflussten. Sie führt Thomas S. Kuhns Thesen aus seinem Buch *The Structure of Scientific Revolution*, 1962, an.⁶ Darin distanziert sich Kuhn von der traditionellen Vorstellung, dass Forschung rational aufgebaut und kausal entwickelt sei. Vielmehr sei die Wissenschaft eine Serie von Unterbrechungen, oder Entwicklung aus ‚Paradigmen‘ heraus, die vorangehende Erkenntnisse in Frage stelle. Diese Illusion einer Kontinuität wird unter Berücksichtigung der

³ „The Americans were soon linked by art professionals to a number of European painters: the Italians Sandro Chia, Francesco Clemente, and Enzo Cucchi; and the Germans Sigmar Polke, Gerhard Richter, Georg Baselitz, Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, and A.R. Penck.“ Sandler 1996, S. 222–280.

⁴ Murken 1991, S. 318.

⁵ Vgl. Burgin 1986.

⁶ Heartney 2001. Siehe auch: Kuhn 1989.

Historie neu zu interpretieren sein. Kuhns Überlegungen stehen repräsentativ für das Weltbild der Moderne seit Albert Einstein und Max Planck et al., in der Wirklichkeit und Wissen als relativ empfunden werden.⁷ So finden sich ähnlich motivierte Entwicklungen in der Linguistik z. B. im Strukturalismus, der auf Ferdinand de Saussures *Cours de Linguistique Général*, 1916, zurückgeht und das komplexe System von sprachlichen Zeichen wieder aufgreift und hinterfragt. Auch diese sprachwissenschaftlichen Aspekte werden in der vorliegenden Arbeit untersucht, in epistemologischer Entwicklung aus den detaillierten Bildbeschreibungen der Frühwerke Salles.

Der Begriff des Neo-Expressionismus um 1980 bot eine gewisse Orientierung, indessen erschien die Situation „eher verwirrend“, schreibt Arthur C. Danto in *Kunst nach dem Ende der Kunst*.⁸ Der Pluralismus der künstlerischen Stile ist in der Kunst der 1960er Jahre kaum mehr einer systematischen Ordnung zu unterwerfen. Auf der gegnerischen Seite dieser Fülle an Entwicklungen, die sich in einer ebenso großen Vielzahl an Begrifflichkeiten erschöpft, gab es kritische Stimmen wie die von Clement Greenberg, der ‚Stimme‘ der Abstrakten Expressionisten oder dem marxistisch geprägten Frederic Jameson⁹, deren Geringschätzung gegenüber einer als regressiv empfundenen Malerei größer nicht sein könnte.¹⁰ So wurde die Formel „Neoexpressionisten versus Minimalisten und Konzeptualisten“¹¹ diskursprägend, und die Polemik erreichte Anfang der 1980er Jahre einen Höhepunkt: Ausnahmslos alle Malerei, ob neoexpressiv, figurativ oder abstrakt, erschien suspekt.

Die Bezeichnungen „Neo-Expressionism“, „New Image Painting“, „Appropriation“ oder „Postmoderne“ sind behelfsmäßig vor dem Hintergrund der Pluralisierung der Künste entstanden, um wahlweise die Kontinuität des Kunstschaffens hervorzuheben oder deren angebliche Verfallserscheinungen zu theoretisieren. Sie werden hier nicht im Mittelpunkt der Diskussion stehen. Vielmehr soll dezidiert kunstwissenschaftlich untersucht werden, wie sich einige Themen dieser Zeit im Werk des Künstlers David Salle niederschlagen.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf das Frühwerk Mitte der 1970er Jahre bis hin zu den großformatigen Gemälden der 1980er Jahre, denn bis heute ist innerhalb der Rezeption Salles zu Recht eine durchgängige Rückbezüglichkeit auf die 1980er Jahre zu konstatieren. Diese Zeit ist der Beginn der Formierung von Salles künstlerischem Konzept, seiner Bildsprache. Es wird sich zeigen,

⁸ Danto 1996, S. 260.

⁹ Jameson 1983.

¹⁰ Nesbit 2003, S. 184–189, 245, 248.

¹¹ Vgl. Crimp 1979

dass sich anhand der Werke dieser Zeit Salles künstlerischer und intellektueller Hintergrund besonders gut analysieren lässt.

Im Folgenden soll ein Versuch unternommen werden, das Grundprinzip von Salles bildnerischem Ansatz stichpunktartig zu beschreiben. Das einzelne Werk besteht grundsätzlich aus Teilen, die der Künstler zu einem Ganzen zusammenfügt. Der Hintergrund bzw. eines der Bildelemente ist zumeist wie ein Schwarz-Weiß-Foto in Hell-Dunkel-Kontrasten gemalt und zeigt häufig eine halbnackte Frau in akrobatischer Pose. Zu diesem Hauptmotiv gesellen sich auf der Leinwand immer unterschiedliche Elemente, die aus Vorlagen – häufig in Bezug zur Kunstgeschichte –, banalen Alltagsbildern oder auch Comicmotiven beruhen. Eine Zeichnung oder Skizze, isoliert oder das Ganze übergelegt, bleibt meist unausgeführt und unvermittelt stehen. Ebenso wird häufig ein alltägliches Objekt, ein Stuhl, Tisch oder Büstenalter auf das Bild montiert, das eine echte dritte Dimension im Werk konstituiert. Die Titel der Gemälde erinnern häufig an Gesprächsfetzen wie z. B. in *What is your reason for your visit to Germany?*, 1984 (Abb. II-27), sie weisen surrealistische Züge auf wie in *Melancholy*, 1983 (Abb. II-25), oder *Pure Difference*, 1987, und geben nur selten einen Hinweis preis wie beispielsweise in *Géricault's Arm*, 1985 (Abb. II-7), den Hinweis auf den Künstler Théodore Géricault. Die Titel sind meist so wenig weiterführend wie die Hinweise der im Bild aufgeführten Einzelteile. Objekte und Motive wirken zusammenhangslos.

Die Bilder lassen einen streng wirkenden Formalismus erkennen, dessen scheinbare thematische und motivische Beliebigkeit die Betrachter vor Salles Werken herausfordert. Dies wird vor allem in der Rezeption Salles deutlich, in der Salles künstlerischer Ansatz die Gemüter erregt und selbst wohlmeinende Unterstützer an die Grenzen des Erträglichen bringt.

Die Ambivalenz schlägt sich exemplarisch am Motiv des Frauenkörpers in Salles Werk nieder, deren Darstellung häufig von Feministen angegriffen wurde. Auf der anderen Seite jedoch wird Salles Position verteidigt, wenn beispielsweise Kevin Powers argumentiert, Salle wüsste genau, wie heute nach Geschlecht und Sexualität, Subjektivität und Ausdrucksweise gefragt werden würde, wie es auf diese Weise ohne den Einfluss feministischer Kritik undenkbar wäre.¹²

¹² Kat. Aust. München 1988/89.

Warum sich die Geister an Salles Werk so scheiden, fasst Arthur C. Danto trefflich in Worte: "But then an art this resolutely other and opposed acquires the curious strength of its negations".¹³

Auf welchem Wege kann nun eine Annäherung an diese polarisierende und komplexe Malerei gelingen? Eine solche kann nur im Werk selbst gefunden werden, dessen phänomenologische Betrachtung hier den substantiellen Ausgangspunkt darstellt.¹⁴ Die daraus resultierende Beschreibung liefert ein erstes Moment der sinnstiftenden Annäherung und führt zu einer Bestimmung weitergehender relevanter Kontexte, die in enger Verbindung zu kunst-, sprach- und filmtheoretischen Forschungsansätzen stehen. Da der Frage nach der Konstitution einer Bildsprache in Salles Werk nachgegangen wird, stehen neben der Analyse der Bildmotive auch die Strategien ihrer Verknüpfung zur Diskussion. Schlüssige Ergebnisse sind nur unter Berücksichtigung des damaligen kunsthistorischen Umfelds zu generieren.

Zunächst zeigt der Literaturbericht, dass der Diskurs über die Pluralisierung der Künste in den 1980er Jahren gerade im angelsächsischen Raum häufig an der künstlerischen Position Salles festgemacht wird. Die aufeinanderfolgenden Stationen seiner Ausstellungsgeschichte werden mit den widersprüchlichen Reaktionen der Kunstkritik geschildert. Es wird deutlich, dass ein detaillierter Blick auf das Werk des Künstlers überfällig ist.

Um auf die Analyse des Frühwerks hinzuführen, wird auf biographische Stationen in Salles Leben eingegangen und auf seine Ausbildung mit künstlerischem und theoretischem Hintergrund am CalArts fokussiert. Dies wird einen Eindruck von der komplexen Situation offenbaren, in der sich Salle intellektuell mit künstlerischen Positionen auseinandersetzt und daraufhin seine spätere Bildsprache entwickelt.

In Kapitel 2, VOM WORT UND KONZEPT ZUM BILD wird Salles System piktorialer Zeichen untersucht. Einstieg geben die exemplarischen Bildanalysen zweier paradigmatischer Werke *King Kong*, 1983 (Abb. II-1), und *Géricault's Arm*, 1985 (Abb. II-7), deren Verschiedenheit und Komplexität entscheidend für die Auswahl war. Folgerichtig schließt eine Analyse der zu beobachtenden visuellen Techniken und Motive an, die das Zusammenspiel medialer Versatzstücke unter dem Begriff der Polyvalenz subsumiert.

¹³ Danto 1987/1991, S. 76.

¹⁴ Vgl. Kapitel 3 Anmerkungen zur Methode einer Kunstwissenschaft der Moderne, das eine Art Grundsatzklärung darstellt und das Defizit einer traditionellen kunsthistorischen Analytik in Bezug auf den neuen Bildbegriff der Kunst des 20. Jahrhunderts problematisiert, in: Crone 1989, S. 208-211.

Das kunstwissenschaftliche Vokabular bietet hier eine Auswahl an Begrifflichkeiten, wie ‚insert‘, Quodlibet oder Combine Painting, deren Tragfähigkeit mit Hinblick auf Salles bildnerische Strategien überprüft wird. Es wird untersucht, inwieweit, die Montage von visuellen und sprachlichen Fragmenten Salles Prozess der Bildkonstitution beschreibt. Erst sie ermöglicht die Bestimmung von Polysemie in den bildhaften Beziehungsgeflechten. Historisch fundiert wird die Technik durch den ‚Monteur‘ Raoul Hausmann. Eine ergänzende Sichtweise liefert ein sprachtheoretischer Diskurs über Salles Genese einer Bildsprache, motiviert aus dem künstlerischen Werkprozess, an dessen Beginn ein von Salle so bezeichnetes ‚Vokabular‘ steht. Es wird sich zeigen, wie die einzelnen Themen des Kapitels sich aus der Auseinandersetzung des Künstlers mit Poetik und Sprachphilosophie erklären lassen, die wiederum in einem Interview mit der Verfasserin ihre Bestätigung fanden.

In Kapitel 3 wird anhand exemplarischer Papierarbeiten aus Salles Frühwerk die sprachtheoretische Auseinandersetzung vertieft. Substantiiert wird diese fächerübergreifende Diskussion immer aus der Bildbetrachtung heraus. Diese Vorgehensweise wird auch in Vergleichen mit Werken anderer Künstler, wie Bruce Nauman, Caspar David Friedrich, John Baldessari und Edward Ruscha stringent verfolgt. Die sich aus den Gegenüberstellungen entwickelnden zeitspezifischen Themen werden wertend auf das Schaffen gleichaltriger Zeitgenossen wie Sherrie Levine, Cindy Sherman und Richard Prince reflektiert. Den motivischen Roten Faden in diesem Teil der Arbeit bildet die Frage nach der Darstellung der Frau. Es wird untersucht, inwieweit auch ihr Bild, wie es der Titel des Kapitels VOM BILD ZUM ZEICHEN impliziert, als formal angewendetes Zeichen im Bildganzen zu werten ist.

Einen weiteren Analysefokus bildet das sich beim Betrachter einstellende Gefühl der Absurdität, und es wird die These aufgestellt, dass dieses nicht zuletzt auf die Sinnentleerung des mimetischen Abbildes durch Repetition zurückzuführen ist. Auch die in der Wiederholung innewohnende Momente der Dynamik sowie das Procedere der Montage lassen auf ein cineastische Stilebenen schließen, die der Malerei Salles unterliegen könnten. Damit begründet sich die in Kapitel 4 vorgenommene Kontextualisierung von Montage in Malerei und Film.

In Auseinandersetzung mit der Montage stellen die Schriften der russischen Filmemacher Dziga Vertov, Sergei Eisenstein und Wselwolod Pudowkin bis heute das Rüstzeug für eine theoretische Analyse filmtechnischer Mittel dar. Die Wechselwirkungen zur bildenden Kunst und der Literatur sind auch hier wieder präsent. Die verschiedenen Montagekonzepte werden mit Hinblick auf Salles malerisches Montageprinzip dargestellt. Dabei sind die Themen die

Dynamisierung des Bildes im Film und die Bedeutungskonstitution durch ‚Bildkollision‘ als kleinste Einheit der cineastischen Narrative.

Es werden formale Vergleiche mit Filmen von Jean-Luc Godard und Douglas Sirk angestellt, um Aufschluss über Gestaltung, Konzeption und Stimmungsevokation in Salles Malerei zu erlangen.

Die Filme des von Salle verehrten Godard erfahren hier einen besonderen Fokus, da sie sich durch eine ‚montierte‘ Medienvielfalt auszeichnen, die Malerei und Schrift in das Filmbild integriert und zu Darstellern erhebt. Themen zu Bild und Schrift, wie sie in Kapitel 3 zur Sprache kommen, werden in Kapitel 3 VOM ZEICHEN ZUR NARRATION wieder aufgegriffen. Sie mögen einen Zugang zum Verstehen von Salles medienintegrativer Darstellungsweise erschließen.

Techniken des Bildaufbaus und ihre Wirkung in einer ‚beklemmenden Ausstrahlung‘ werden bei Douglas Sirk in Bezug auf Salles *Procedere* untersucht.

Abschließend in Kapitel 4 werden die analysierten filmtechnischen und -theoretischen Aspekte in der Analyse von Salles eigenem Film *Search and Destroy*, 1995, gebündelt, was wiederum Rückschlüsse auf Salles malerische Bildsprache erlaubt.

2 Literaturbericht: Streitbare Positionen

Um über die Literatur zu David Salle einen konsistenten Überblick zu erlangen, wird der folgende Bericht Aufsätze, Kunstkataloge und Rezensionen klar voneinander trennen, nicht zuletzt auch, um kritische Stimmen von einem bisweilen recht phantasiereichen Kunstjargon abzugrenzen. Die Berichtsanalyse folgt der Ausstellungshistorie und schildert anhand dieser Salles Werdegang im Spiegel der Öffentlichkeit. Aufschlussreich ist es, innerhalb der Kunstkritik eine Entwicklung parallel zu den Erfolgen des Künstlers zu konstatieren, die beispielsweise eine verstärkte Rezeption Salles in den 1980er Jahren widerspiegelt. Auch ist eine abnehmende Rezeption ab den 1990er Jahren bis heute unverkennbar, die selten ohne einen Rückblick zu den ‚heroischen Jahren und Anfängen‘ auskommt. In den USA erfreut sich Salle größerer Bekanntheit als in Europa, obwohl die Menge der Ausstellungen und die Öffentlichkeitsarbeit auf beiden Kontinenten ähnlich gewichtet sind. Der Fundus an Schriftstücken zu Salles Leben und Werk ist, soweit möglich, wissenschaftlich eingeordnet und substantiiert den Geisteshintergrund in den 1980er Jahren. Als *conclusio* kann jedoch vorausgeschickt werden, dass eine wichtige Motivation dieser Arbeit in der Erkenntnis liegt, dass es bislang keine fundierte kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk David Salles gibt.

1976 zeigt Salle seine frühen Arbeiten an der Corps de Garde, Groningen, Niederlande und anschließend im Artist Space, New York. Auch seine Installation *Bearding the Lion in his Den*, 1977, wird in der niederländischen De Appel Foundation, Amsterdam, zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentiert, bevor sie wieder in Groningen und dann im New Yorker The Kitchen Center zu sehen ist. Dreißig Jahre später, 2007, wird diese Installation im Original bei Jeffrey Deitch rekonstruiert, als ob es nun endlich an der Zeit sei, den ursprünglichen Konzepten des Künstlers David Salle nachzugehen (Abb. I-1).

1979 ist Salle wieder im Kitchen Center mit einer Installation *The Structure Is in Itself Not Reassuring* präsent, sowie einer ersten kleinen Show in Larry Gagosians Privaträumen und der Nosei-Weber Galerie, die den ersten Schritt in die kommerzielle Kunstwelt markieren. Ab 1980 mehren sich die Ausstellungen, die Salles Werk einer breiteren Öffentlichkeit vorstellen und damit auch der Rezeption zugänglich machen.

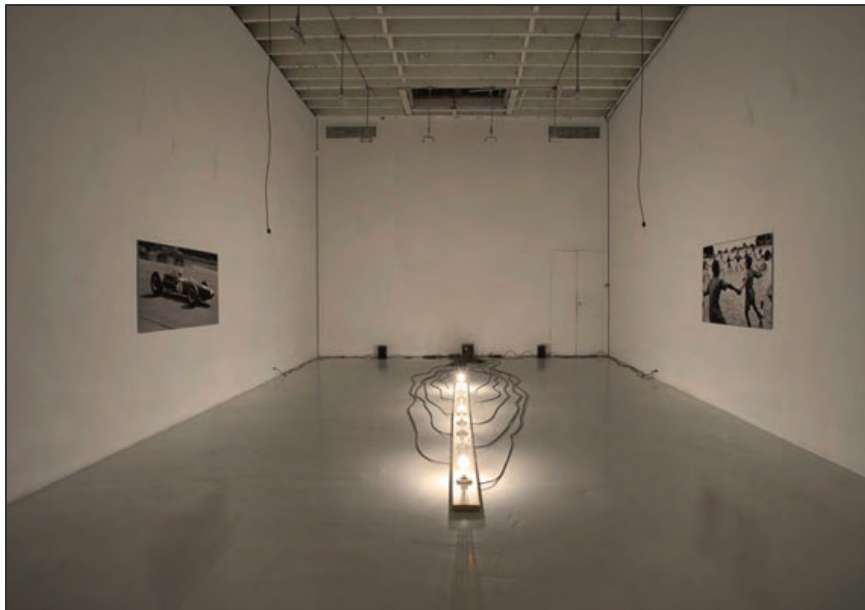


Abb. I-1: David Salle, *Bearding the Lion in His Den*, 1977/2007
Mixed Media, variable Dimensionen Originalinstallation in The Kitchen Center 1977, rekonstruiert 2007 bei Deitch Projects, Edition 2 von 12, verschiedene Sammlungen

Ein eigenes Statement, ähnlich einem Manifest, veröffentlicht Salle in der Zeitschrift *Cover* im Mai 1979. Dem Titel *The Paintings Are Dead* folgen 15 Punkte, unter denen Salle seine Gedanken zur Malerei ironisch-schneidend formuliert, wie z. B. „I’m interested in work which makes you think that you’re going to have to keep paying out the rest of your life;“ oder „Connection making is seen as replication or renewal for the soul. We pursue metaphor to understand the first thing compared. What we love most is for something to be ‘put into words’“.

Der gesamte Originaltext ist im Anhang nachzulesen. In der Summe gibt die Auflistung ein Gefühl für Salles emotionale und intellektuelle Auseinandersetzung mit seinem Dasein als Künstler und seine kategorischen Forderungen an die Kunst wider.

Salles Teilnahme an der wichtigen Ausstellung *Westkunst: Heute*, 1981, in Köln festigt seinen Namen auf internationaler Ebene. Carter Radcliff widmet sich seinen Bildern in ersten Beschreibungsansätzen.¹⁵ An den Artikel anschließend formuliert Sherrie Levine die in den Bildern Salles liegende Gefahr eines möglichen Vorwurfs der Mysogenie, aufgrund seines obsessiven Einsatzes weiblicher Formen.¹⁶

1982 ist Salle auf der *Dokumenta 7*, Kassel, und *Zeitgeist Internationale Kunstausstellung*, Berlin mit großformatigen Leinwänden vertreten; sowie im

¹⁵ Radcliff 1981, S. 33–34.

¹⁶ Levine 1981, S. 34.

Whitney Museum of American Art, New York, in der thematischen Ausstellung *Focus on the Figure: Twenty Years*. Salle ist der ‚Star‘ dieser Ausstellungen, ganz im Sinne des heute zu beobachtenden Künstlerhypes. Salles erste Einzelausstellung *Paintings* im Museum Boymans-van Beuningen, bringt sein Werk wieder zurück nach Holland, einem Standort zu dem es seit seinen ersten Ausstellungen im wieder Verbindungen geben wird. Begleitet wird die Ausstellung von einem Katalog mit Aufsätzen von W.A.L. Beeren (Kurator) und Carter Radcliff.

Peter Schjeldahl¹⁷ widmet Salle, den er 1980 persönlich kennenlernte, im *Artforum*, 1981 eine Art Gedicht, in dem er seine Beobachtungen zur Malerei Salles mit isolierten Worten, Satzfragmenten und Gedankenketten formuliert: „I want it whole, picture plus words plus fantasy [...] No politics. No earning a living, no reputation. No life. But love, definitely. The love of an absent-minded female nude on a bed. No one.“ Schjeldahl spielt eine wichtige Rolle in der Rezeption Salles, insbesondere für die der 1980er Jahre. Er wird unter anderem mit Salle ein extensives Interview führen, das bis heute eines der aufschlussreichsten Quellen für Salles Gedankenschatz darstellt. Kritisch zu reflektieren bleibt, dass Schjeldahls Texte sich auf Salles besonders ‚erfolgreiche‘ Zeit der 1980er Jahre beschränken.

Man With a Camera ist sowohl Bildtitel Salles, als auch Titel einer Ausstellung im Jahre 1982 bei Mario Diacono in Rom und verläuft als roter Faden bis zum Avantgardefilm *Man With a Camera*, 1929, des russischen Filmemachers Dziga Vertov. Auch der 1983 im Hause Schellmann & Klüser erschienene Katalog *David Salle. Francis Picabia* wird hier genannt, da sich immer wieder Interferenzen zwischen beiden Künstlern finden lassen.

Sanford Schwartz nimmt die Ausstellung *Painting*, 1984 bei Leo Castelli zum Anlass, um über den Künstler David Salle und seine Werke in einem umfassenden Aufsatz zu schreiben.¹⁸ Subtil erläutert er, die sich bei der Betrachtung von Salles Malerei eröffnende Assoziationsfülle. Auch erkennt Schwartz in Salles Kunst Verbindungen zu Film und Fernsehen, ohne diese jedoch auszuführen.¹⁹

John Hawkes schreibt im Katalogtext zur Ausstellung *An Offering to David Salle*, 1985, bei Mary Boone, was besondere Beachtung findet, da John Hawkes als Schriftsteller der ‚Postmoderne‘ zugeordnet wird, und von Salle um diesen

¹⁷ Schjeldahl ist Kunstkritiker, Buchautor und Dichter, *Senior art critic* der Kunstzeitschrift *The Village Voice*, New York. Schjeldahl 1981, S. 49.

¹⁸ Schwarz wird hier insbesondere genannt, nachdem Salle diesen Aufsatz der Verfasserin als Lektüre empfahl. Es ist vielleicht der subtile Umgang mit Salles Bildaussagen, die ihn zu dieser Empfehlung bewogen.

¹⁹ Schwartz 1990, S. 121–127.

Beitrag gebeten wurde. 1972 verfasste Hawkes unter anderem *The Blood Oranges*, eine erotische Kultnovelle, die 1997 als Erotikdrama verfilmt wird. Überhaupt scheinen Schriftsteller wie auch Harold Brodkey, gerne über Salle zu schreiben, so auch der Essayist und Dramatiker George W. S. Trow, oder Janet Malcolm²⁰.

Dem eher oberflächlichen journalistischen Jargon, der sich durch alle wichtigen Kunstzeitschriften zum Thema Salle zieht, steht ein Aufsatz Ernst A. Busches gegenüber. In seinem Katalogtext *Works on Paper* im Jahre 1986 thematisiert er erstmals Salles Frühwerk und stellt dessen frühen Papierarbeiten einen gut recherchierten Fundus an Vorlagen gegenüber. Insbesondere das Bildmaterial, das aus Salles Vokabular stammt, lieferte erste Einblicke, was in dieser Arbeit in Kapitel 2 analysiert und substantiiert wird.²¹

Im gleichen Jahr kommt zur Ausstellung *David Salle* bei Bruno Bischofberger, Zürich, ein weiteres fundiertes Buch mit Aufsätzen u.a. von Rainer Crone, den Salle 1982 auf der Documenta kennen lernte und der Salles Kunst erstmals in einen kunstwissenschaftlichen Kontext positioniert. Robert Rosenblum bringt darin Salles Frauen mit Courbets Akten in Beziehung.

Lisa Liebmann geht in „Harlequinade for an Empty Room“ im *Artforum*²² Salles Herkunft aus dem Mittleren Westen und dessen Bedeutung für seine Leinwände nach, die sich wie die karge Landschaft als Fläche präsentieren, auf die eine Vielzahl an Motiven projiziert werden. Zudem äußert sie sich über die Vorwürfe der Misogynie: „Salle clicks into the poetics of regimentation, and the art of self-denial, with a will to control. His sometimes supposed ‘perversity’ has nothing to do with violence toward or exploitation of female subjects [...]“²³ Die Kunstkritikerin Kim Levin polarisiert im *Village Voice*, 1987: „Of course Salle’s stew of vacuous images and styles is coarse, crude, vulgar, and American in the worst way. [...] would we want it to be anything else?“ und folgert: „With more breadth than anyone else, Salle seems to address the pressing philosophical issues of our day: disjunction, disaffection, meaninglessness, vacuity, loss of authenticity and memory.“²⁴

Die folgende Publikation wurde 1986 im Rahmen einer quasi retrospektiven Ausstellung mit dem Titel *David Salle* veröffentlicht. Sie war von Janet Kardon kuratiert und durchlief Stationen in Pennsylvania, New York, Los Angeles,

²⁰ Malcolm 2002, S. 504–530.

²¹ Busche 1986, S. 7–42.

²² Liebmann 1987, S. 94–99.

²³ Liebmann 1987, S. 96.

²⁴ Levin 1987, S. 81.

Toronto und Chicago.²⁵ Kardon blickt auf Salles Anfangsjahre zurück und wird z. B. die Arbeit *Untitled*, (vier Frauen mit Kaffeemarke) von 1973 erstmals im Katalog abbilden lassen. Ohne auf diese Arbeit und seine Vorlagen jedoch näher einzugehen, deckt Kardon oberflächlich die bereits bekannten Allgemeinplätze zu Salle ab. Der Text von Lisa Phillips gibt einen Ansatz zu Salles Frauenbild im kunstgeschichtlichen Kontext wider. Bildliche Vergleiche zu Francisco Goyas *Maya*, Edouard Manets *Olympia* oder Willem de Koonings *Woman I* werden aneinander gereiht, um der Objektivierung der Frau im männlichen Blick nachzuspüren. So steht Mira Schor repräsentativ für die provozierten Kritiker, die in Salles Frauen „a continuation of a male conversation which is centuries old, to which women are irrelevant except as depersonalized projections of a man’s fears and fantasies.“²⁶ Lisa Phillips greift diese Beobachtung auf und untersucht Salles „endless depiction of women.“²⁷ Dabei stellt sie verwundert die Frage: „Why do they fail to to provoke arousal in the expected way?“²⁸ Auch Barbara Kruger, selbst Künstlerin und überzeugte Feministin, fügt hinzu: „David is an important, generative artist whose work has foregrounded [...] the rotten stuff of sentiment that leaks out of every cliché and every ‘feeling’“.²⁹ Salles zumeist wenig attraktive Frauen präsentieren sich in schwierigen Positionen und inszenieren entblößt komplizierte Körperhaltungen. Auf den ersten Blick ist der Betrachter einem kalkulierten Schockeffekt ausgesetzt. So fasst Roberta Smith Salles sexuelle Darstellungen zusammen: „they approach the pornographic without ever quite getting there. Rather, they float behind Salle’s veils of color shrouded in a mysterious half light and in their own kind of privacy.“³⁰ Das Element der Körperlichkeit ist vieldiskutiertes Thema innerhalb der Rezeptionsgeschichte Salles und wird auch in dieser Arbeit hinsichtlich dieser Parameter untersucht.³¹

Das Motiv der Frau wird ohne den Vorwurf der Frauenfeindlichkeit Gegenstand der Betrachtungen in dieser Arbeit sein und sie in der Frage nach der Konstitution von Bedeutung im Zwischenraum von Bild und Zeichen verorten. Der Frage nach der Beurteilung von Salles Frauenmotiven wird anhand der gewählten Bilder nachgegangen und es ergeben sich dabei andere Schlussfolgerungen als in den bisher erfolgten Rezeptionen zu diesem Thema.

²⁵ Kat. Ausst. Philadelphia 1986.

²⁶ Schor 1986, S. 14.

²⁷ Kat. Ausst. Philadelphia 1986, S. 24.

²⁸ Kat. Ausst. Philadelphia 1986, S. 26.

²⁹ Stephanson 1987, S. 55–56.

³⁰ Smith 1987, Teil C., S. 20.

³¹ „Es gibt Dinge in meinen Gemälden und es gibt Dinge in der Welt und es sind nicht die gleichen Dinge – obwohl das eine wie das Andere aussehen mag. Gemalte Nackte sind nicht das gleiche wie Nackte in der Realität. Es ist ihre Beziehung zueinander, die interessant ist.“ Salle im Interview mit Schjeldahl, Avedon 1987, S. 71.

Auch Arthur C. Danto 1987 widmet sich dem Werk Salles, dessen Präsenz in der Kunst- und Ausstellungswelt nicht mehr zu negieren ist. Danto kommentiert die Ausstellung *David Salle* im Whitney Museum of Contemporary Art, New York: „The work appears to situate itself beyond good and evil, hence outside the sphere of critical discourse altogether“.³² Roberta Smith hingegen kritisiert die Kuratoren dieser Ausstellung im Whitney in der New York Times, die es ihrer Meinung versäumt haben, Salles Arbeiten von 1979 bis 1982 in den Kontext seiner aktuellen Malerei zu setzen. Sie schlägt vor seine frühen Arbeiten von vor 1979 in einem eigenen Raum zu zeigen, ungeachtet dessen, wie vorsichtig oder experimentell diese sein mögen. Diese würden, so argumentiert Smith erhellende und erkenntnisreiche Einblicke in den Gedankenschatz Salles gewähren.³³ Es zeigt sich einmal mehr, welche große Bedeutung Konzeption und Kontextualisierung monografische Ausstellungen eines Künstlers der Gegenwart haben und folgerichtig seine Rezeption konstituieren.

Theater und Tanz sind weitere wichtige Aspekte im Leben der 1980er Jahre. Er lernt Theaterregisseur Richard Foreman durch die Schriftstellerin Kathy Acker kennen und wird in Zusammenarbeit mit beiden Bühnenbild und Kostüme für *The Birth of a Poet*, 1985, kreieren. Eine wichtige Begegnung für Salle ist die Balletttänzerin Karole Armitage, die ihn während ihrer gemeinsamen Zeit fasziniert, inspiriert und künstlerisch herausfordert. Er beschreibt seinen Eindruck: „I will never forget that feeling of seeing Karole create meaning while dancing, while performing.“³⁴ Salles Zusammenarbeit mit Karole Armitage reflektiert Peter Schjeldahl in einem Buch *Karol Armitage and David Salle: 3 Years of the Ballett Stage*³⁵. Von 1986 bis 1989 wird Salle ihre Produktionen begleiten und Bühnenbild und Kostüme gestalten. Er trifft Mikhail Baryshnikov und erhält eine Guggenheim Fellowship für seine Arbeit am Theater. Der Ausstellungskatalog *David Salle*³⁶ von 1987 nennt Musik, Tanz und Film die wesentlichen Einflüsse in Salles künstlerischen Schaffen. So finden alle diese Elemente ihre Verbindung in der Malerei von *Abandoned Shells* über die Serie der *Symphony Concertante* bis hin zu ‚inserts‘ von Balanchine und Portraits seiner Lebensgefährtin Armitage. Zudem wird Salles Arbeit am Theater gewürdigt, sein Mitwirken an *The Elisabethan Praising of the Late Albert Ayler*, 1986, *The Mollino Room*, 1986 u.a. Ballettproduktionen werden hier skizziert. Erstmals finden sich in diesem Katalog Filmstills, die jedoch collageartig ohne

³² Danto 1991, S. 76–80.

³³ Smith 1987, S. 20.

³⁴ Avedon 1987, Salle im Interview mit Schjeldahl, S. 43.

³⁵ Schjeldahl 1989.

³⁶ Kat. Ausst. München 1988/89.

spezifische Kontextualisierung abgebildet sind. Filmtitel von Preston Sturges, Samuel Fuller und Douglas Sirk werden aufgerufen, lediglich um rein pauschalisierend auf Salles Verwendung filmischer Mittel in der Malerei hinzuweisen³⁷. Auch Sirk und sein Film *Imitation of Life* werden genannt, ohne weitere Erkenntnisse zu liefern, die über das hinausgehen, was der Künstler selbst in seinen Interviews bereits formuliert hatte.

1991 schreibt der Medienkritiker George W. S. Trow *The Dream of Thing is a Healthy Dance* über David Salles Ausstellung bei Gagosian Gallery, New York. Trow (1943-2006) wurde mit seinem Aufsatz *Within the Context of No Context* über Fernsehen und seinen Einfluss auf die Amerikanische Kultur bekannt, der erstmals 1980 im *New Yorker* veröffentlicht wurde. In Hommage an Trow nennt Salle ein Bild *The Cold Child (for George Trow*, das auf bestimmte Passagen (die Seiten 54-55 der Originalausgabe) dieses Aufsatzes anspielt. Trow beschreibt die ‚kalte‘ Kindheit im modernen Amerika und das Leben, das von Sadismus geprägt ist.³⁸

Brooks Adams vergleicht zwei zeitgleiche Ausstellungen von Lee Friedlander im Museum of Modern Art mit David Salles Studioaufnahmen bei Robert Miller Gallery in einem Artikel in *Art in America* aus dem Jahre 1991.³⁹ Er hinterfragt das Entstehen einer weiblichen Aktaufnahme vor den Augen des Fotografen. 1994 gibt David Whitney ein Buch mit Texten von Lisa Liebmann und einer chronologischen Abbildung von Salles Hauptwerken heraus.⁴⁰ Peter Schjeldahl rezensiert dieses Buch zunächst negativ und gibt auch seine persönlichen Gedanken zu Salle wider:⁴¹ „I thought naively that Salle’s work was so terrific, such an effective device of all –around consciousness, that people would relax into discussing on its merits. Didn’t happen“. und relativiert „I have recoiled from Salle often, but then I am looking again at one of his great pictures and remembering that art has its reasons that conscience knows nothing of.“⁴² Wenn der Whitney Katalog auch von Schjeldahl missbilligend als beliebige ‚Collage-Novella‘ bezeichnet wird, so ist er als Quelle für diese Arbeit positiv zu werten. Die Vielzahl an Abbildungen aus völlig unterschiedlichen Kontexten gab nach kritischer Überprüfung ihrer Quellen, Anregungen für die vorliegende Arbeit, wenn auch völlig unvermittelt. Der Katalog versucht erstmals eine Einteilung von Salles Schaffenskomplex in thematische Serien, wie z. B. „*karole paintings*“, „*machine paintings*“, „*tapestry paintings*“, etc. In Anlehnung an diese serielle

³⁷ Kat. Ausst. München 1988/89, S. 31.

³⁸ Trow 1997, S. 47. Dies bietet eine Kontextdefinition, die einen möglichen Weg für das Lesen Sallescher Bilder und ihre „Kühle“, das „Dunkel“ eröffnen könnte.

³⁹ Adams 1991, S. 67-69; Cheim 1991.

⁴⁰ Whitney 1994.

⁴¹ Schjeldahl 1995, S. 5.

⁴² Schjeldahl 1995, S. 5.

Einordnung sei an Salles „*vortex paintings*“ 2005 bei Jeffrey Deitch und Mary Boone in New York hingewiesen.

Überhaupt fällt das Bildmaterial in den Publikationen zu Salle als besonders wertvoll und denkwürdig auf. Das bestärkt die Vermutung, dass Salle selbst, weniger Einfluss auf Texte nehmend, die Auswahl des jeweiligen Bildmaterials betreute oder auch vorgab. Nicht selten finden sich ganz persönliche Quellen, die Salle beigesteuert haben muss, wie z. B. Fotos aus dem Familienalbum oder Vorlagen in Verknüpfung zu seinen Werken. Dementsprechend stützt sich die Recherche dieser Arbeit weniger auf geschriebene Texte als auf vorhandenes Bildmaterial, das in seiner Zusammenstellung die „Sprache Salles“ spricht.

Anders bemüht sich Rüdiger Kögel in *David Salle: Malerei. Ein wissenschaftlicher Meta-Ansatz*, 1986, um eine theoretisch-methodische Herangehensweise, die das Lesen von Salles Kunst nur unter der Bedingung eines intellektuellen Vorverständnisses postuliert, die mit Hilfe von konzeptionellen Tiefenschichten seine Malerei zu erkennen trachtet. Dass dem nicht so ist, soll die Herangehensweise dieser Arbeit zeigen, die exemplarisch Salles Malerei phänomenologisch untersucht und daraus den theoretischen Diskurs ableitet.

1999 wird Salles Schaffen mit einer Retrospektive im Stedelijk Museum in Amsterdam geehrt.⁴³ Es erscheint ein Katalog mit Texten von Rudi Fuchs und Dorine Mignot. Fuchs setzt in einen Brief ein imaginäres Zwiegespräch zwischen dem Renaissancekünstler Giovanni Bellini und David Salle auf und sinniert auf hintergründige Weise über die künstlerischen Strategien beider. Einfallsreich charakterisiert der Autor auf beispielhaft lebendige Art die Unterschiede und, trotz unüberbrückbarer zeitlicher Grenzen, die zeitlose malerische Formulierung beider Künstler.

Es gibt eine Reihe von Interviews mit David Salle, von denen hier einige exemplarisch herausgestellt werden. Das ausführlichste ist sicherlich das Interview mit Peter Schjeldahl aus dem Jahre 1987.⁴⁴ Es ist chronologisch aufgebaut und beleuchtet Salles Leben, profane Geschichten ebenso wie philosophische Denkansätze Salles. Häufig werden in der vorliegenden Arbeit Zitate aus diesem Interview als primäre Quellen verwendet. Auch Frederic Tuten⁴⁵ oder Robert Rosenblum⁴⁶ führen intensive Gespräche mit dem Künstler. Es bleibt festzuhalten, dass Salle Fragen zu seiner Person und Werk neugierig gegenüberstellt und sich für ein klärendes Gespräch gerne zur Verfügung stellt.

⁴³ Kat. Ausst. Amsterdam – Wien 1999.

⁴⁴ Avedon 1987, Salle im Interview mit Schjeldahl.

⁴⁵ Tuten 1997, S. 78–83.

⁴⁶ Rosenblum 2003, S. 74–75; 264–265.

So gibt das Interview mit David Tuten ein aufschlussreiches Porträt des Künstlers wider, der transparent seine Ansichten über die Bedeutung der Kunst von Heute und der Vergangenheit darlegt. Auch die Fragen im Gespräch und Interview David Salles mit der Verfasserin wurden von Salle interessiert und ausführlich beantwortet. Diese Primärquellen sind für diese Arbeit von unschätzbarem Wert.

Am Ende der 1990er Jahre setzt eine veränderte Berichterstattung über den Künstler ein. Sein Werk ist nach wie vor aktuell und präsent, auch wenn die Dichte der Ausstellungen und die damit einhergehende Rezeption nachlässt. Salle wird demnach immer im Kontext der 1980er Jahre besprochen. Eine Beschäftigung mit Salle scheint ohne die Analyse seiner Werke der 1980er Jahre nicht denkbar. So beurteilt Dan Cameron⁴⁷ 1999 in seinem Aufsatz über die Rezeption Salles positiv, – also 15 Jahre nach seinen ersten Erfolgen im Kunstmarkt – dass insbesondere jetzt, wo der „Hype“ abgekühlt ist, das Stedelijk Museum dem Künstler eine Retrospektive widmet und hilft formale und inhaltliche Fragestellungen der 1980er Jahre anzuerkennen, die bis heute nachhallen.⁴⁸

Auch Molly Nesbit schickt im Katalog zur Retrospektive Salles im Jahr 2000 in Monterrey ihrem Vorwort einen ausführlichen Rückblick und die Einbettung Salles im kunsthistorischen Kontext, voraus.⁴⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass selbst bei der Vielzahl der Publikationen zu Salles Schaffen in den 1980er Jahren bis heute keine kunstwissenschaftlich fundierte Position dabei ist, die epistemologische Fragestellungen dieses künstlerischen Phänomens aus den Bildern heraus erarbeitet, geschweige denn unter sprachtheoretischen, semiotischen oder filmwissenschaftlichen Aspekten untersucht. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, diesem Desiderat zu begegnen.

⁴⁷ Cameron 1999, S. 15.

⁴⁸ Siehe Schlusswort Kapitel V und Vgl. Künstlerische Positionen wie Thomas Hirschhorn, Nancy Spero und Wangechi Mutu in: Kat. Ausst. New York 2007. Das Vorwort verfasste Lisa Liebmann.

⁴⁹ Nesbit 2000.

3 Biographischer Hintergrund

Salles Großeltern sind beiderseits von Russland über Montreal in die USA emigriert. Im Ersten Weltkrieg zog die Familie mütterlicherseits nach Tulsa, eine Stadt der Ölindustrie im Bundesstaat Oklahoma. Der Großvater handelte mit Altmetall und gebrauchten Maschinen. Er verlor sein Geschäft während der Depression. Salles Eltern, Tillie Dean Brown und Alvin Salle, lernen sich während des Zweiten Weltkrieges in Tulsa kennen. Alvin Salle war in der Nähe Tulsas als Armee-Fotograf stationiert und kannte seine Braut vom Foto, das er bei ihrem Onkel gesehen hat: „Images, it seems, would always count thereafter“.⁵⁰

David Salle wird 1952 in Norman, Oklahoma geboren. Aufgewachsen ist er in Wichita, Kansas, einen Ort, den Salle selbst als sehr gräulich, flach und ohne Bäume beschreibt.⁵¹ Salles Familie ist nicht wohlhabend, führt aber einen kultivierten Lebensstil. Sein Vater ist als Einkäufer für Damenbekleidung in der Stadt für eine Reihe Läden tätig und mit den damaligen internationalen Modetrends vertraut.

Bereits mit sieben Jahren begann Salle, intensiv nach einem Standard-Bilderbuch von Kimon Nicolaides *The Natural Way to Draw* zu zeichnen und besuchte im jungen Alter von neun Jahren jeden Samstag Zeichenkurse vor Modellen an der Wichita Arts Association. Er lernte die Maler William und Betty Dickerson kennen, die Begründer der Wichita Arts Association. Die Dickersons haben am Art Institute of Chicago während der 1930er Jahre studiert, kannten Edward Hopper und waren Teil der Taos Szene⁵². Sonntag Abends trafen sich Künstler und Intellektuelle aus der Umgebung im Hause des Ehepaars. Berichtet wurde über die letzten Reisen oder es wurde über Film und Kunst diskutiert.

David Salle war bei diesen Treffen mit großem Abstand der Jüngste.

Er sieht zum ersten Mal mit 16 Jahren den ‚Film-Noir‘ *Alphaville*, 1965 von Jean Luc Godard, der ihn nachhaltig beeindruckte. 1970 verlässt Salle 18jährig Wichita und schreibt sich im Herbst am California Institute of the Arts (CalArts) in Valencia, Los Angeles ein.

⁵⁰ Whitney 1994, S. 14.

⁵¹ „[...] one of the ugliest cities you could imagine. Flat. No trees.“ Liebmann 1994, S. 14.

⁵² Taos' Society of Painters wurde 1915 offiziell gegründet, nachdem Künstler, gebannt vom Licht und der Landschaft um Taos, sich niederließen. Die Fantasie des Wilden Westens inspirierte sie. Die Mischung aus angelsächsischen, spanischen und indianischen Kulturen, die im Dorf Taos über die letzten 100 Jahre entstand, übte eine Faszination aus. Ihnen schlossen sich z. B. die Künstlerin Georgia O'Keeffe und der Schriftsteller D. H. Lawrence an.

3.1 Kreatives Umfeld am California Institute of the Arts (CalArts)

Das California Institute of the Arts (CalArts) in Valencia, Los Angeles wurde 1961 von Walt und Roy Disney gegründet und resultierte aus der Zusammenführung des Los Angeles Conservatory of Music (gegründet 1883) und des Chouinard Art Institute (gegründet 1921). Im Jahr 1970 bot das CalArts erstmals Studiengänge in den Bereichen der bildenden und darstellenden Künste, Design, Film, Musik, Theater und Tanz an. Mit Hilfe großzügiger Spenden aus der Filmindustrie wurde das Institut mit allen erdenklichen visuellen Medien auf den neuesten Stand der Technik gesetzt. Geräte der Lithographie bis Kinematographie standen den Studenten zur freien Verfügung. Die unmittelbare Nähe zu Hollywood lieferte neben finanziellen Ressourcen auch einen gewaltigen Fundus an Bildmaterial aus Film und Kino.

Gewährleistet war auch eine prominente Lehrkörperschaft mit einem abwechslungsreichen und anregenden Künstlergastspiel. Fachleute aus der Avantgarde und Gegenkultur fanden sich am CalArts ein: Mel Powell (Jazzpianist und Komponist), Jules Engel (Begründer und Direktor des *Experimental Animation Program* am CalArts), Alexander Mackendrick (Filmregisseur), Bella Lewitzky (Gründerin des Los Angeles Ballett Theater), die Konzeptkünstler Michael Asher, Douglas Huebler und insbesondere Allan Kaprow, der tonangebend für die Fluxus- und Happening-Szene war. In diesem Kontext wurde auch über Joseph Beuys und Georg Brecht gesprochen.⁵³ Dekan des Instituts war seit 1969 Paul Brach, selbst Künstler der Abstraktion. Seine Frau, die Künstlerin Miriam Shapiro initiierte gemeinsam mit ihrer Lehrerkollegin Judy Chicago den Lehrgang *Feminist Art Program* am CalArts, der erste seiner Art im amerikanischen Hochschulwesen. 1972 organisierte sie die erste nur Frauen gewidmete Ausstellung *Womanhouse*, in der Installationen und Performances gezeigt wurden. An den Kunsttheoretiker Max Kozloff und seine theoretischen Aufsätze⁵⁴ zu Jasper Johns erinnert sich Salle bis heute.⁵⁵ Die kunstwissenschaftliche Herangehensweise und theoretische Aufarbeitung von Tendenzen aktueller Kunst spielten in den *Critical Studies* eine wichtige Rolle. So rezipierte Salle insbesondere die Werke von Jasper Johns. Anfang der 1980er Jahre widmet Salle ihm seine großformatigen Gemälde mit Titeln wie *Tennyson*

⁵³ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008. Salle: "We talked a lot about Beuys, about what was new about him in the context of Fluxus [...] about Georges Brecht. Allan Kaprow, who was the associate dean, set the tone for Fluxus movement. Painting was just a fraction at CalArts."

⁵⁴ Kozloff 1961, S. 206–212; Kozloff 1967, S. 53–194.

⁵⁵ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008.



Abb. I-2: Vergleichende Darstellung

links: Jasper John, *Target with Plaster Casts*, 1955
 Verschiedene Materialien, 130 x 112 cm, Sammlung Mr. and Mrs. Castelli

rechts oben: David Salle, *Coral Made*, 1985, Ausschnitt
 Acryl und Öl auf Leinwand mit Holz, 274,3 x 368,3 cm, Michael und Eleonore Stoffel-Stiftung, Köln

rechts unten: David Salle, *Interior with Leg and Ear*, 2004, Ausschnitt
 Öl und Acryl auf Leinwand mit Holz- und Gipsobjekten, 300 x 240 x 105 cm,
 Privatsammlung, München

und integriert in Hommage an ihn immer wieder und bis heute die für Johns' Malerei typischen Motive in sein Werk, z. B. eine Zielscheibe und ein aus Holz geschnitztes Ohr, worauf wir im folgenden Abschnitt genauer eingehen werden (Abb. I-2, siehe auch Abb. II-24, II-37, II-41).

David Antin, Dichter, Literaturkritiker, Performance-Künstler und Lehrer am College war bekannt für seine *talk-poems*. Seine Kommentare wurden auf Band gesprochen, um dann aufgeschrieben zu werden. Visuell ergeben die *talk-poems* einen Text ohne Groß- und Kleinschreibung oder Interpunktion. Drei Leerzeichen werden gesetzt, wenn Antins Ein- und Ausatmen auf dem Band zu hören ist.⁵⁶ Das Ergebnis ist ein Textbild systematisiert durch Stockung und Fluss des alltäglichen Sprechens. Antin stellte als kompetenter Kenner der Literatur- und Kunstszene für die Studenten am Cal Arts eine einflussreiche Quelle des Dialogs und der Motivation zur Erforschung der Verhältnisse von Sprache als Kunstform und Kunst als Sprache dar.

Der für Salle wahrscheinlich wichtigste Lehrer war John Baldessari, bei dem er am Visual Arts Department einen Kurs in *Post-Studio-Art* belegte. Baldessari

⁵⁶ Antin 1975, S. 57–73.

zählte mit seinen Bildern, Fotoarbeiten und Videoperformances zu den bedeutendsten Vertretern konzeptueller und medienbezogener Kunst seit den 1960er Jahren. Insbesondere sein Verständnis der Beziehungen zwischen Bild und Text werden exemplarisch in Kapitel 3 diskutiert.

Neben der renommierten Lehrkörperschaft verzeichnete man Anfang der 1970er Jahre eine vielversprechende Studiengeneration am CalArts. Salles Studienkollegen waren unter anderen: sein Zimmergenosse James Welling, Matt Mullican, der im selben Haus wohnte, Eric Fischl mit dem Salle sein Studio teilte, des weiteren Ross Bleckner, Barbara Bloom, Mike Kelley, Jack Goldstein und Paul McMahan.⁵⁷

In seinen Interviews beschreibt Salle eine „offene“ Atmosphäre am CalArts und die vielen Wahlmöglichkeiten an Fächern, die sein künstlerisches Bewusstsein formten.⁵⁸ Das Ziel am CalArts war, ein kollaboratives Umfeld aller Kunstrichtungen zu schaffen, in dem die Studenten ihre eigenen Ausdrucksformen finden und ihr künstlerisches Bewusstsein erweitern konnten. Die Basis einer integrativen Werkstattatmosphäre machte den Prozess des Kunstmachens über die Grenzen der einzelnen Gattungen (Musik, Tanz, Theater, Bildende Kunst) hinaus möglich. In diesem weitläufigen Kosmos konnte sich Salle künstlerisch entfalten und Eindrücke in unterschiedlichen Disziplinen sammeln.

Im ersten Semester begann Salle das Studium der Malerei. Auch studierte er für kurze Zeit Theaterregie und las hierfür z. B. Michael Chekhovs *To the Actor* von 1953. Ebenso gehören Roland Barthes, Vladimir Nabokov und Ludwig Wittgenstein zu seiner Lektüre. Salle berichtet, dass am CalArts jeden Tag mehrere Filme gezeigt wurden, die die Studenten ohne Belegung von Kursen zu Filmgeschichte und Filmtheorie auf sich wirken lassen konnten. Darunter waren Filme von Jean-Luc Godard und Stanley Kubrick. Besonders Dziga Vertovs *Man With a Camera*, 1929, und die Filme des Hollywood-Regisseurs Douglas Sirk beeindruckten ihn tiefgreifend.⁵⁹ Zudem las Salle am CalArts Peter Handke *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* und sah Merce Cunninghams Tanz-Performances in Los Angeles.

Schließlich gab Salle die Malerei am CalArts gänzlich auf und konzentrierte sich auf Performance, Installation und Video. Salle verbrachte fünf Jahre in diesem

⁵⁷ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008.

⁵⁸ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008. Salle: „They offered courses in stage, African music, film screening, directing and design. Courses on *Who's afraid of Jerry Carson*, and taught about semiotics in television. Another course was *Selfdefence and how to drive a Volkswagen*.” Also there were daily screenings of five to six films, but those were not systematically related to courses. The most interesting classes were in the design school. They would treat topics such as how to design a car for Venus.”

⁵⁹ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008.

künstlerisch äußerst fruchtbaren Umfeld.⁶⁰ 1973 erhielt er den Bachelor of Fine Arts und im Jahr 1975 bestand er seinen Master of Fine Arts. Dann verließ er die Westküste und zog nach New York.

3.2. Kunsttheoretische Auseinandersetzungen: Max Kozloff / Jasper Johns

Max Kozloff⁶¹ ist in Zusammenhang mit Salles Ausbildung am CalArts eine wichtige Persönlichkeit. Salle beschreibt seinen Lehrer als einen fundierten Kunsthistoriker und feinfühligem Vermittler von Kunst.⁶² Kozloff erwähnt in seinen Texten und Aufsätzen Jasper Johns' Lieblingsfarbe Grau.⁶³ Das Grau existiere in Johns Werk nicht als reine Farbe, sondern sei Idee, Bedingung und Material und wenn Malerei eine Sprache sei, wie es Johns von Wittgenstein herleitet, dann könne die Farbe Grau wie ein Nomen, Verb oder Adjektiv gebeugt werden und sei wie die Syntax allgegenwärtig.⁶⁴ Ähnlich beschreibt auch Salle die Art und Weise, wie seine Bilder gelesen werden könnten und erkennt in der Logik des Bildaufbaus syntaktische Zusammenhänge, wie sie z. B. beim Lesen eines Gedichts üblich sind.⁶⁵ Dies wird in Kapitel 2 *Orchestration und Syntax* eingehend dargelegt. In dieser Gedankenwelt konzipiert Salle 1972 sein erstes Diptychon gemalt in grauer Farbe.

In diesem Zusammenhang sei kurz auf Johns' Werk *Field Painting* (Abb. I-3) von 1963/64 eingegangen, da es Aspekte einer Bildsprache liefert, die sich für Salle als prägend erweisen. Das Werk besteht aus zwei Leinwänden, die vornehmlich in Grau gemalt, nur wenige Zentimeter voneinander getrennt hängen. An deren Stoßkanten, die die Bildmitte betonen, sind in unregelmäßigen Abständen Holzbuchstaben an Scharnieren montiert, die die auf Leinwand gemalten

⁶⁰ Ein weiterer Studienkollege war Barry Singer, heute Galerist für amerikanische Fotografie, der die Zeit am CalArts als fantastischen künstlerischen „meltingpot“ in Erinnerung behalten hat. Gespräch der Verfasserin mit Barry Singer im April 2008, AIPAD Armory, New York.

⁶¹ Max Kozloff, geb. 1933 in Chicago, Kunsthistoriker, Kunstkritiker, gewann den Pulitzer Preis 1962/3, war Herausgeber beim *Artforum*. Er schrieb 1968 einen Buchband über Jasper Johns für die Künstlerserie bei Abrams. 1972 wurde er zum stellvertretenden Herausgeber der Bücher bei *Artforum*. Er veröffentlichte Bücher darunter *Cubism/Futurism* (1973) und *Jasper Johns* (1986). Ab 1976 ist er als Fotograf tätig.

⁶² Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008 und Kozloff 1961, S. 206 f.

⁶³ Johns bestätigte Roberta Bernstein mehrfach, dass seine Lieblingsfarbe Grau sei. Bernstein 1985, S. 221. Die Farbe Grau ist für Künstler seit dem 15. Jahrhundert eine besondere Quelle der Inspiration, bis hin zu zeitgenössischen Künstlern, wie Jasper Johns. Die Neutralität der Farbe bietet eine Möglichkeit in der Abwesenheit von Farbigkeit frei, gezielt mit Formen zu experimentieren. Kat. Ausst. Chicago – New York 2007.

⁶⁴ Kat. Ausst. Chicago – New York, S. 27. „[...] if painting is a language, as Johns, descended from Wittgenstein, [...] then gray can be inflected much like a noun, verb or adjective. More accurately, gray is all pervasive like syntax.“

⁶⁵ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008. Salle: „I just saw a show by a young woman artist [Salle skizziert eine Zeichnung] who showed abstract painting [...] a white smear here [...] and there [...] some color [...] take a dagger stripe like that [...] it's a nice abstract painting. But nevertheless it has a syntax and you can read it like a poem. It's about duration, spontaneity, definitely about color.“

Buchstaben reflektieren. Von oben nach unten gelesen, ergeben die Buchstaben die Farben RED, YELLOW, BLUE.

Die dreidimensionalen Buchstaben sind aus Holz gefertigt und bemalt; durch



Abb. I-3: Johns, Jasper, *Field Painting*, 1963-64
Öl auf Leinwand mit Objekten, 182,9 x 93,3 cm, Sammlung des Künstlers

Umkappen eines Buchstabens auf die andere Bildhälfte kann der gemalte Buchstabe auf der Leinwand zu- und aufgedeckt werden oder sogar im Neonlicht aufleuchten. An einige dieser Buchstaben hat Johns mit Hilfe von Magneten Objekte des Künstler-Alltags montiert: einen Pinsel, eine Drahtrolle, eine Kette, einen Spatel.

Die Savarin-Kaffeedose und die Ballantine-Bierdose sind Motive, derer sich Johns in seinem Werk immer wieder bedient. Im Bild werden sie zu Zitaten alltäglicher Dinge, die der Maler im Atelier verwendete. Die Büchse der Kaffeemarke Savarin ist von ihrer Ausgangssituation der Aufbewahrung von Kaffee zu einem Abfallprodukt und umfunktioniert zu einem Behälter für Pinsel transformiert. Letztlich gelangt dieselbe Dose in bemalter Bronze zu neuen Dimensionen des Ausdrucks (Abb. I-4).

Dem Alltagsgegenstand folgt ein Zitat, dem ein Zitat und wieder ein Zitat folgen.⁶⁶ Die Malerei in *Field-Painting* steht damit im Gegensatz zur Dinghaftigkeit der Objekte.

⁶⁶ Bardoux – Heitz 2006, S. 126. Und Kapitel 2.4 Appropriation in den 1980er-Jahren.



Abb. I-4: Vergleichende Darstellung – Jasper Johns

links: *Savarin 2 (Wash and Line)*, 1968
 Litographie, 66 x 52,1 cm, Edition 42 + Proofs, verschiedene Sammlungen

mittig: *Savarin (EM)*, 1977-1981
 Farb-Litographie, 127 x 96,5 cm, Edition 60, verschiedene Sammlungen

rechts: *Savarin*, 1982
 Monotype auf Lithographie, 127 x 96,5 cm, Whitney Museum of American Art, New York

Buchstabe und Bezeichnung der Farbe korrespondieren nicht. Bezeichnet RED die Farbe Rot? Warum sind sie nicht rot bemalt? Was ist RED? Die Bildbegriffe Malerei, Farbe, Objekt, Sprache, Bewegung sind bei Johns schwer zu fassen, denn immer wieder hinterfragen die Eigenschaften des Bildes in Auseinandersetzung zum bezeichneten Ding die Wirklichkeit. Das visuelle Material lässt aufgrund dieser Widersprüchlichkeiten keine kontinuierliche Lesart zu. Auch Kozloff hinterfragt in seinen Aufzeichnungen, wie ein Bild, das viele Stile und gegensätzliche Ideen in sich vereint, ein Bild im traditionellen Sinne sein könne. Es ist ein neuer Bildbegriff, der sich mit den Experimenten von Künstlern seit Picasso über Schwitters bis Johns und Rauschenberg manifestiert. Denn der Frage nach Pluralismus und Plurifunktionalität wird seit Beginn der Moderne auf unterschiedliche Weise nachgegangen. Es ergeben sich neue Betrachtungsweisen: Für Johns scheint vielleicht weniger das Bild an sich zur Diskussion zu stehen, als vielmehr die Suche nach einem adäquaten Träger, auf dem der Künstler seine Ideen ‚montiert‘.

Bereits im Kubismus und in der Fotomontage integrierten Künstler wie Pablo Picasso, Raoul Hausmann und Hannah Höch Buchstaben, Wörter oder ganze Sätze in ihre Bild-Collagen und -Montagen. Dies leitete in der Kunst ein Zeichensystem ein, in dem Gegenstände durch Worte abstrahiert wurden. So kann *LE JOUR* oder *URNAL* als Kürzel für *LE JOURNAL*, die Tageszeitung

bezeichnen und dabei zugleich ein bildhaftes Element in der Gesamtkomposition sein.⁶⁷ Zunehmend wird die Trennung zwischen schriftlichem Text und Bild aufgehoben - „der Status von schriftlichem Zeichen und visuellem Zeichen wird gleichwertig.“⁶⁸ In Johns' *Field-Painting* ist es die Farbe Grau, die alle Bildelemente wie Buchstaben, Alltagsgegenstände und Leinwand miteinander in Beziehung setzt, bzw. auf der Bildebene miteinander verbindet. In Salles Werk *Tennyson*, 1983, bleiben Wort und Bild als Fragmente und autonome Bildelemente einer Bildmontage stehen. Es handelt sich hierbei um Zitate, die sich Salle aus den Werken Johns' und Raoul Hausmanns aneignet (Abb I-5). Als offene Bruchstücke werden sie in Salles Bildsystem eigenständig und zum lesbaren Text innerhalb der Malerei.

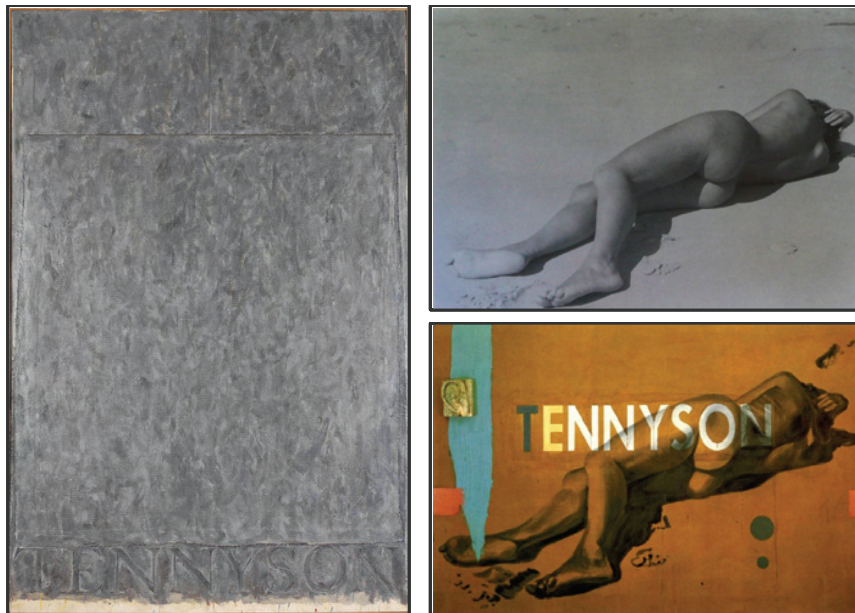


Abb. I-5: Vergleichende Darstellung

links: Jasper Johns, *Tennyson*, 1958
Enkaustik und Collage auf Leinwand, 187 x 123 cm, Privatsammlung, New York

oben: Raoul Hausmann, *sans titre*, 1927-1933
schwarz-weiß Fotografie, 7,9 x 11 cm, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne

unten: David Salle, *Tennyson*, 1983
Öl, Acryl, Holz, Stuck auf Leinwand, 198 x 297 x 14 cm, Privatsammlung, New York

In diesem Zusammenhang sei auf Ludwig Wittgenstein verwiesen, auf dessen Betrachtungsweisen zu Bedeutungskonstitution und Zeichenrelation in Kapitel 2.4.4 eingegangen wird. Er schreibt den Worten einen abbildenden Charakter und Bildelementen, die eine Geschichte erzählen, die Kraft von Texten zu.⁶⁹

⁶⁷ Vgl. Rubin 1989, S. 263.

⁶⁸ Schaesberg 2004, S. 65.

⁶⁹ Vgl. Danto 1994, S. 127. Danto beschreibt, wie Wittgenstein den mimetischen Charakter von Worten erweitert, und dass Bilder die Kraft von Texten besitzen.

3.3 Beobachtungen zum Kontext des Frühwerks: Konzeptkunst

Im kunsttheoretischen Umfeld und Diskurs der Konzeptkunst findet Salle schließlich zu seiner dem ‚Prozess‘ verpflichtete Kunstsprache. Diese frühe Entwicklung aus der Konzeptkunst heraus ist elementar.⁷⁰ Salles *Performance*, 1972 (Abb. I-6), veranschaulicht dessen experimentelle Erfahrungen.



Abb. I-6: David Salle, *Performance (CalArts)*, 1972
Arbeit mit ausgestopftem Vogel, Tonband und anderen Requisiten

Wichtige Anregungen gaben die Lehrer Kaprow, Antin und Baldessari, die die konzeptuelle Kunst als interdisziplinäres Projekt verstanden. Sie vermittelten Konzeptkunst, die weniger auf bildliche Anschaulichkeit abzielte, als vielmehr auf die Vergegenwärtigung methodischer Übung ausgehend von philosophischen, technologischen und soziokulturellen Erkenntnissen, und die das puristische Erscheinungsbild der bildenden Kunst in den 1970er Jahren prägten. So beschäftigten sich diese Künstler eingehend mit den Schriften der Sprachtheoretiker und Philosophen wie z. B. Ferdinand de Saussure, Ludwig

⁷⁰ Avedon 1987, Salle im Interview mit Schjeldahl, S. 10 f. PS (Peter Schjeldahl): „You yourself had stopped painting at Cal Arts. And moved into conceptual work.“ DS (David Salle): „I had been painting in my own way since I was a kid and felt as though I was very committed to painting, but in fact I stopped almost immediately as soon as something more utopian and less frustrating came along. I just gave it up flat. Which amuses me to think about it now, how easily I walked away from it.“ PS: „What did seem possible then?“ DS: „What I think now is not what I may actually have thought then, but this is what I remember. It didn't really matter so much what form work took. Work could take the form of something that happened in some combination of theatrical and real time, like a film or videotape, or work could be an object on the wall, a drawing or painting or photograph or a series of photographs or even a text. I don't think that I had a particular feeling for the form something had or ought to take. But I felt a dissatisfaction with what seemed like the available forms“.

Wittgenstein, Søren Kierkegaard, Roland Barthes, deren Theoriebildung die Kunst beeinflusste. Es entwickelten sich verschiedene Kunstgattungen wie z. B. Objektkunst, Konkrete Poesie, Happening, die das Konzept eines Kunstwerks und somit auch die Formdebatte gegenüber seiner tatsächlichen Ausführung betonten. ‚Konzeptkunst‘ ist somit eher als offen umrissener Sammelbegriff für all diese Tendenzen zu werten. Das Interesse an Sprachphilosophie rückt dabei immer wieder in das Zentrum des Diskurses.

In diesem intellektuellen Umfeld gestaltet Salle 1973 ein richtungweisendes kleines Künstlerbuch⁷¹ in einer 50-er Auflage mit dem Titel *This Woman That Chair*, das jeweils auf einer Doppelseite Text und Bild gegenüberstellt (Abb. I-7).

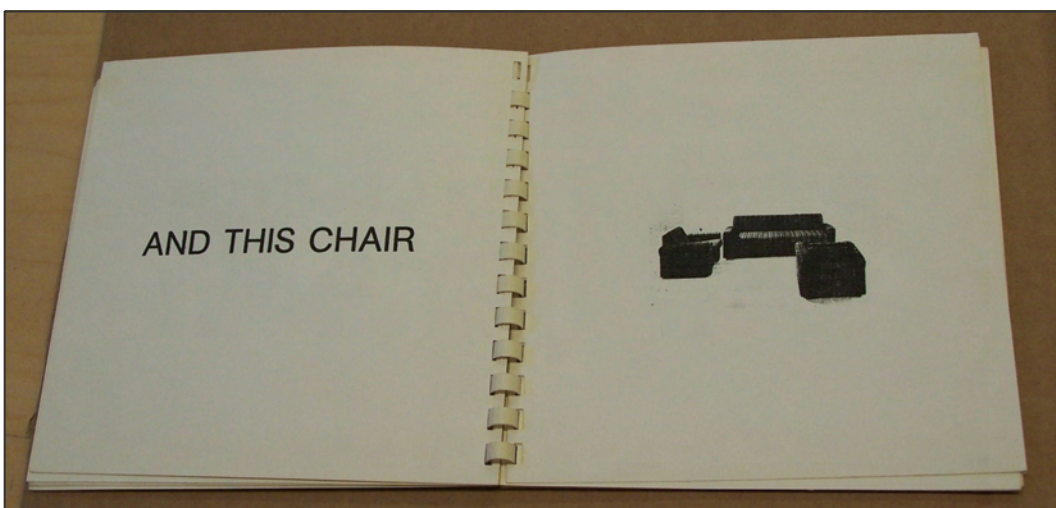
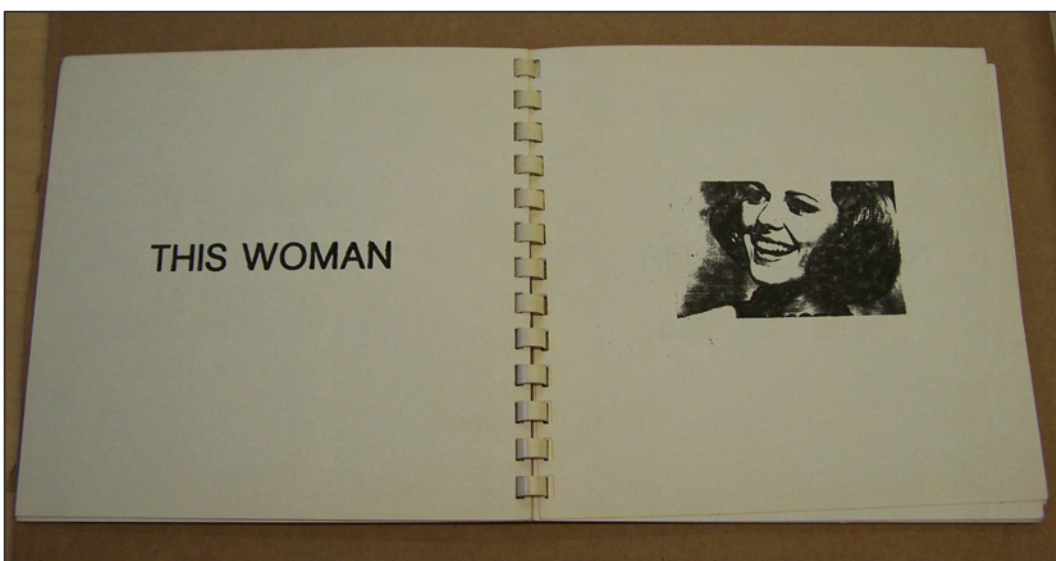


Abb. I-7: David Salle, *This Woman This Chair*, 1973
Exemplarische Seiten: *THIS WOMAN* (oben), *AND THIS CHAIR* (unten)
Buchdruck, Sammlung des Künstlers

⁷¹ Hier muss kurz auf die Neudefinition des traditionellen *livre d'artiste* hingewiesen werden, die durch die konzeptuellen Photobücher im Taschenbuchformat von Edward Ruscha geschaffen wurde. Seit seinem legendären Buch *Twenty Six Gasoline Stations* von 1962, in dem er wie im Titel angegeben 26 Tankstellen auf der Route 40 zwischen seiner Heimat Oklahoma und Los Angeles, seinem Wohnort, in hoher Auflage publiziert, erfährt das bis dahin als präziöses *collector's item* gehandelte Medium eine folgenreiche Demokratisierung.

THIS WOMAN wird Reklamebildern von Frauen und AND THIS CHAIR verschiedenen Sofalandschaften aus der Werbung gegenübergestellt. Beim Blättern stellt sich ein Gefühl der seriellen Redundanz und Absurdität ein, das sich auf die Wiederholung desselben Themas und den Wechsel von Textaussage und Abbildung begründet, aber visuell wie konzeptionell keinen Sinn ergibt. WOMAN bezeichnet in der Tat ‚Frau‘, aber CHAIR ergibt im Zusammenhang mit den Sofalandschaften einen eher entfernten Sinn.⁷² Es wirkt wie eine moderne Abhandlung über die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens und sein visuelles Konzept, in Anlehnung an die Zeichendefinition des Sprachphilosophen Ferdinand de Saussure, die in Kapitel 3.1.3 zur Sprache kommt.

Ähnlich wie bei Jasper Johns' *Field Painting*, in dem Text und Farbe miteinander in Konflikt geraten, werden in Salles Buch Text und Bild in ihrer vermeintlichen Tautologie der Aussagen gegeneinander ausgespielt.

Der fruchtbare Widerspruch zwischen sprachlicher und visueller Wahrnehmung ist ein Gegenstand, der Auseinandersetzung, den Salle nachhaltig beschäftigt:

„What I try to do is make pictorial intelligence as interesting as performing intelligence, something completely unverifiable, except in the most important way: when you see it.“⁷³

Salle gestaltet ein visuelles Erlebnis, inszeniert es, wie es sonst nur einer performativen Darstellung z. B. am Theater möglich ist. Gerade in einer Zeit, in der nur sprachlich geprägte Formen in der Kunst vorherrschen, macht Salle sich für die Aussagekraft des mimetischen Zeichens stark. Dies schließt eine mögliche Integration des Zeitlichen, Räumlichen und emotional Aufgeladenen in das Bildhafte mit ein.

Im Folgenden werden die relevanten Fragestellungen zur Entwicklung einer Bildsprache anhand von zwei paradigmatischen Werken Salles aus den 1980er Jahren herausgearbeitet. Dabei bleibt festzuhalten, dass Salle in seinem künstlerischen Ausgangspunkt weniger seinen Malerkollegen Schnabel oder Fischl, als vielmehr den Konzeptkünstlern wie Sherrie Levine nahestand, die sich für einen aneignenden Umgang mit dem Medium der Fotografie entschieden hatten. Die Vorlagen von Salles Bildelementen sind zum großen Teil

⁷² Erwähnt sei hier ein *livre deluxe*, das Jasper Johns gemeinsam mit Samuel Beckett 1975/76 konzipierte und Text mit Bild verbindet. Johns stellte seine Werke Becketts Text gegenüber. In Anlehnung an den Sinngehalt und Fluss von Becketts kraftvoller Literatur konzipierte Johns seine künstlerischen Beiträge und nahm zu den Textaussagen Becketts Bezug. Vgl. Abdruck in Kat. Ausst. Los Angeles 1987, S. 31–97.

⁷³ Archiv des Künstlers: Cortez, Diego: A Clean Shirt. A Grammar of Advertising in David Salles's Early Product Paintings, Quelle unbekannt, S. 9 (Artikel mit Markierungen des Künstlers)

fotografische Reproduktionen, die er auf große Leinwände in Farbe überträgt. Salle beschreibt seine Entscheidungsfindung für die Malerei: „painting has a very different physical presence than a photograph, and I think one loses the heavy-handed sense of photography as being a referent point in the world. Painting becomes its own referent.“⁷⁴

Wofür David Salles Malerei steht, wird im Folgenden untersucht.

⁷⁴ Roberts 1983, S. 4.

KAPITEL 2: DAVID SALLE UND SEINE MALEREI DER FRÜHEN 1980ER JAHRE. VOM WORT UND KONZEPT ZUM BILD

1 Zwei exemplarische Bildanalysen

David Salles Bilder zeichnen sich durch einen vielfältigen Zitatenteichum aus. Bei der folgenden Betrachtung der Bilder wird insbesondere auf diese Verweise eingegangen. Die Werke *King Kong*, 1983, und *Géricault's Arm*, 1985, repräsentieren die von Salle in den 1980er Jahren seines Schaffens angewandten Bildkonzepte und geben exemplarisch Einsicht in sein reifes Frühwerk.

Von der Betrachtung dieser beiden Bilder ausgehend, wird eine Analyse der visuellen Techniken und Motive unter Heranziehung weiterer Werke Salles dieser Schaffensphase erstellt. Schließlich erfolgt eine begriffliche Verortung der Arbeiten innerhalb eines kunst- und kulturhistorischen Begriffskanons, zwischen Quodlibet, Combine Painting und Montage. Die Nachforschungen zu seinem Bildinventar, das Salle selbst „vocabulary“ nennt, erlauben elementare Einblicke in Konzept und Bildwerdungsprozess. Welche Rolle die Verknüpfung von Bildelementen spielt, wird einmal mittels einer ‚Leseanleitung‘ von Joseph Brodsky beschrieben und zum Anderen anhand der Sprachtheorie Ludwig Wittgensteins erörtert. Die Beziehungen von Zeichen innerhalb eines Bildsystems führen überleitend in die sprachtheoretischen Diskussionen des nächsten Kapitels ein.

1.1 David Salle, *King Kong*, 1983

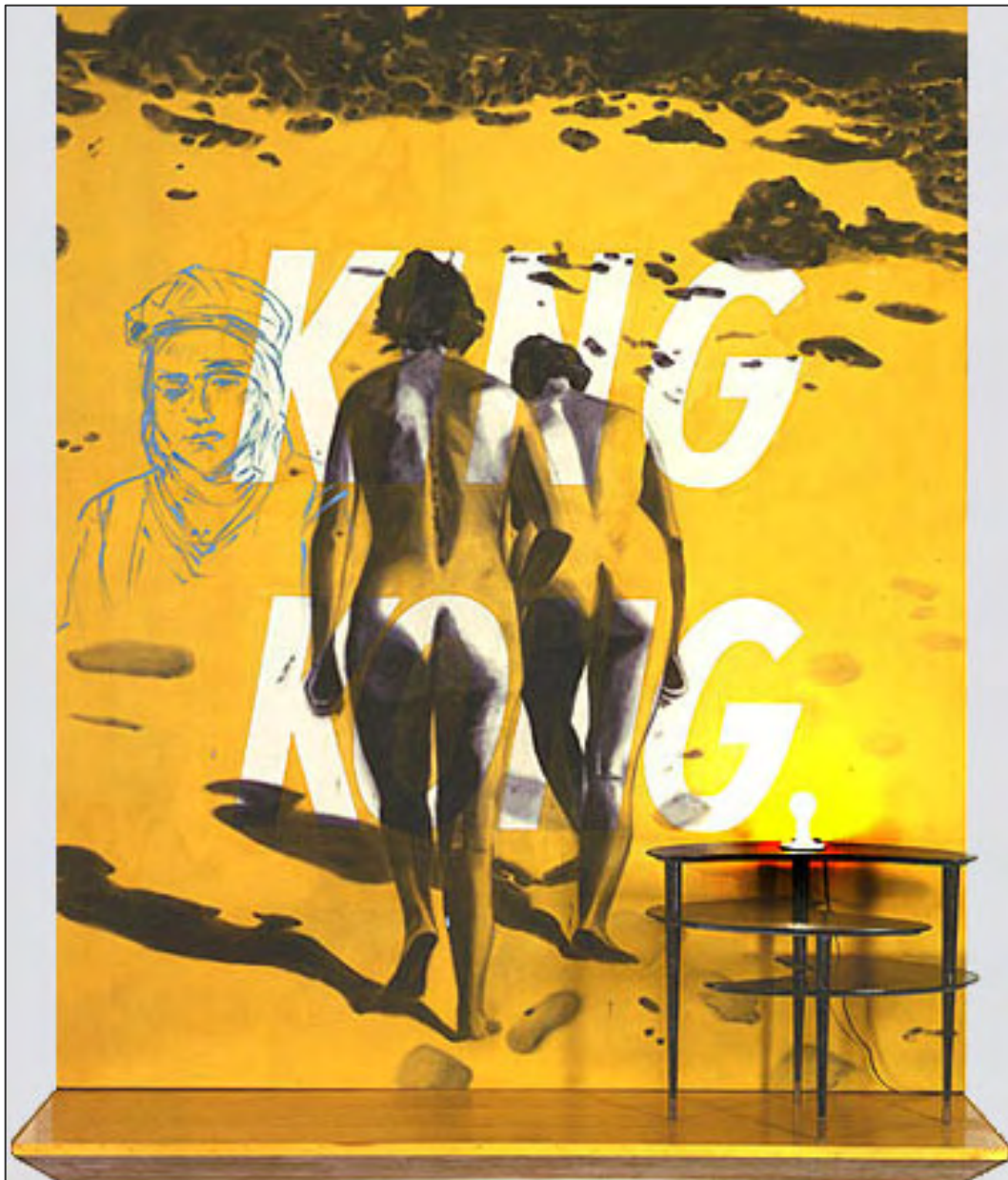


Abb. II-1: David Salle, *King Kong*, 1983
Acryl und Öl auf Leinwand mit elektrischem Licht und Holztisch, 312,4 x 253,4 x 66 cm
Privatsammlung, New York

Das Werk *King Kong* (Abb. II-1) offenbart sich als Installation auf großformatigem Leinwandträger, der auf ein Podest montiert ist. Dieses ragt einen halben Meter in den Raum hinein und bietet einem Nierentisch samt Lampe genügend Standfläche. Auf der Leinwand sieht der Betrachter zwei lebensgroße nackte Frauen in Rückenansicht, die im Sand in Richtung Horizont laufen. Die Szene in sattem Gelb lässt an eine sich in der Sonne reflektierende Dünenlandschaft denken. Abdrücke von Fußspuren sind im Sand zu erkennen und am Horizont deutet dunkles Geröll die Formation von Dünen an.

Die räumliche Illusion wirkt verfremdet, denn die Frauen (Untersicht) und der Horizont (Aufsicht) sind in unterschiedlicher Perspektive wiedergegeben. Diese Dissonanz in den Perspektiven etabliert ein irrales und undefinierbares Moment. Die Frau im Vordergrund läuft aufrechter und kraftvoller als ihre Begleiterin, die eine nach vorn gebückte Haltung eingenommen hat, so als fiele ihr das Laufen im Sand, der unter den Füßen nachgibt, besonders schwer. Beide Frauen sind mittleren Alters und in Statur und Aussehen sehr ähnlich, mit kräftigen Hüften, Gesäß und Oberschenkel sowie Kurzhaarfrisur. Auf den ersten Blick sind es zwei durchschnittlich gebaute Körper, wie man sie, auch aufgrund ihrer Unbekümmertheit, an einem Nacktbadestrand vermuten könnte.

Die reduzierte Tonalität der Strandszene in Grautönen auf gelben Grund lässt eine Vorlage aus der Fotografie oder dem Film vermuten. Die Art der Darstellung deutet auf eine Schwarz-Weiß-Fotovorlage aus den 1920er Jahren hin. So ist die Kurzhaarfrisur im Bubi-Schnitt wie auch die Freikörperkultur – der nackte Körper in Einklang mit der Natur – damals, vor allem in Europa, akzeptierter Zeitgeist.⁷⁵ Tatsächlich handelt es sich hierbei um eine fotografische Vorlage aus dem Werk von Raoul Hausmann aus dieser Zeit, die unter *Der Monteur Raoul Hausmann* Kap. 2.3.6 detailliert besprochen wird. Dennoch bleibt es nicht bei einer Momentaufnahme, denn beide Frauen setzen im Laufen einen Fuß vor den anderen; während die Frau im Vordergrund ihren Fuß gerade vom Sand abrollt, hat ihre Vorgängerin den Fuß bereits einen Schritt weiter im Sand aufgesetzt. Die Schrittfolge ist in kurzen zeitlichen Abschnitten hintereinander gestaffelt dargestellt. Damit entsteht eine Dynamik, die dem Filmischen nahe kommt. Die bereits genannte Ähnlichkeit in Physiognomie und Bewegung der beiden Frauen ist repetitiv und beschleunigt das dynamische Moment. Handelt es sich hier um ein und dieselbe Frau, die in zwei zeitlich versetzten Momenten hintereinander projiziert wird oder handelt es sich einfach um eine Fotovorlage mit zwei im Sand laufenden Frauen? Um der Darstellungsweise dieser Dynamik nahezukommen,

⁷⁵ Vgl. Freudenstein 1988.

liegt das Heranziehen eines Vergleiches zu den Bewegungsfotos von Eadweard Muybridge nahe, die Ende des 19. Jahrhunderts entstanden. Mit Hilfe einer speziellen Verschlussstechnik und dadurch möglich gewordener kürzester Belichtungszeit erfasste Muybridge die einzelnen Stellungen innerhalb eines Bewegungsablaufs und konnte diesen somit in einzelne Bilder zerlegen (Abb. II-2).

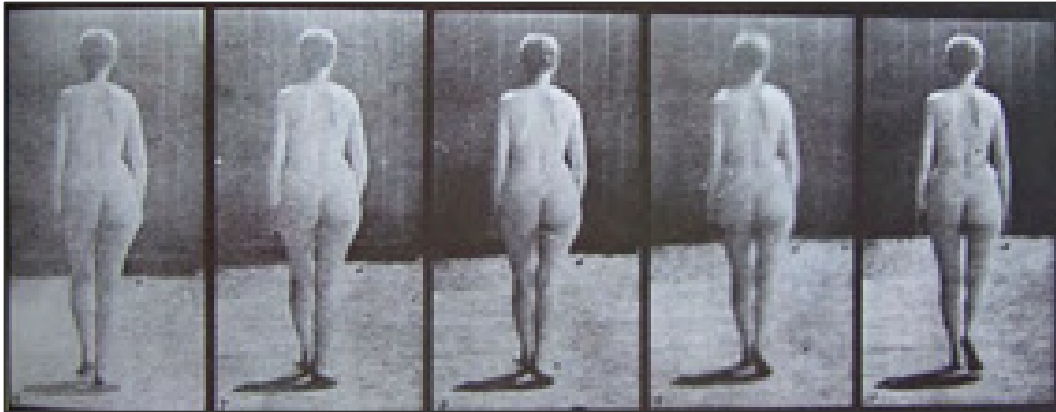


Abb. II-2: Edward Muybridge, *Laufen (nackte Frau)*, 1887, Ausschnitt schwarz/weiß Fotoserie, ohne Angabe

Bei Muybridge stand die Untersuchung von Bewegung im Vordergrund, wie es auch 1912 Marcel Duchamp in *Akt eine Treppe hinabsteigend* (Abb. II-3) untersuchte. Duchamp, wie auch die italienischen Futuristen, machte von den Erkenntnissen Muybridges Gebrauch, um das traditionell eher statische Bildgeschehen zu dynamisieren.



Abb. II-3: Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase, No. 2*, 1912
Öl auf Leinwand, 146 x 89 cm,
Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection

Salle hingegen interessiert sich Anfang der 1980er Jahre wohl weniger für das technisch-kinematographische, geradezu wissenschaftlich objektive Erfassen eines Bewegungsablaufs, als für das Einfangen einer szenisch-bewegten Darstellung, ähnlich einem ‚Filmstill‘. Für die Erzeugung dieser Illusion verzichtet Salle auf Intervalle einer einzigen Bewegung und wählt eine Vorlage, die körperliche Kontinuität und Dynamik zugleich entstehen lässt. Es ist tatsächlich die Weiterentwicklung eines Frauenmotivs, das er bereits 1982 in *Poverty is No Disgrace* als Bildelement einführte (Abb. II-20).

Ein weiteres dynamisches Element bietet der Schriftzug „KING KONG“, der wie der Titel im Vorspann eines Kinofilms mittig auf der Leinwand aufblendet. Die Überblendung von großen graphischen Lettern über dem Filmbild ist aus der Technik des Filmschnitts entnommen. Hierbei wird die Szene langsam ausgeblendet und gleichzeitig der Schriftzug eingeblendet bzw. umgekehrt. Im Film wird diese Technik häufig verwendet, um zwei zeitlich oder räumlich unterschiedliche Szenen zu kombinieren. Diesen Moment gibt Salle mit malerischen Mitteln wieder. KING ist oberhalb von KONG positioniert. Der Grundton Weiß innerhalb der Buchstaben hebt sich mit wenig Kontrast vom Gelb der Leinwand ab. Die Strandszene wird innerhalb des Schriftzugs in einer abgestuften Grau-Malerei auf weißem Grund weitergeführt. Eine zarte schwarze Umrisslinie begrenzt die Buchstaben und setzt sie von der Landschaft ab. Dies gewährt die Lesbarkeit des Schriftzugs und betont das graphische Element ‚Schrift‘ in Gegenüberstellung zur Malerei.

Zwei unterschiedliche Medien⁷⁶ – Malerei und Text – werden gleichzeitig auf einer Fläche positioniert und thematisieren simultan ihre jeweiligen Bezugssysteme. Unter technisch-formalen Gesichtspunkten betrachtet wirken die Buchstaben KING KONG wie in eine gelbe Folie geschnitten, die auf die Schwarz-Weiß-Fotovorlage der Strandszene gelegt wurde. Diese Überblendung der beiden Bildebenen und Medien (Bild/Text) betont sie jeweils in ihrer Eigenart und lassen in der Kombination eine Synthese entstehen, deren zeichentheoretische Implikationen wir in Kapitel 3 ausführlicher erläutern.

King Kong ruft allein aufgrund des Titels und Schriftzugs Assoziationen zum gleichnamigen Film mit seinem weltbekannten überdimensionierten Gorilla wach.

⁷⁶ Medien benutzen Zeichen, insbesondere Symbole wie Schrift, Sprache oder Musik. Der Pionier der Medientheorie Marshall McLuhan, der das berühmte Schlagwort: „The medium is the message“ geprägt hat. Gemeint ist, dass die Struktur eines Mediums auch die Inhalte, die durch es hindurch übermittelt werden, beeinflusst und überformt. Nicht die Inhalte bestimmen die Medien, sondern die Form strukturiert die Inhalte. Daher sind Medien keine neutralen Werkzeuge, sondern prägen die Gesellschaft auf entscheidende Weise. „Technische Medien sind nämlich Erzeugnisse oder Rohstoffe genauso, wie es Kohle, Baumwolle oder Erdöl sind.“ McLuhan 1994, S. 12.

Der Stoff der Filmhandlung ist mit *La belle et la bête* (Abb. II-4) oder *Die Schöne und das Biest* klassisch als Gegensatzpaar aufgestellt.⁷⁷

1933 waren die Zuschauer gefesselt von den unfassbaren Bildern des Monsters in der Großstadt auf der Kinoleinwand und von der letztlich anrührenden Liebesgeschichte. Der Film brach alle Einspielrekorde seiner Zeit und gilt heute als eines der einflussreichsten Werke der Kinogeschichte.⁷⁸



Abb. II-4: Emmanuel Frémiet, *Gorille enlevant une femme*, 2. version 1887
Gipsbronze patiniert, 193 x 108 x 171 cm, Musée des Beaux-Arts, Nantes

1976 brachte ein Remake Bilder des originalen Kinofilms über das Fernsehen in die Wohnzimmer zurück.

Diese Illusion einer Wohnzimmeratmosphäre suggeriert Salle mit seiner Bildinstallation und den sparsamen Elementen eines Nierentisches mit Lampe.

Die Leinwand steht in diesem Kontext für den Bildträger des Fernsehers und im übergeordneten Sinne für die Riesenleinwand des Kinos.⁷⁹

⁷⁷ Das Sujet ist die Liebe zwischen den Arten, zwischen Ungleichen, nämlich dem Schönen und dem Hässlichen der Monstrosität, zwischen Reinheit und Unreinheit. Diese Liebe ist zumindest fast immer eine *amour fou*, oft genug verderblicher Art. Zugleich mag man darin eine Allegorie auf das (Miss-) Verhältnis männlicher und weiblicher Sexualität sehen. Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 2002. Eine Thematisierung der Rassenunterschiede bietet: Erb 1998, S. 156-160. „King Kong stands as one of the most familiar popular dramatizations of the ethnographic encounter in American visual culture.“, S. 157.

⁷⁸ Das Thema erfreut sich unverminderter Aktualität wie die Neuverfilmung 2006 durch Peter Jackson beweist, die den Golden Globe 2006 und drei Oscars gewann.

⁷⁹ In den USA sieht die durchschnittliche Familie in den 1960er Jahren schon circa fünf Stunden TV täglich, dabei gibt es je nach Region eine Auswahl von mehr als zehn Programmen rund um die Uhr, seit 1957 zunehmend auch in Farbe. Vgl. Gomery 2008, S. 165–231. Demgegenüber ist Europa noch TV-Entwicklungsland.“ Zitiert aus: Zöllner 1965, S. 179. Vgl. auch Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?*, 1956. Eine Collage, die zeigt, wie die Konsumwelt das traute Heim erobert und in dem den neuen Medien, wie z. B. Tonband und Fernsehen eine zentrale Rolle zukommt und eine der neuen Bereicherungen des modernen Heims darstellen. Die Künstler sind also nur „exemplarische

Die Bezüge der Malerei Salles zum Kinofilm sind auch unter den technischen Errungenschaften der Filmtricktechnik zu suchen, die damals mit *King Kong* revolutioniert wurde. Es wurden beim Tonfilm bis zu 24 Bilder pro Sekunde gedreht, während es im Stummfilm nur 16 Bilder waren.

Die Glass-shot-Technik⁸⁰ wurde verfeinert, indem mehrere hintereinander liegende Scheiben verwendet wurden, die eine bessere Raamtiefe ermöglichten. Außerdem wurde bei *King Kong* erstmals mit Miniatur-Rückprojektionen gearbeitet: Im Gegensatz zum normalen Rückprojektionsverfahren, bei dem die Schauspieler vor einer Leinwand agieren, auf die zuvor gedrehte Außen- oder Trickaufnahmen projiziert werden, kehrte bei der Regie von *King Kong* Willis O'Brien⁸¹ den Prozess um und projizierte die Realfilmsequenzen Bild für Bild auf kleine Leinwände innerhalb der Animationskulisse. Dadurch ließen sich die Bewegungen der Trickfiguren viel besser auf die der Schauspieler abstimmen. Zusammenfassend wurde der Gorilla tricktechnisch per Stop-Motion-Verfahren und Rückprojektion mit mehrschichtigen Glasplattenhintergründen und Miniaturmodellen in einer Perfektion zum Leben erweckt, die erst in den 1980er Jahren schließlich durch den Computer übertroffen werden konnte.

Der Betrachter vor Salles Bild entdeckt nach dem Erfassen des Schriftzugs „KING KONG“ weitere Elemente auf der Leinwand. Sein Blick gleitet weiter zum linken Bildrand, wo eine flüchtig in türkis gemalte Skizze eines Knabenporträts den Blick erwidert. Der Knabe trägt schulterlanges Haar und eine Mütze.

Zuschauer“, sie arbeiten mit der Fernseh-Kiste als Symbol für das gesamte Massenmedium, und statt selbst Sendungen zu machen, verarbeiten sie das normale TV-Programm. Hier geht es also nicht mehr darum, das Fernsehen zu einem Instrument der Kunst zu machen; sein institutioneller Status als Mediensystem bleibt unangreifbar. Künstler können es lediglich modellhaft auf der Rezeptionsseite verändern. Statt als utopischer Hoffnungsträger wird das Fernsehen von den meisten Künstlern der 1960er Jahre als übermächtiges Angriffsziel gesehen, dessen mediale Breitenwirkung die Bildwelt der Kunst als unbedeutend erscheinen lässt. Dennoch werden erstaunlich viele Ansätze für eine künstlerische Umdefinition des Fernsehens unternommen, die noch vor Beginn der Videokunst verschiedene Haltungen exemplarisch belegen. Vgl. speziell für die deutsche Situation: Daniels 1997, S. 60–67.

⁸⁰ Bereits die alten Schwarz-Weiß-Filme, wie *King Kong* hatten *Matte-paintings*, auch *Glas-shot* genannt. Zwischen zwei Glasscheiben, die in einem größeren Abstand parallel zueinander standen, wurde die King-Kong-Puppe, leicht bewegt, im Einzelbildverfahren aufgenommen. Vor den beiden Scheiben stand die Kamera. Auf der ersten Scheibe waren präzise gemalte Elemente, zum Beispiel Pflanzen, Bäume, Gräser usw. aufgetragen. Auf der zweiten Scheibe waren dann die grob gemalten Elemente wie Himmel, Wolken usw. Die Aufnahme einer Szene vor einer bemalten Leinwand, später auch einer bewegten Leinwand, erspart aufwendige Außenaufnahmen. Töteberg 2005, S. 355.

⁸¹ Willis O'Brien (1886–1962) war ein amerikanischer Tricktechniker. Er gilt als Pionier der *Stop-motion*-Technik, bei der Modelle, z. B. von Dinosauriern, von Einzelbild zu Einzelbild geringfügig verändert und fotografiert werden. Eines von O'Briens berühmtesten Werken ist der Klassiker *King Kong und die weiße Frau*, 1933, der unter der Regie von Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack entstand. Vgl. Erb 1989, S. 36–41.

Die Farbe Türkis kontrastiert stark zum allgegenwärtigen Grundton Gelb und lässt das Element darin wie einen Fremdkörper stehen. Durch die andersartige skizzenhafte Maltechnik ist die Figur technisch wie auch inhaltlich fremdartig und isoliert, fordert jedoch auf, nach möglichen Referenzen zu suchen. Im Vergleich mit anderen Werken Salles taucht ebendieses Porträt zudem mehrmals auf. Als Quelle diente eine Zeichnung des Künstlers Antoine Watteau, die Salle immer wieder zitiert (Abb. II-5).

Wie ist Salles Interesse an Watteau zu erklären? Der französische Rokoko-Künstler schuf eine große Anzahl von Bildern, die der Verherrlichung des heiteren Lebensgenusses und der naiven Sinneslust dienten. Seine Schäferstücke, galante Feste, ländliche Vergnügungen und



Abb. II-5: Antoine Watteau, *ohne Titel*, ca. 1715
Zeichnung, 22,3 x 21,2 cm, Museum Boymans-van Beuningen,

Schauspielerdarstellungen haben eine neue Gattung der Malerei begründet – die *fêtes galantes*. Diese Themen hat er zumeist den arkadischen Schäferspielen des Theaters entlehnt. Die direkte Verbindung zum Theater ist sicherlich einer der interessantesten Anknüpfungspunkte zu Salles Schaffen. So schuf auch Watteau seine Bilder, wie Szenen mit der Natur, mit den Requisiten der Theaterbühne. Beide Künstler pflegten eine Faszination und Leidenschaft für das Theater und schöpften aus dem reichen Fundus der Bühne mit ihren Requisiten und der Macht, Illusionen zu kreieren.

Nachdem das Auge die verschiedenen Elemente und Fragmente von *King Kong* auf der Leinwand erfasst hat, tastet es sich in den Raum unmittelbar davor. Das

Bild sitzt auf einem Podest auf, das in den Raum hineinragt, auf dem am rechten Ende ein Nierentisch in schwarzem Resopal samt Glühbirne steht. Das elektrische Kabel der Glühbirne fällt sichtbar bis zur Bodensteckdose herunter und verbindet so den illusionistischen mit dem realen Raum.

Die Einbeziehung vorgefundener Alltagsgegenstände in den Kunstkontext lässt an einer Vorreiter dieser Praxis, an Marcel Duchamp und beispielsweise dessen *Bicycle Wheel* (Abb. II-5), 1913, denken, ein *ready-made*⁸² montiert aus einem Rad, Fahrrad-Vordergabel und Holzhocker. Das Prinzip, Alltagsobjekte ihrer Funktion zu entkleiden und sie, auf einen Sockel gestellt, zu Kunst zu erklären hat seitdem gerade die amerikanischen Künstler von Rauschenberg bis Warhol beeinflusst.⁸³



Abb. II-6: Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913/14
Fahrrad und Felge auf dem Kopf stehend montiert auf einem Küchenstuhl, Original verloren, Maße nicht aufgezeichnet

Das Podest bei Salle erhöht die Malerei, ähnlich wie der Sockel eine Skulptur oder der Hocker das Rad. Salles vofabrizierte Glühbirne ist eine alltägliche Lichtquelle, wie sie im Badezimmer zu finden ist; hier übernimmt sie zeitgleich aber die Funktion der natürlichen Sonne im Bild und suggeriert als solche die

⁸² „The event that made conceivable the realization that it was possible to ‘speak another language’ and still make sense in art was Marcel Duchamp’s first unassisted Readymade. With the unassisted Readymade, art changed its focus from the form of the language to what was being said [...] This change – one from ‘appearance’ to ‘conception’ – was the beginning of ‘modern’ art and the beginning of conceptual art. All art [after Duchamp] is conceptual [in nature] because art only exists conceptually.” Joseph Kosuth zitiert aus: Kosuth 1992, S. 874.

⁸³ „The Readymades are traditionally iconic art objects.” Aus: “Notes on Sculpture 4: Beyond Objects” (1969), in: Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory: 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford and Cambridge, MA: 1992, vol. 2, S. 872.

Licht- und Schatteneffekte der gesamten gemalten Szene auf Leinwand. Zu finden ist diese Glühbirne an der Decke einfacher Badezimmer der 1950er Jahre, die Salle einfach auf den Tisch schraubt. Den Grundton der Leinwand übernimmt das Podest in hellem Holz.

Mit optischen Mitteln verbindet Salle das Bild mit dem dreidimensionalen Raum des Betrachters. Es ist, als könnte der Betrachter selbst nach Überwindung der Podeststufe in die Wohnzimmeridylle eindringen in einem weiteren Transfer schließlich den Frauen am Strand folgen.

Auch der Schwarz-Weiß-Kontrast der grisaille-artigen Malerei im Bild wird von der weißen Glühlampe auf dem schwarzen Tisch wieder aufgegriffen. Salle arbeitet bewusst mit Gegensatzpaaren, die sich inhaltlich wie formal von Ebene zu Ebene fortsetzen. So setzt er dem statischen Medium der Malerei das dynamische Moment einer Filmszene entgegen. Er kombiniert Elemente aus Leinwand und Objekten zu einer skulpturalen Installation und spielt mit den Ebenen von Realität und Illusion innerhalb der Raum- und Lichtkonzeption. Die friedlichen Frauen am Strand werden von den harten grafischen Lettern „KING KONG“ überschattet. Plötzlich wirken die Frauen in ihrer Nacktheit schutzlos, der Schriftzug hat in seiner graphischen Ausformung und in seiner semantischen Konnotation eine bedrohliche Funktion. Gleichzeitig wirken die Frauen auch wieder selbstbewusst unbekümmert, als ob ihnen diese Art von Konfrontation mit dem „Anderen“ als das sich Schrift hier präsentiert, nichts anhaben könnte. Der Betrachter wird durch die beiden Rückenfiguren in das Bild hineingezogen, andererseits markiert das Podest eine deutliche Schwelle zum Bildraum hin. Der Betrachter sieht sich einer Flut von Eindrücken gegenüber. Dabei erkennt er einzelne Versatzstücke, die er in einen Zusammenhang zu bringen versucht. Aufgrund der großen Verschiedenartigkeit der Motive und Techniken ist es jedoch fast unmöglich, einen geschlossenen Bedeutungshorizont zu bilden. Ist dieses ‚Scheitern‘ auf eine Unzulänglichkeit in *King Kong* zurückzuführen oder handelt es sich um eine vorsätzliche Strategie des Künstlers?

Betrachten wir hierzu ein weiteres Hauptwerk Salles, *Géricaults Arm*, 1985.

1.2 David Salle, *Géricault's Arm*, 1985

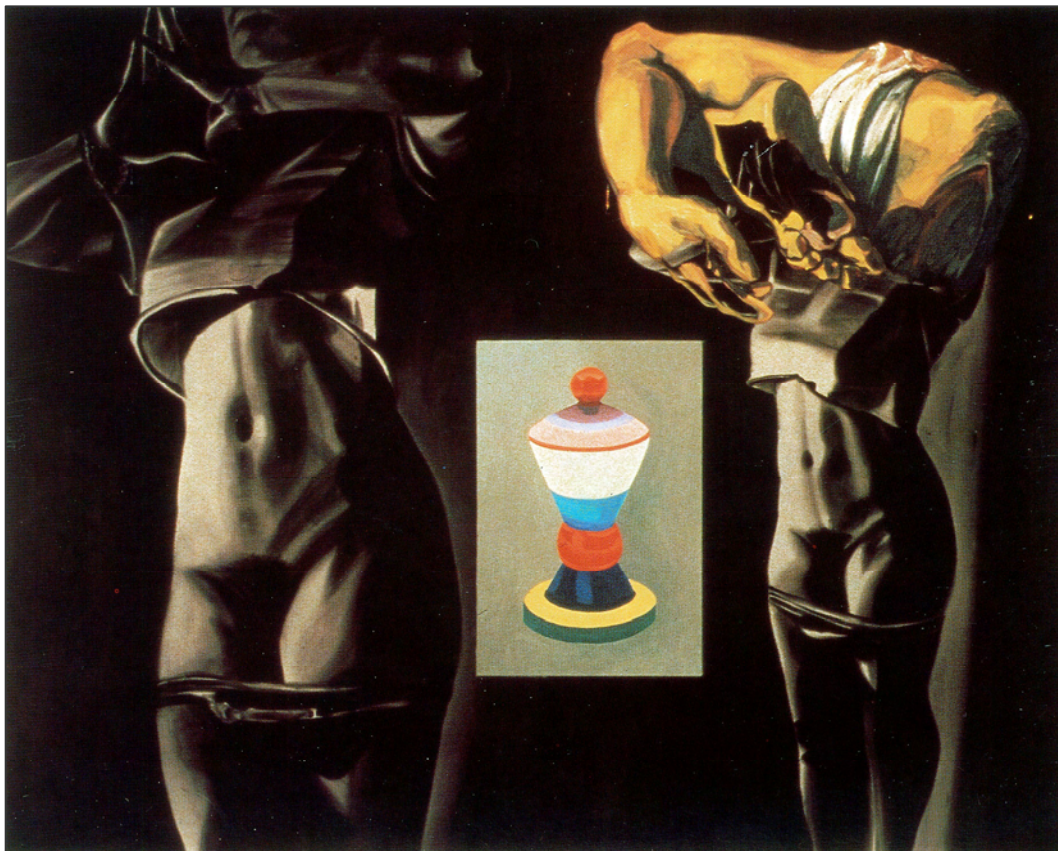


Abb. II-7: David Salle, *Géricault's Arm*, 1985
Öl und Acryl auf Leinwand, 198,1 x 243,8 cm, The Museum of Modern Art, New York

Eine eingehende Betrachtung von *Géricault's Arm* (Abb. II-7) lohnt sich in Hinblick auf die Weiterentwicklung der medialen Möglichkeiten und innerbildlichen Diskurse. Auch hier zeigt Salle als Protagonisten zwei Frauenfiguren, deren Körper er prominent in Szene setzt. Das Werk entstand 1985 und ist eine Konstruktion aus drei Leinwänden. Das Querformat setzt sich aus zwei gleich großen Einzelbildern zusammen, in die mittig eine weitere dritte Leinwand eingefügt wurde. Um die Leinwände in diesem System unter Spannung zu halten, bedarf es einer aufwendigen Konstruktion der Keilrahmen im Hintergrund.

Auf den ersten Blick dominieren auch hier zwei überlebensgroße weibliche Figuren das Bild. Hier sind es Halbakte, die eine ähnliche, sehr unnatürliche Körperhaltung voller Kraft und Anspannung einnehmen. Auf der linken Bildhälfte füllt die Figur die gesamte Fläche der Leinwand vom oberen bis zum unteren Bildrand aus. Das Frauenbildnis ist oberhalb der Nase und unterhalb des Knies beschnitten. Der im Bild dargestellte Körperausschnitt erstreckt sich über eine Höhe von zwei Metern; er ist somit überlebensgroß und wirkt gewaltig. Das rechte Bein ist leicht vor das linke gesetzt und die Oberschenkel werden fest aneinandergedrückt. Diese Haltung erinnert an die fünfte Position im Ballett, bei der der ganze Körper unter Spannung steht, um die Balance zu halten. Die Arme der Figur sind auf Schulterhöhe angehoben, die Unterarme vor der Brust angewinkelt. Die Hände berühren sich an den aufgefächerten, gespreizten Fingerspitzen vor der Brust. Diese Armhaltung fordert eine straffe Anspannung des gesamten Oberkörpers. Rücken und Kopf unterstützen die aufrechte Haltung. Der Bauch ist angespannt, die Brust aufrecht nach vorne geschoben. Bekleidet ist die Frau mit einem kurzärmeligen Hemd, das unterhalb der Brust abgeschnitten ist. Es fällt so kurz, dass es einen Einblick bis zum unteren rechten Brustansatz erlaubt, jedoch bleibt die nackte Brust eher zu erahnen als sichtbar. Die Unterhose ist bis auf die Mitte der Oberschenkel heruntergezogen und spannt sich wie eine Fessel um die Schenkel, wo sie sich im muskulösen Fleisch leicht abdrückt. Die Scham befindet sich entblößt und frontal auf Augenhöhe des Betrachters – wirkt dabei aber weniger anzüglich oder erotisierend, als vielmehr überraschend direkt. Die Perspektive ist in starker Untersicht von rechts angelegt. Die für den Betrachter unsichtbare Lichtquelle scheint von links und leuchtet die Bauchpartien und die Vorderseiten der Oberschenkel grell aus. Der Rest des Körpers verliert sich in der diffusen schwarz-grauen Dunkelheit eines unbestimmbaren Raums.

Diese auffällig starken Kontraste erinnern an die ‚Low-key‘ Beleuchtung⁸⁴ eines *Film noir*, die für dramatische Helldunkel-Inszenierungen sorgt und dabei auffällige Schattenbilder wirft. Die Beleuchtung wird zum zentralen dramaturgischen Instrument. Je nachdem wie die Lichtgestaltung ausfällt, verändert sich die Rezeption des Zuschauers der jeweiligen Einstellung gegenüber erheblich. Außerdem ist der ‚Film noir‘ für seinen Gebrauch von niedriger Kameraperspektive, Schrägsichten und extremen Raumdiagonalen bekannt.

Salle bedient sich dieser filmischen Mittel in seiner Malerei und schafft ähnliche dramaturgische Momente, die auf den Betrachter eine bedrohliche und beunruhigende Spannung ausüben. So geben die verkürzte Perspektive und die dramatische Beleuchtung den verfremdeten Bildausschnitt eines Halbaktes wieder, der sich an der Grenze zwischen Realität und Traum befindet. Dabei ist der Körper einer totalen Disziplinierung unterworfen und wirkt dadurch fast schon grotesk, was seine vermeintlich erotisierende Wirkung unterläuft. Ein irrales Moment herrscht vor. Wieder sind die Akte gesichtslos – anonym – wie bereits die Frauen in Rückenansicht in *King Kong*. Jede Möglichkeit des Gefühlsausdrucks oder der Mimik wird negiert.

Der Halbakt im rechten Bild übernimmt dieselbe inszenierte Körperhaltung in fünfter Ballett-Position mit angewinkelten Armen und zusammengepressten Oberschenkeln. Im Unterschied zur linken Figur wählt Salle hier eine nach rechts oben verschobene Perspektive, die weiter entfernt und perspektivisch verkürzt ist. Damit verzichtet er auf eine starre Repetition desselben Abbilds.

Wieder ist die Frau lebensgroß und fast ganzkörperlich abgebildet. Ihre Beine werden auf der Höhe der Knöchel vom unteren Bildrand begrenzt.

Die Tonalität der Grau-in-grau-Malerei bildet wie bereits bei *King Kong* das Simulacrum einer Schwarz-Weiß-Fotografie. Als Vorlagen dienten hier Salles eigene Aktaufnahmen, die er in seinem Studio inszenierte, um sie später für seine Malerei zu verwenden. Bereits zu diesem Zeitpunkt entsteht die Bildkonzeption (Abb. II-8).

⁸⁴ *Low-key*-Beleuchtung ist ein vor allem im *Film noir* eingesetzter Beleuchtungsstil, bei dem große Teile des Bildes dunkel bleiben und Schatten eine große Rolle spielen, wie beispielsweise bei dem legendären Billy Wilder-Film *Double Indemnity* von 1944. Die Dunkelheit wird meist in dem fast immer zu dunkel ausgeleuchteten Bild durch eine Weiß-Referenz verstärkt. Fleiß – Töteberg 2005, S. 723.



Abb. II-8: David Salle, *ohne Titel*
Vorlage für *Géricault's Arm*, 1980-1990
Fotografie, Maße nicht angegeben, Sammlung des Künstlers

Auf den Schultern des rechten Aktes in *Géricault's Arm* liegt an Stelle des Kopfs ein fremdartiges Element aus menschlichen Körperteilen. Es handelt sich hierbei um ein Bildzitat aus einer bekannten Studie von Théodore Géricault (1791-1824) aus den Jahren 1818/19 (Abb. II-9), dessen Referenz auch der Bildtitel *Géricault's Arm* nahelegt.



Abb. II-9: Théodore Géricault, *Fragments anatomiques, Etudes d'un bras et de deux jambes*,
1818-19
Öl auf Leinwand, 52 x 64 cm, Musée Fabre, Montpellier

Géricault studierte zur Entstehungszeit der ursprünglichen Ölskizze menschliche Gliedmaßen, wofür ihm Leichenteile als Vorlage dienten. Es war die Vorarbeit zu

seinem berühmten Gemälde *Das Floß der Medusa* (Abb. II-10), 1819. Sein Hauptwerk brachte die endgültige Abwendung vom klassizistischen Schönheitsideal und erregte Aufsehen durch den Naturalismus der dargestellten Körper und die rhythmische Gewalt der Komposition.⁸⁵



Abb. II-10: Théodore Géricault, *Das Floß der Medusa*, 1819
Öl auf Leinwand, 491 cm x 716 cm, Musée du Louvre, Paris

Für Salles künstlerischen Ansatz ist der Umgang mit Referenzen zur Kunstgeschichte und deren formalen und inhaltlichen Errungenschaften und Diskursen essentielles Merkmal, wie der Bezug auf Antoine Watteau schon im eben besprochenen Bild.⁸⁶

Die von Salle kopierte, wahrscheinlich direkt auf die Leinwand projizierte Vorlage ist im Kontrast zur Grau-in-grau-Malerei der Akte in kräftiger pastoser Ölmalerei wiedergegeben. Das Zitat setzt sich thematisch, motivisch und farblich vom Rest der Leinwand deutlich ab und wirkt dem weiblichen Torso aufgezwungen.

Ein anderes Bild vom weiblichen Körper *sous pression* gibt der Surrealist René Magritte über fünfzig Jahre früher (Abb. II-11) mit *Les jours gigantesques*, entstanden 1928. In einer dramatischen Inszenierung von Flächen und Schatten, die die weibliche Figur monumentalisieren, wirkt diese dennoch merkwürdig unterworfen', als ob sie sich kaum der ebenfalls dargestellten männlichen körperlosen Hände erwehren könnte.⁸⁷

⁸⁵ Siehe hierzu auch Kap. II.3.7. Historisches Fragment im Bildganzen.

⁸⁶ 1985 wurde in der Pierpont Morgan Library eine Ausstellung mit Zeichnungen von Géricault gezeigt. New York. Kat. Ausst. New York 1985.

⁸⁷ Wie bei der Vergewaltigungsszene *Les jours gigantesques*, 1982, und/oder *The meaning of night*, 1927, von René Magritte werden Elemente, Formen und Inhalte wie unter Zwang



Abb. II-11: Rene Magritte, *Les Jours gigantesques*, 1928
 Öl auf Leinwand, 116 x 81 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Salle führt diese Anklänge an die naturalistische Malerei und die frühe Moderne zu einer eigenen Synthese: Auf den Hals des Salleschen Torsos wird an die Stelle eines Kopfes ein Zitat Géricaults brutal aufgepfropft - ähnlich einer ungelenken medizinischen Prothese. Die Leichenteile setzen sich aus Unter- und Oberarm, Fußsohle und Zehen zusammen. Um das Fragment des Oberarms ist der Rest einer Mullbinde gewickelt, die als Verband wahrscheinlich zum Abbinden diente und wiederum eine Verbindung zur Materialität der Unterhose des Aktes schlägt. Die verrenkten Glieder des Géricault-Zitats stehen in Beziehung zur tänzerischen Anspannung der Frau.

Innerhalb des Handrückens, der Finger und der Fußsohle der toten Glieder gibt Salle den Blick auf den weiblichen Torso darunter frei. Wie durch mehrere Fenster erblickt man den Oberkörper der Frau, ihren angewinkelten Unterarm und die aufgefächerten Finger, die abgesetzt in *Grisaille* gemalt sind. Diese Transparenz innerhalb der Schichten erinnert an die Lettern KING KONG, die den Blick auf die Szene darunter frei ließen.

In der Tradition der Überlagerung mehrerer Bilder oder Bildfragmente stehen auch Francis Picabias *Transparenzen* (Abb. II-12).

Die Durchschaubarkeit bzw. Immaterialität ermöglicht dem Betrachter, die Ebenen der Malerei gleichzeitig und gleichwertig nebeneinander zu erfassen. Zudem behandeln diese Bilder auch Fragen der Identität und der Mehrdeutigkeit. Die Zuordnung der Motive bleibt unverbindlich.

zusammengesetzt. Der Vergleich ist interessant, weil die Frau als Verkörperung der Opferrolle auch ein wichtiges Thema bei Salle ist, der sich aufgrund dieser Darstellungen immer wieder dem Vorwurf der *misogyny* stellen musste (siehe Literaturbericht Kapitel I).

„Es ist die Körperlosigkeit, die das Mehrdeutige anlockt.“⁸⁸ Übereinander geschichtet und zeitgleich sichtbar werden zwei über- oder hintereinander geschaltete Szenen visualisiert. Die Simultaneität sich überlagernder Bildebenen wird hier inszeniert.



Abb. II-12: Francis Picabia, *Sotileza*, 1928
Gouache auf Papier, 75 x 55 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh

Salles Torsi wie Géricaults Gliedmaße sind eine Übertreibung der Form, die unnatürliche Körperhaltung und die Verrenkung der toten Glieder sind in dieser verzerrten Inszenierung von einem grotesken Schauspiel nicht weit entfernt.⁸⁹ Doch auch ohne das abstoßende Zusammenspiel von lebendem Körper und totem Fleisch wirken die weiblichen Akte grotesk.⁹⁰ Die Inszenierung der beiden Torsi – der gewählte Ausschnitt, die dramatische Beleuchtung, die spärliche Kleidung und der direkte Blick auf die Scham lösen Beklemmung aus. Auch das Motiv der Deckelvase erscheint in diesem Kontext merkwürdig. Hier musste Salle in die bereits bestehende Leinwandkonstruktion zweier Leinwände eine

⁸⁸ Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, S. XXXIV.

⁸⁹ Bei der Groteske handelt es sich um ein kürzeres, derb-komisches oder närrisch-seltsames Werk, das auf verzerrende, ungewöhnliche Art und Weise verschiedene, nicht zusammenpassende Elemente aus der Realität miteinander verbindet. Die Verbindung zur Groteske, zum Element der Übertreibung wie im Drama und der Tragödie, findet sich auch in Salles Werk. Gemeint ist hier die Groteske in der Entwicklung von Bosch und Brueghel bis hin zu den Caprichos Goyas, die das Gewicht auf Momente des Schreckens und Unheimlichen verschieben. In der älteren Skulptur heißen all diejenigen Grotesken, die eine natürliche Proportion und Anatomie ins Monströse verzeichnen oder zur Hybridbildung neigen. Vgl. Kremer 2000, S. 214.

⁹⁰ In der neueren Kunstgeschichte findet sich die Groteske beispielsweise bei dem gesellschaftskritischen Künstler George Grosz, der während des Nationalsozialismus in die USA emigrierte. Das Thema der Frau in ihrer Schutzlosigkeit gegenüber dem männlichen Aggressor, ganz nackt, sich ihm anbietend, sich verkaufend, dann als Opfer, zieht sich durch Grosz' Werk. Kat. Ausst. Düsseldorf 1994, S. 183–191.

zusätzliche Vorrichtung schneiden. Dieses bunte Bild im Bild, ein autarkes und das Auge störende Element, muss der Betrachter jedes Mal überwinden, wenn er in dynamisch kurzen Intervallen zwischen den zwei Halbakt hin und herspringt, um einen Vergleich anzustrengen. Salle kreiert damit ein dynamisches Moment ganz anderer Art als bei *King Kong*. Der Schnitt in der Mitte bzw. die Fuge um die kleine Leinwand in der Mitte trennt die beiden Hauptmotive zusätzlich voneinander.

Was genau zeigt dieses Bild im Bild? Zu sehen ist eine Deckelvase in grellen Farben vor hellgrauem Grund. Sie steht auf einem runden Fuß, der in Grün und Gelb gefasst ist. Ein keilförmiges blaues Element führt in einen roten Ring, der als Verbindungsstück zum trichterförmigen Gefäß überleitet. Das trichterförmige Element des Gefäßes ist in Türkis und Weiß gefasst. Der Deckel in rosaroten Streifen schließt mit einem facettierten roten Knauf ab. Der rote Ring in der Mitte markiert den engsten Durchmesser der Deckelvase und könnte in Analogie zu der Binde des Oberarms und den Unterhosen als einschnürendes Element betrachtet werden. Die ins Zentrum gerückte Deckelvase greift die spezifische Körperhaltung der dargestellten Frauen auf. Dadurch wird dem Objekt eine lebendige Körperlichkeit und umgekehrt den lebendigen Körpern eine Objekthaftigkeit zuteil. Man könnte im Sinne Paul Valéry's von einem *objet ambigu* sprechen.⁹¹

Auch besitzt die Verbindung von Frau und Gefäß/Vase eine Jahrhunderte alte Tradition in der Kunst. Bereits in der antiken griechischen Gesellschaft gab es eine Verbindung der weiblichen Sphären mit einem Gefäß, das Tätigkeiten des Versorgens, Bewahrens, Speicherns, Verbergens und Hortens umfasst.⁹²

Salle spielt mit diesem klischeehaften Vergleich. Die Darstellung der Frau entspricht keineswegs dieser weiblich konnotierten Symbolik. Eher rückt die Gleichsetzung von Frau und Gegenstand die formalen Aspekte ihrer malerischen Umsetzung in den Mittelpunkt. Das ‚Bild der Frau‘ wird hier offenbar ähnlich gehandhabt wie bei der Oberflächenbehandlung der einzelnen Seiten, die der

⁹¹ Blumenberg zitiert in seinem Essay zur „Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes“ Passagen aus dem Dialog *Eupalinos* von Paul Valéry, der Sokrates über ein am Strand gefundenes *objet ambigu* reflektieren lässt: „Dieses ‚zweifelhafteste Ding von der Welt‘ ist zwar ein Naturprodukt; aber indem es in der Zone zwischen Meer und Land einer unübersehbaren Vielfalt von einwirkenden Faktoren über unendliche Zeit ausgesetzt war, hat seine Form den paradoxen Status der vollendeten Unbestimmtheit erreicht, dem der Künstler nur auf dem Gipfel einer unendlichen Anstrengung nahezukommen vermag.“ Blumenberg, 1968, S. 64. (Hervorhebungen d. V.)

⁹² Lissarrague 1996, S. 93.

Layouter David Salle früher am Schneidetisch eines Verlages für billige Herrenmagazine und kitschige Frauenzeitschriften zusammenstellte.⁹³ Die Anspielung auf erotische Szenen spricht den Betrachter auf instinktiver Ebene an. Die Ambivalenz von Individuum und Objekt bringt Salle in einen Kommentar über seine Aktfotografien treffend zum Ausdruck: „She is performing after all and the work strives to identify with her as much as objectify her.“⁹⁴ Ähnlich funktioniert auch die Rezeption des Betrachters von Salles Werken: Die Identifikation mit der Narrative in der Darstellung und das gleichzeitige Gewährwerden des Werkes als Objekt erreicht Salle auch durch die verschiedenen bildnerischen Techniken, die er für seine individuelle Bildsprache anwendet. Hierauf soll im Folgenden genauer eingegangen werden.

⁹³ „I did the paste-up, the lowest task in the art department of a magazine publisher. Other people decided how a page was supposed to look, and I executed it.“ Zitiert aus: Avedon 1987, Salle im Interview mit Schjeldahl 1987, S. 37.

⁹⁴ Cheim 1991, o. S.

2 Eine Analyse der bildnerischen Stilebenen und ihre Motive

Nach einer Beschreibung der Werke *King Kong* und *Géricault's Arm* wird deutlich, dass ein werkspezifisches Vokabular definiert werden muss, um das Verständnis von Salles Werken zu erleichtern. Um dies leisten zu können, werden seine vielseitigen bildnerischen Strategien anhand weiterer Bilder analysiert. Salles Werke sind Hybride zwischen Objekt und Malerei, zwischen Fragment und Gesamtkomposition. Zudem greift Salle in seinem Schaffensprozess systematisch auf ein festes Bildvokabular zurück, das Motivverknüpfungen und Sinnzusammenhänge generiert. Diese werden eingehend untersucht.

2.1 Fläche versus Raum

2.1.1 Kombination autonomer Leinwände: Poliptychen

Die Kombination von Leinwänden ist in Salles Werk durchgängig vertreten – zwei und mehr Leinwände werden zu einer großformatigen Konstruktion verbunden. Dabei können die einzelnen Leinwandelemente in Anordnung und Maß variieren, fügen sich aber insgesamt fast immer dem Format eines Rechtecks. Innerhalb dieser Konstruktion entstehen Schnittstellen bzw. Schattenfugen, die sich vom oberen bis zum unteren Bildrand der Leinwände durchziehen. Um die Wirkung eines sauberen Schnitts zu erzeugen, bedarf es einer akribisch genauen Konstruktion der Keilrahmen und Spannung der Leinwände. Wie die Kulisse am Theater ist der Rahmenbau für den Betrachter indes nicht zu erkennen, Das Zusammenfügen von Leinwänden steht in unmittelbarer Tradition der Dip-, Trip- und Poliptychen, auf die hier kurz eingegangen wird, um den referentiellen Horizont dieses Formates für Salle aufzuzeigen.⁹⁵ Ursprünglich handelte es bei dem Diptychon um ein zusammenklappbares Paar rechteckiger Täfelchen aus Holz, Elfenbein oder Metall, die beweglich miteinander verbunden waren und meist im sakralen Umfeld Anwendung fanden. Die Innenseiten waren zum Einritzen der Schrift mit Wachs überzogen.

Die ersten mit Malerei versehenen Diptychen, die als selbstständige Bildträger dienten, tauchten seit der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts auf. Sie wurden als Andachtsbilder, Klapp- und Reisealtärchen verwendet. In der mittelalterlichen

⁹⁵ von griech. dip-tysso, zweimal Falttafel, lat. diptychum

Kunst wird auch das zweiflügelige Altarbild ohne feststehenden Mittelteil als Diptychon bezeichnet. Hieraus entwickelten sich der Flügelaltar und später das Bildnisdiptychon. Diese Form des Altars erlaubte, mehrere Facetten und Perspektiven einer religiösen Narrative simultan darzustellen. Ab 1550 verlor die Form des Diptychons seine Bedeutung, beide Tafeln wurden zunehmend vereinheitlicht; es entstanden nur noch vereinzelt Reliquienbehälterdiptychen, die aus zwei unbeweglichen Flügeln oder überhaupt nur aus einer zweigeteilten Tafel bestehen.⁹⁶ In der Moderne haben Künstler immer wieder an diese traditionelle Darstellungsweise angeknüpft und ihren sakralen Hintergrund säkularisiert. Neue Perspektiven eröffneten sich dem Diptychon in den USA gegen Ende des Zweiten Weltkrieges: Barnett Newman führte mit seiner Trennungslinie, dem berühmten „Zip“, ein äußeres, dem abstrakten Bild fremdes Element ein. Newman fand damit eine Form, in der beide Teile selbständig sein konnten und an der Trennlinie in Relation zueinander treten. Diese bildimmanente Teilung hat zahlreiche Künstler inspiriert.

Der geteilten Gemäldeform Salles geht das Experimentieren mit der der Doppelseite in der Buchform voraus. Bereits 1973 produzierte Salle, noch Student an CalArts, sein Buch *This Woman That Chair* (Abb. I-7) in dem sich Motive von Frauenporträts und Sofalandschaften mit dem jeweiligen Schriftzug „this woman“ oder „and that chair“ doppelseitig abwechseln.⁹⁷

Typische Beispiele für Salles geteilte Bilder sind *We 'll shake the Bag*, 1980 (Abb. II-13), und *Unexpectedly I missed Cousin Jasper*, 1980 (Abb. II-16), bei denen jeweils zwei gleich große Leinwände mittig zusammengefügt sind. Die kontrastreichen Leinwandgrundierungen in Grau und Orange bzw. Gelb und Blau grenzen die Bildteile deutlich voneinander ab.

Dem Werk *We 'll shake the bag* liegt als Arbeitsvorlage ein Filmstill unbekannter Herkunft eines im Bett liegenden und rauchenden Paares zugrunde (Abb. II-14). Die Szene wird flächendeckend über das graue und orange Bildsegment in Grau-in-grau-Malerei übertragen. Sie schaut passiv in die Luft, er blättert in einem Buch, die Zigarette lässig im Mund haltend. Einerseits verbindet die Szene die Leinwandelemente, andererseits sind Frau und Mann jeweils in ein Leinwandsegment unterteilt. Inwieweit kommt diese technische wie optische Trennung auch inhaltlich zum Tragen? Was spielt sich hinter der malerischen

⁹⁶ Vgl. Zum Diptychon der Kunst des 20. Jahrhunderts: Kat. Ausst. Essen 1992, S. 14–16. Gerhard Finkhs abschließende Bemerkung zum Thema des Diptychons lädt ein zur Erweiterung der Diskussion unter Einbeziehung z. B. der Fotografie. Dies verdeutlicht, wie sehr das Diptychon innerhalb der neuen Medien künstlerische Beachtung findet, siehe auch *split screen* Kap. IV.3.1.

⁹⁷ Whitney 1994, S. 18.



Abb. II-13: David Salle, *We'll Shake the Bag*, 1980
Acryl auf Leinwand, 122 x 183 cm, Sammlung Ellen und Ellis Kern



Abb. II-14: Filmstill, ohne Angaben
Vorlage für David Salle, *We'll Shake the Bag*, 1980

Oberfläche ab? Wie tief ist der Graben, der sich zwischen ihnen auftut, oder ist die Leinwandfuge rein technisch motiviert?

Ein weiteres Bild legt sich in orangefarbenen Umrisslinien über die gesamte Bettszene und ihre Bildeinheiten. Es handelt sich hierbei um die Fotovorlage einer Halloween-Feier, bei der ein paar Jungen versuchen, mit den Händen auf dem Rücken, an Schnüren hängende Äpfel zu essen (Abb. II-15). Die Umrisslinien liegen formal auf der darunterliegenden Malerei, ohne dabei eine Verbindung von Sinneinheiten nach sich zu ziehen. Die Bilder unterschiedlicher



Abb. II-15: Olive Fife, *Halloween Contest*, ohne Angabe
Vorlage für David Salle *We'll Shake the Bag*, 1980, Sammlung Davis

Vorlagen sind gleichzeitig sichtbar und die Halloweenparty blendet im grellen Orange eher wie Flash, eine kurze Einblendung in einer längeren Bildfolge, auf. Ein ähnlicher Bildaufbau findet sich bei *Unexpectedly I Missed Cousin Jasper*, ebenfalls 1980 entstanden (Abb. II-16). Auf jeweils einer Leinwand ist eine nackte Frau in tänzerischer Pose zu sehen. Sie scheint sich im Kreis zu drehen und zwei ihrer Bewegungsmomente werden in Grautönen auf jeweils gelbem und blauem Grund festgehalten.



Abb. II-16: David Salle, *Unexpectedly I missed Cousin Jasper*, 1980
Acryl auf Leinwand, 122 x 183 cm, Privatsammlung, Cleveland

Die Wiederholung der Frau in unterschiedlicher Körperhaltung löst, wie in *Géricault's Arm*, ein dynamisierendes Moment aus. Wichtig ist hier die Unterteilung eines Bewegungsablaufes in zwei unabhängige Abbildungsmomente auf jeweils einem Leinwandträger. Der Betrachter ergänzt die Abfolge innerhalb der Tanzbewegung und verbindet diese. Über die tanzende Frau sind in Umrisslinien verschiedene Motive von Frauen und Hunden angebracht, die wie ‚Graffiti‘ auf einer beschlagenen Glasscheibe wirken. Das Frontalporträt einer rauchenden Frau liegt dabei direkt über dem Leinwandschnitt und verbindet beide Bildsegmente miteinander. Diese Art von Umrisslinien sind ein typisches Versatzstück in Salles Arbeiten und werden unter dem Thema *Overlay* nochmals ausführlich behandelt.

Die gleichgewichtige Aufteilung zweier Leinwände zu einem Diptychon variiert Salle wahlweise in Anordnung und Größe. *Autopsy*, 1981 (Abb. II-17), ist z. B. in zwei Einheiten unterteilt, wobei das linke Feld größer als das rechte ist.

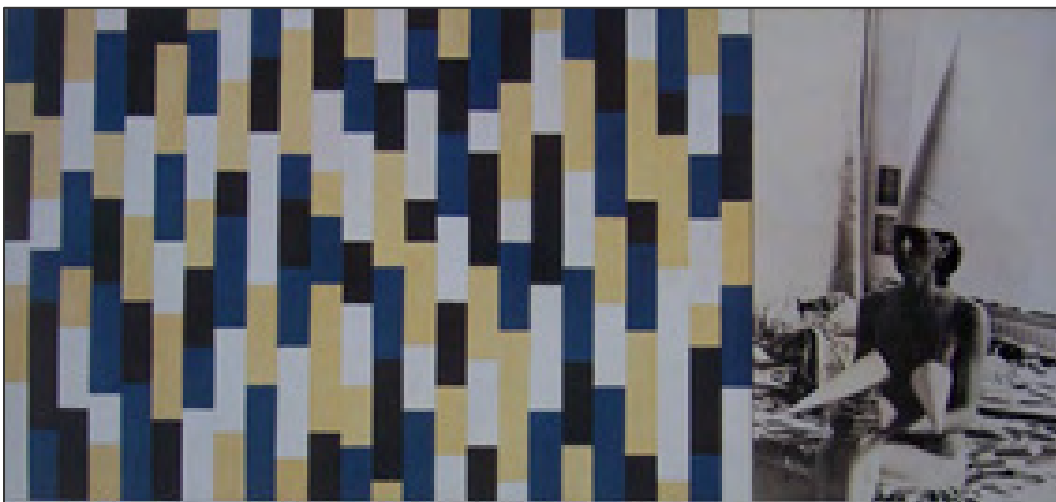


Abb. II-17: David Salle, *Autopsy*, 1981
Öl und lichtempfindliches Leinen auf Leinwand, 121,9 x 309,8 cm, Privatsammlung, Cleveland

Auch variiert er die Form des Diptychons in *Whitewash*, 1986 (Abb. II-18), indem er zwei Leinwände nicht nebeneinander, sondern übereinander positioniert. Der Schnitt zieht sich nicht vertikal, sondern horizontal durch das System.

Auch Poliptychen wie *Satori Three Inches within Your Heart*, 1988 (Abb. II-19) oder *Fooling with your Hair*, 1985 (Abb. III-19), gehören zu dieser Gruppe von Werken. Über ein Triptychon setzte Salle eine vierte Leinwand.

Seine Werke sprengen zwar manchmal die Dimensionen des klassischen Tafelbilds, und erinnern an Kino-Breitwandformate, doch ergeben sie letztendlich immer wieder die Form eines traditionellen Rechtecks.

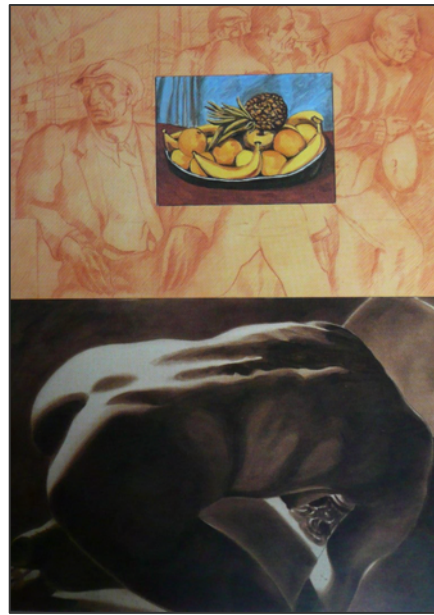


Abb. II-18: David Salle, *Whitewash*, 1986
Acryl und Öl auf Leinwand, 203,2 x 152,4 cm, Privatsammlung



Abb. II-19: David Salle, *Satori Three Inches within Your Heart*, 1988
Acryl und Öl auf Leinwand, 214,2 x 291,0 cm, Tate Collection, London

Eine der wenigen Ausnahmen sind *Poverty is no Disgrace*, 1982 (Abb. II-20), ein Werk in dem die abschließende Leinwand links außen kürzer ist und ein Werk, in dem die Leinwand rechts außen kleiner ist, *How to Use Words as a Powerful Aphrodisiac*, 1982 (Abb. II-21). In beiden Arbeiten schließt ein Leinwandelement mit der Gesamtkonstruktion am Bildrand nicht bündig ab, was den Objektcharakter des eigentlich zweidimensionalen Bildträgers betont.

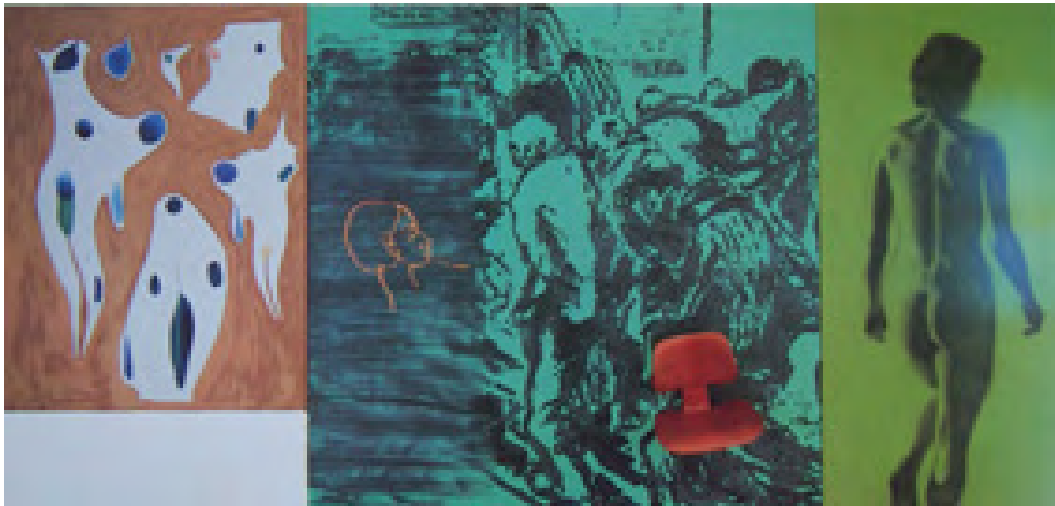


Abb. II-20: David Salle, *Poverty Is No Disgrace*, 1982
Öl, Acryl und Stuhl auf Leinwand, 248,9 x 520,7 x 52,7 cm, Saatchi Collection, London

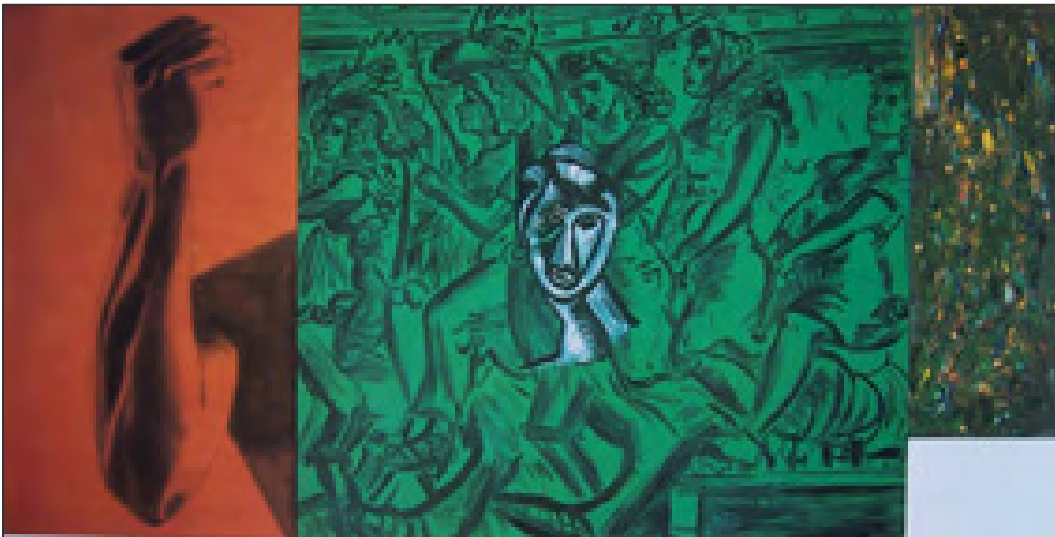


Abb. II-21: David Salle, *How to Use Words as a Powerful Aphrodisiac*, 1982
Öl und Acryl auf Leinwand, 228,6 x 449,6 cm, Privatsammlung

2.1.2 Zusammenstellen autonomer Leinwände: ‚insert‘

Das Prinzip ‚insert‘ ist ein weiteres Konstruktionselement, präsent in vielen Werken Salles. Dabei wird in die bestehenden Leinwände geschnitten und ein autonomer Bildträger bündig eingefügt. Bei diesem Arbeitsprozess handelt es sich um ein technisch und handwerklich besonders intensives Procedere, das Salle methodisch anwendet. Nach dem Einschneiden der Leinwand ist eine aufwendige Neuverstrebung der Keilrahmen nötig, um die Spannung des Tuchs wieder herzustellen.

In *Géricault's Arm* wurde das Bild der Deckelvase auf hellem Grund als eigenständiges Element in das mittig zusammengefügte Diptychon eingesetzt. Der Schnitt, der für die Aussparung der neuen Leinwand gezogen wurde, sitzt zentral über der bereits bestehenden Konstruktion des Diptychons. Nicht nur die Leinwand wurde eingeschnitten, sondern auch die Keilrahmenkonstruktion des Diptychons zersägt und mit Keilrahmen neu verstrebt. Das Insert wurde bündig integriert, obwohl inhaltlich das Motiv der Deckelvase isoliert von der Gesamtkomposition steht.⁹⁸ Das Insert ermöglicht eine eigene Form der Gleichzeitigkeit, es gibt kein davor und dahinter und kein vorher und nachher wie es bei einer Überklebung oder Übermalung der Fall wäre. Die Leinwandelemente bestehen gleichzeitig und gleichwertig nebeneinander. Der Schnitt bzw. das Format des Insert gibt Grenzen vor, die jeweils von der Leinwandbemalung eingehalten werden. Der Pinsel wird fast nie über den Schnitt hinweg geführt. Das Insert als eigenständige Bildeinheit wirft die Frage auf, inwieweit es als komplexes, polysemes Zeichen funktioniert und mit dem umliegenden Bildfeld korrespondiert. Handelt es sich um ein Bild im Bild, ein Motiv, das plötzlich einblendet oder wie beim Fernsehen das *Pop-up*, das sich in die laufende Sendung als Fenster eines anderen Kanals einblendet? In beiden Fällen stehen die Motive bzw. Szenen in keiner Weise in Verbindung, sie bestehen lediglich nebeneinander bzw. laufen zur selben Sendezeit.

Ein Vergleich von *Géricault's Arm* (Abb. II-7) mit *Symphony Concertante II*, 1987 (Abb. II-22), verdeutlicht die Wirkung des Prinzips Insert. Eine ähnliche Deckelvase wurde einmal über ein Insert ins Bild integriert und einmal direkt auf die Schulter- und Rückenpartie einer Frau gemalt. Ohne tatsächliches Insert gibt es keinen Rahmen, keine Fuge oder Schnitt. Die bunte Formenvariation der Vase bildet in *Symphony Concertante II* ein farbiges Pendant zum echten Insert des Portraits. Sie schwebt auch ähnlich unmotiviert im Bildganzen, wird indes durch die Handhaltung der Frauenfigur in deren Rücken es auftaucht, optisch ‚aufgefangen‘. Ganz anders als bei *Géricault's Arm*, wo der Vase als Insert eine bildstrukturierende Rolle zuteil wird, als scheinbar dreidimensionale Symmetrieachse zwischen beiden Frauen.

⁹⁸ Anders verhält sich die Malerei bei den Dip- und Poliptychen, in denen sie grenzüberschreitend agiert, wie z. B. *Let's shake the bag*. Nur selten wird die Malerei über das *Insert* hinweg weitergeführt. Eine Ausnahme findet sich in *Pewter Light*, 1986. Hier wird die Umrisslinie eines Motivs über den Schnitt des *Inserts* hinweg geführt und das *Insert* übermalt.



Abb. II-22: David Salle, *Symphony concertante II*, 1987
Acryl und Öl auf Leinwand , 203,2 x 152,4 cm, Ellyn und Saul Dennison Family Collection

Besonders hervorgehoben wird dieses Phänomen mit dem Insert in *Coral Made*, 1985 (Abb. II-23), indem eine Leinwand mit der Abbildung eines Hundekopfs samt Holzrahmen in die Hauptleinwand eingebaut wurde. Hier betont Salle das Einfügen eines Bildes in ein Bild deutlich mit dem umlaufenden Rahmen.



Abb. II-23: David Salle, *Coral Made*, 1985
Acryl und Öl auf Leinwand mit Holz, 274,3 x 368,3 cm,
Michael und Eleonore Stoffel Stiftung, Köln

Auch in *The Wig Shop*, 1987 (Abb. II-24), wurde das gerahmte Stillleben eines Gemüsekorb in die Leinwand sichtbar eingefügt.



Abb. II-24: David Salle, *The Wig Shop*, 1987
Acryl, Öl, Tafel und Stoff auf Leinwand, 243,8 x 412,1 cm, Sammlung Raymond Leary

Gerahmte Inserts bilden in Salles Bildern jedoch eine Ausnahme.⁹⁹ Häufiger werden sie ungerahmt durch Schnitt- und Schattenfuge definiert. Salle schafft mit seinen Inserts autonome klar begrenzte und formal wie motivisch autarke Bildelemente innerhalb der Gesamtkomposition.

2.1.3 Integration von Alltagsgegenständen: ‚objet trouvé‘

Salle integriert Objekte aus dem Alltag und der realen Welt in seine Werke wie der Schriftsteller Zitate aus fremden Texten, in einer Art visuellen Intertextualität.¹⁰⁰ *King Kong* inszenierte er mit einem dreidimensionalen Raum mit Podest, Tisch und Beleuchtung vor der Leinwand. Die Objekte sind aus dem alltäglichen Gebrauch bekannt, erweitern in diesem künstlerischen Kontext ihre Bedeutungsdimensionen, wie z. B. die Glühbirne, die einerseits künstliche Lichtquelle und zugleich ‚Sonne‘ ist, aus der Ferne im hellem Weiß der Lampe auch wie ein Punkt nach KONG erscheint und damit Schriftzeichen wird. Ein weiteres Beispiel ist *Poverty Is No Disgrace*, 1982 (Abb. II-20), bei dem Salle den Sitz eines Stuhls direkt auf die Leinwand applizierte. Das Alltagsfragment

⁹⁹ Das *Insert* wird durch den Rahmen zu einem eigenständigen Element – Objekt. Das *Insert* als klar begrenzter Bildträger ist wie ein *Ready-made* bzw. Zitat aus einem anderen Kontext.

¹⁰⁰ Zur Intertextualität siehe Kap. II.4.1 ff.

steht in keinerlei Kontext zum Bild und ist selbst verfremdet, da die Stuhlbeine fehlen. In *Melancholy*, 1983 (Abb. II-25), hängt ein Regenschirm, wie an der Garderobe mitten im Bild von einem Haken herunter.



Abb. II-25: David Salle, *Melancholy*, 1983
Öl, Acryl und Regenschirm auf Leinwand, 154,9 x 204,4 cm, Privatsammlung

Salles gewählte Gegenstände grenzen sich in ihrer Dreidimensionalität von der Leinwandfläche ab. Sie wirken geradezu plump und schwerfällig. Der fehlende Bezug zu übergeordneten Sinneinheiten und zu den Bildmotiven lässt auch sie völlig isoliert stehen.

Diese ‚objets trouvés‘ propagieren auf unterschiedliche Art eine Doppelbödigkeit des Gezeigten. Sie reflektieren den Illusionismus des Bildes auf intermediale Weise.¹⁰¹

In einer Serie von Werken wie *The Miller's Tale*, 1984 (Abb. II-26), und *What is the Reason for Your Visit to Germany*, 1984 (Abb. II-27), werden Objets Trouvés mit Blei überzogen, vielleicht auch in Anspielung auf den deutschen Künstler Anselm Kiefer und seine großformatigen Historien-Bleibilder und -installationen.¹⁰²

Ähnlich wie bei Kiefer wurde in Salles Werken eine dünne Bleifolie plan über das Objekt und den gesamten Leinwandträger gespannt.

¹⁰¹ Wagner 2001, S. 62.

¹⁰² „Blei ist der Stoff der Melancholiker und Alchemisten ... Und Melancholie wurde in der Renaissance gleichgesetzt mit Künstlertum“. Zitat Anselm Kiefer von Birgit Sonna, „Vom Bussgang zur Kosmologie. Anselm Kiefer in der Kunsthalle Würth,“ Goethe-Institut, *Online-Redaktion* (November 2004).



Abb. II-26: David Salle, *The Miller's Tale*, 1984
 Öl, Acryl, Blei und Holz auf Leinwand, 213,4 x 350,5 cm
 Sammlung Robert und Adriana Mnuchin, Washington

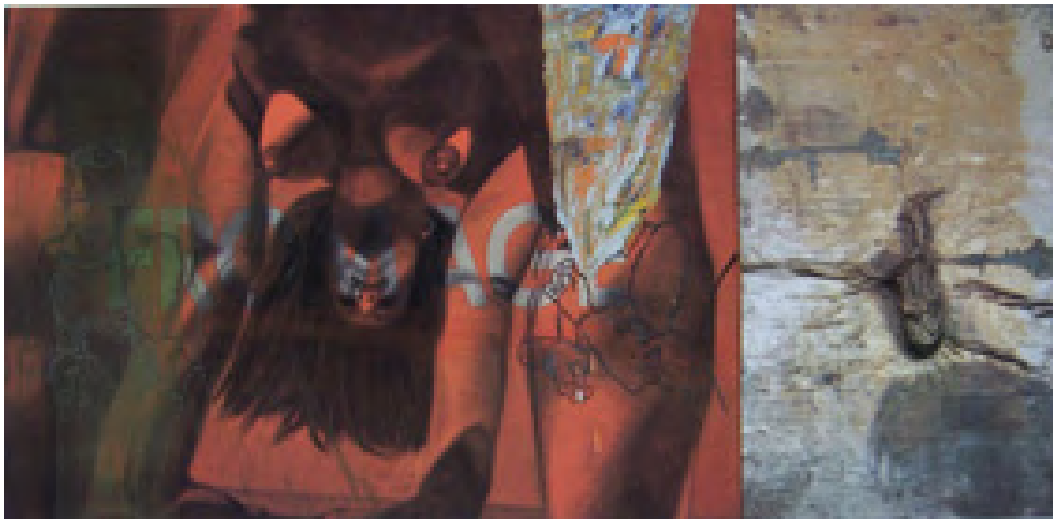


Abb. II-27: David Salle, *What Is the Reason for Your Visit to Germany*, 1984
 Öl, Acryl, Blei und Holz auf Leinwand, 243,8 x 486,4 cm
 Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen

Deutlich bleiben beim Abdruck die Konturen des Objekts sichtbar, die sich wie ein Relief durch die Bleifolie drücken. So erkennt der Betrachter die Form einer Flasche (*The Miller's Tale*, Abb. II-26) und die Umrisslinien eines Saxophons (*What is the Reason for Your Visit to Germany*, Abb. II-27). Es gibt dem Objekt etwas Skizzenhaftes.

Dieser Aspekt findet sich auch in Salles Malerei wieder, z. B. wenn sich eine Zeichnung schablonenartig über die Malerei und Leinwände in *We'll Shake the Bag* (Abb. II-13), legt.

Bei den ‚Bleibildern‘ ist zwar mehr ein Relief als der linierte Umriss zu sehen, dennoch zeigen beide Verfahrensweisen Salles Interesse am Gegenstand und seinen Grenzen: die Grenzlinie eines plastischen Objekts ist die Fläche, die einer Fläche die Linie. Ob sich Bleifolie über den Träger spannt oder umgekehrt in *Brother Animal*, 1983 (Abb. II-28), der Stoff an Stelle der Leinwand als direkte Unterlage der Malerei tritt, immer interessiert Salle die Beziehungen zwischen



Abb. II-28: David Salle, *Brother Animal*, 1983
Öl, Acryl und Gewebe auf Leinwand mit Holzstühlen, 238,8 x 426,7cm,
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Barry Lowen Collection

Ebene, Linie, Fläche und Grenze und das Sichtbarmachen von Räumlichkeit, das nur in Verbindung und Gegenüberstellung von Objekten erfahrbar wird. Im Überblick fällt auf, dass jedes der aufgezählten Elemente in Salles Bildaufbau zum isolierten Versatzstück wird. Die Leinwände gliedern sich in einzelne Teile, das integrierte Insert ist, obwohl Malerei, fremdartig, wie das applizierte Objekt Trouvé. Als Motive und Objekte dem Betrachter vertraut, werfen sie im Zusammenspiel Fragen auf, die zu keiner unmittelbaren Antwort führen. Zusammenfassend ist bei Salles Bildfindung festzuhalten, dass das Diptychon, der Schnitt, die Linie, die Transparenz und Dreidimensionalität von Objekten im gesamten Erscheinungsbild zu einer Rezeption der Simultaneität führen und Gegensätze wie Raum und Oberfläche, Komposition und Fragment, Bewegung und Statik sichtbar machen. Obwohl Salle das klassische Leinwandformat wählt, schafft er mit der polyvalenten Oberflächenstruktur eine Rezeption der medialen und bewegten Bildgenerierung. Diese Spannungsverhältnisse ziehen sich konsequent durch Salles Werk.

2.2 Polyvalenz medialer Versatzstücke

Salles Werke integrieren mehrere Inhalte und Darstellungsformen, die aus unterschiedlichen Medien wie z. B. Text, Malerei, Fotografie bestehen können. Die gleichzeitige Positionierung der Medien in einem Werk ist essentieller Bestandteil der schöpferischen Vielfalt in Salles Werken und setzt darin auch das Projekt der Moderne fort, wie es der Kulturphilosoph Hans Blumenberg in seinem bedeutenden Essay *Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes* definiert hat, worauf abschließend in Kapitel 5 eingegangen wird.¹⁰³

2.2.1 Texte und ihre Fragmentierungen

Schrift, wie sie in *King Kong* mittig über die Malerei projiziert wird, findet sich in weiteren Werken wie *Good bye D.*, 1982 (Abb. II-29) oder *Sexual and Professional Jealousy*, 1983 (Abb. II-30).



Abb. II-29: David Salle, *Good bye D.*, 1982
Acryl auf Leinwand, 284,5 x 218,4 cm, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond

Der Schriftzug ist in Großbuchstaben gut lesbar und meist mittig in das Bild gesetzt. Die Schrifttype in Salles Arbeiten wiederholt sich und erinnert im übergeordneten Sinn an Printmedien, Plakate oder, wie bereits beschrieben, aufgeblendete Filmtitel. Häufig stimmt der Schriftzug mit dem Bildtitel überein.

¹⁰³ Blumenberg 1964.



Abb. II-30: David Salle, *Sexual and Professional Jealousy*, 1983
Öl und Acryl auf Leinwand, 274,3 x 228,6 cm, Pentti Kouri Collection, New York

Anders als bei dem bekannten amerikanischen Wortbildkünstler Edward Ruscha (siehe Kap. 3.2.4) sind die Worte hier nicht die Protagonisten der Bildkomposition, sondern zusätzliches Element. Innerhalb der Buchstaben wendet Salle oft das Prinzip der Transparenz an. Der Blick auf die gemalte Szenerie bleibt frei, bzw. die Szene leuchtet hindurch. Die Integration von Text in Malerei ist ein wichtiges Element in Salles Werk; Text ist in seiner narrativen Abfolge und Leserichtung primär zeitorientiert, Malerei hingegen flächen- bzw. illusionsraumorientiert. Einen Text liest der Betrachter linear und die Malerei erschließt sich ihm als visuelles simultanes Zusammenspiel. In den Zwischenbereichen, etwa bei gemalter Schrift, entstehen Übergänge. Der Text wird bildimmanentes Signal und die Malerei öffnet sich der Narration, einer Dechiffrierung der Bildmotive.

Die bildlichen Signale entwickeln trotz ihrer Simultaneität eine zeitliche Abfolge, wie beschrieben in *King Kong* oder *Géricault's Arm*, bei denen der Betrachter den Motiven wie auf Spurensuche folgt.

2.2.2 Überlagerungen von zeichnerischen Figuren: ‚overlay‘

Salle überzieht seine Malerei häufig mit Skizzen in Umrisslinien, die Motive aus einem anderen Kontext wiedergeben. Wie ein subtiles all-over überlagern sie die darunterliegende Malerei und konstituieren sich als wichtiges Bildelement in nahezu jedem Werk. Aufgrund der Durchlässigkeit innerhalb der Skizze bleibt der Blick auf die Ebene darunter frei

Im Allgemeinen gestaltet die Skizze eine Fläche, die im Gegensatz zur Malerei vor allem an die Linie gebunden ist, und steht als Zeichnung gleichwertig neben anderen Kunstgattungen wie Malerei oder Text.

Die Skizze des Watteau-Knaben in *King Kong* wäre als Beispiel anzuführen, die im zügigen Pinselduktus aufgetragen und in türkisfarbenen Umrisslinien angelegt ist. Die räumliche Perspektive der Strandszene wird durch den starken Kontrast besonders deutlich an die Fläche gehoben. Die Skizze übernimmt wie der montierte Alltagsgegenstand oder das integrierte Insert eine Eigenständigkeit innerhalb des Bildganzen. Obgleich malerisch eingebunden, scheint es fremdartig und ähnlich gewalttätig montiert wie z. B. die Sitzschalen in *Brother Animal*, 1983 (Abb II-29). Die Skizze spielt als Fragment einer Gesamtkonzeption eine entscheidende Rolle und bereits Eugène Delacroix beließ zu Anfang des 19. Jahrhunderts im Endzustand seiner Werke skizzenhafte Elemente. Zwischen Skizze und vollendetem Werk erfährt das Werk eine Spannung von neuer Qualität – die Frage nach dem Bildpotential – und auch die Ausführung eines spontanen Einfalls wie auch der individuelle Pinselduktus des Künstlers werden sichtbar gemacht.

Im Unterschied zur Skizze verhält sich das Overlay ‚ruhiger‘. In *We'll shake the bag*, 1983 (Abb. II-13), sind die Umrisslinien einer Halloween-Party über die gesamte Leinwandmalerei projiziert und gemalt. Das Overlay ermöglicht aufgrund seiner Durchlässigkeit übereinandergelagerte Bildmotive gleichzeitig wahrzunehmen. Es gibt keine Gewichtung. Der Blick kann sich nicht festigen und nicht ruhen; er springt zwischen den Ebenen hin und her. Dadurch entsteht ein Moment der Gleichzeitigkeit.¹⁰⁴ Diese Simultaneität macht Motive übereinander sichtbar und führt zu einer Häufung disparater Aspekte, die das Gesamtbild zu einer absurden Schaubühne werden lassen.

Formale Vorläufer des Overlays finden sich bei Francis Picabia Ende der 1920er Jahre, wie bereits oben kurz erwähnt, als auch in den späten 1960er Jahren bei Sigmar Polke. Die durchsichtigen Überlagerungen mehrerer Bilder oder Bildfragmente werden in Picabias Oeuvre ‚Transparente‘ genannt. (Abb. II-12). Picabias Transparente lassen keine räumliche Gewichtung oder Perspektive erkennen.

Fragen zur Mehrdeutigkeit, Juxtaposition und „unverbindlichen“, assoziativen Zuordnung von Motiven stellen sich sowohl bei Picabia und Polke, als auch bei Salle. Dieser kommentiert den Vergleich wie folgt:

¹⁰⁴ Rein 1983, o. S.

“The advent of the stylistic device of the overlay really has nothing to do with either Polke or Picabia. At the time I did it, I was ignorant of Picabia, except for the early mechanistic paintings. I painted the image of a woman smoking a cigarette on top of a field of other images so that I could see them through her – look through her to them. I remember doing it impulsively, without any premeditation, just knowing that I wanted to see both images at once.”¹⁰⁵

Salle betont sein Bedürfnis nach Durchsichtigkeit, das eine Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit ermöglicht. Zudem betont die Umrisslinie eine Entkörperlichung der Malerei, die Salle mit Picabia verbindet, auch wenn er ihn zu Anfang nicht wahrgenommen haben mag.¹⁰⁶ Im direkten Vergleich mit Picabias Transparenten stellen sich Salles Overlays weniger Bild füllend dar. Er beschränkt die Technik meist auf ein oder wenige Motive innerhalb der Gesamtkomposition. Es führt dazu, dass seine Overlays als Bildelement innerhalb eines Bildaufbaus erfasst werden. Nicht der Inhalt oder das Sujet, sondern die Form der Umrisslinie und die Linie an sich interessieren hier. Dies lässt die Overlays zu einem eigenständigen Motiv werden.

2.2.3 ‚Index‘ für Fotografie: Grisaille

Bei dem formalästhetischen Bestreben der Schaffung einer spielerischen Illusion, spielt Technik in ihren verschiedenen Implikationen in Salles Werk eine wichtige Rolle, was bereits mit der komplexen Rahmenkonstruktion beginnt. Zudem bedient sich Salle auch technischer Reproduktion wie z. B. dem Foto oder Filmstill für seine Bildkonzeption und übersetzt diese mittels Projektor in seine Malerei, was an sich bereits ein mechanistischer Bearbeitungsprozess ist. Die Fotovorlage kann vorgefunden, im Studio vom Künstler selbst entwickelt oder ein Filmstill sein.

Dabei werden die Vorlagen getreu ihrer charakteristischen Qualität und Tonwerte der Schwarz-Weiß-Fotografie oder des Film noir in Grisaille auf Leinwand übertragen.

Die Abstufung in Grautönen und die dramatische Beleuchtung legen eine solche Assoziation für den Betrachter nahe.

Selten sind Fotovorlagen direkt auf den Leinwandträger, z. B. im Siebdruckverfahren, gedruckt oder in Form eines Insert eingefügt: *Autopsy*, 1981 (Abb. II-17), ist in zwei Leinwände unterteilt, links ein abstraktes Muster und

¹⁰⁵ Avedon 1987, Salle im Interview mit Schjeldahl 1987, S. 35.

¹⁰⁶ Kat. Ausst. Düsseldorf – Zürich 1983/84.

rechts die Reproduktion einer auf dem Bett sitzenden nackten Frau. In *The Tulip Mania of Holland*, 1985 (Abb. II-31), wurde der obere Bildstreifen aus Stoff mit Malerei und Fotografie abgewechselt. *Symphony Concertante II*, 1987 (Abb. II-22), zeigt einen Siebdruck als Insert.

Salles charakteristische Bildsprache wird jedoch mittels Übertragung einer Reproduktion durch Projektor und Pinsel auf Leinwand generiert, wie in *Géricault's Arm*, 1985, oder auch gelb gefärbt bei *King Kong*, 1985.



Abb.II-31: David Salle, *The Tulip Mania of Holland*, 1985
Acryl und Öl auf Leinwand und Gewebe, 335,2 x 519,4 cm, The Carnegie Museum of Art, A.W. Mellon Acquisition Endowment Fund, Pittsburgh

Grisaille ist eine Grau-in-grau-Technik, die insbesondere in der mittelalterlichen Tafelmalerei verwendet wurde.¹⁰⁷ Als plastisch wirkende Darstellungsform ist die *Grisaille*-Malerei eine jahrhundertalte Tradition zur Nachahmung/Reproduktion von Illusion – von plastischen Werken der Skulptur (Abb. II-32).

¹⁰⁷ Die Verwendung der Grau-in-grau-Malerei bei Salle assoziiert die Technik der *Grisaille* im kunstgeschichtlichen Kontext. Grau galt lange als Tod- oder Steinfarbe und fand besonders in Anlehnung an Skulptur seine plastisch wirkende Darstellungsform. Salle, der *die Grisaille als Metapher* verwendet, weiß um die Materialsichtigkeit und Monochromie dieser Technik, die „mit liecht in grau und schwarz [...] gemahlt“ ist, zitiert aus Sandrart 1675, S. 82 Nach 1500 werden die Feder- und Pinselzeichnungen auf farbig grundiertem Papier von den Malern, nicht nur für die ihre Gemälde als vorbereitenden Studien, sondern als autonome Tafelgemälde, angesehen. Sie zeugen von der großen Verschiedenheit der grafischen und malerischen Mittel und Techniken, die bei Hell-Dunkel-Zeichnungen angewandt wurden. Vielmehr als agentäuscherische Imitationen von Stein steht eine „stoffliche Charakterisierung und atmosphärischer Zauber“ im Vordergrund. Zitiert aus: Kat. Ausst. Karlsruhe 2007, S. 141. Sie galten auch als malerische ‚Beweise‘ für die Überlegenheit der Malerei gegenüber der Skulptur, da sie diese noch an Wirklichkeitstreue übertreffen konnte.



Abb. II-32: Detailaufnahmen *Heller Altar*, 1509 -1511
Tannenholz, Grisaille, Tafeln 95,8 x 42,8 cm und 101,2 x 43,7 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Im Zitat der Grisaille als Gegenüberstellung zur Skulptur weist Salle auch auf ein traditionelles Kampfangement der Malerei im Paragone, dem Streit zwischen Malerei und Bildhauerkunst hin, wie er seit der Renaissance ausgetragen wurde, was wiederum die dritte Dimension in seinen malerischen Kompositionen impliziert. Zudem findet sich eine Verbindung zu den Medien Film und Fernsehen, deren Ursprünge in der Fotografie liegen und deren Anfänge in der Übertragung von bewegten Schwarz-Weiß-Bildern wiederzufinden sind.

3 Bildganzes und Fragment

Wie sind Salles piktorale Zeichen, die sich in visuelle und technische Module segmentieren lassen, in den kunstgeschichtlichen Begriffskanon einzuordnen? Im Folgenden werden mögliche Definitionen aus der Kunstwissenschaft in Konvergenz mit Salles Werken analysiert, um sich dem Bildbegriff Salles in seinen vielen Facettierungen anzunähern.

3.1 Quodlibet

Quodlibet bezeichnet gattungsübergreifend eine Ansammlung von Dingen, die „wie es beliebt“ miteinander kombiniert werden. So finden nichtliterarische Texte Eingang in die Literatur, populäre Melodien in die Musik oder fremde Bildmotive in die Malerei. Auch im Theater löst das plötzliche Auftauchen eines narrationsfremden Elementes, das Absurde, die vom klassischen Theater geforderten Einheiten von Handlung, Ort und Zeit auf.¹⁰⁸

Diese eingefügten Zitate lassen im Ergebnis das charakteristisch ‚Flickenhafte‘ und eine Zusammenschau von Skurrilem entstehen. Inwiefern gefährden die zitierten Alltagsgegenstände vielleicht die Geschlossenheit einer thematischen Struktur – und was genau ist die Funktion dieser offenen Bruchstücke, Fragmente, die aus dem Zusammenhang gerissen sind? In der Malerei ist das Quodlibet ein illusionistisches Gemälde, das dem *trompe-l'oeil*¹⁰⁹ nahe steht. In diesem Zusammenhang ist ein Bild des amerikanischen *Trompe l'oeil*-Künstlers Victor Dubreuil, *The Eye of the Artist*, 1898, interessant. Aus dem Bild heraus fokussiert das Auge des Künstlers, als Sinnbild für den Blick und durch die kleinste individuelle Körpereinheit präsentiert, den Betrachter. Auch Salle verwendet dieses Symbol des Blicks in seinen Bildern häufig (Abb. II-33). Das Zeichen der Wahrnehmung, hier in der Repräsentation eines Auges, wird in Kapitel 3.2 *Rezeption und Selbstreflexion* diskutiert.

Im Quodlibet erhalten die gemalten Dinge des Alltags meist einen thematischen Zusammenhang, der sich z. B. bei John F. Peto oder Jacques Callot, in einer Ansammlung Briefe, Spielkarten oder Theaterzettel niederschlägt.

¹⁰⁸ Im „Absurden Theater“ treten alogische Szenarien, absurde Handlungen und wahllos verknüpft erscheinende Dialogreihen auf, so dass schließlich nicht mehr vom klassischen Theater gesprochen werden kann. Vgl. Esslin 1964.

¹⁰⁹ *trompe-l'oeil* (frz. das Auge täuschen) Svetlana Alpers erarbeitet die entscheidenden Aspekte des *trompe l'oeil* in: Alpers 1985.



Abb. II-33: Vergleichende Darstellung

oben: Victor Dubreuil, *The Eye of the Artist*, 1898
 Öl auf Leinwand, 25,4 x 55,6 cm, Butler Institute of the Art, Ohio

unten: David Salle, *Melody Bubbles and the Critique of Pure Reason*, 1988
 Acryl und Holz auf Leinwand, 198,1 x 243,8 cm, Verkauf 2007 an Unbekannt

Im Quodlibet werden die Alltagsgegenstände immer gemalt, auch wenn sie als *Trompe-l'oeil* eine verblüffende Augentäuschung, eine Magie des Simulacrums, provozieren. Die Alltagsgegenstände werden im Quodlibet nicht ins Bild geklebt oder montiert, wie es bei den – im folgenden besprochenen – Techniken der Collage und Montage der Fall ist.

Auch erfolgt die Integration außerkünstlerischer Motive eher erratisch und wird nicht so konsequent wie beim Prinzip der Montage verfolgt.¹¹⁰

Die Quodlibets bereiten zwar motivisch die offene Montagen vor, täuschen aber mit dem *Trompe-l'oeil*-Effekt die mediale Andersartigkeit der Bildmotive vor.

Dennoch präsentiert sich die Quodlibet-Malerei als ein Spiegel alltäglicher Dinge und mutet aufgrund dieses direkten Bezuges zur Realität auch heute modern an.

¹¹⁰ Möbius 2000, S. 53.



Abb. II-34: John Frederick Peto, *Old Time Letter Rack*, 1894
 Öl auf Leinwand, 76,2 x 63,5 cm, Verkauf Oktober 2006 an Unbekannt

Salle greift mit *Big Letter Rack*, 1993 den Titel der Arbeit *Old Time Letter Rack*, 1894 von Peto (Abb. II-34), auf.

Dieser konzeptionelle Übergang verdeutlicht die Diskussion zu Anfang der Moderne um Georges Braques illusionistische Wiedergabe eines Nagels im Bild, im klassischen Sinne ein *Trompe l'oeil*, das als ikonisches Element die stilistische Einheit des Bildes aufbricht und damit eine Diskussion um die abstrakte Konstruktion entfacht, die den Kubismus markiert.¹¹¹

Die Grenze vom Quodlibet zur malerischen Montage bei Salle wird überschritten, wenn die ‚Andersartigkeit‘ der Fragmente visuell bestehen bleibt. Diese Andersartigkeit charakterisiert sich z. B. durch ihren medialen Charakter (Text, Zeichnung, Fotografie) oder Material (Insert, Objekt). Die Übernahme aus fremden Quellen wählt Salle nicht, um ein thematisch einheitlichen Werk zu konzipieren, sondern die Motive bewirken im Kontrast und Gegensatz eine Aufsplitterung des Werks. Die Malerei bricht auf und die Motive verselbstständigen sich zu Zeichen, Symbolen und Codes. Die vormalig mimetisch gebundenen malerischen Gestaltungsmittel automatisieren sich zu einer Fragmentierung der malerischen Form.¹¹² Durch ihre andersartige, aber gleichzeitige Präsentation im Bild erweitern sie die Grenzen des traditionellen Bildbegriffs. Das Fragment verhindert die Geschlossenheit und öffnet die

¹¹¹ Vgl. Rubin 1989, S. 364. Vgl. Waldman 1992, S. 20–21.

¹¹² Boehm weist auf die konstruktive Malerei hin, die nicht abbildet, sondern hervorbringt in: Boehm 1994a, S. 16. Auch Blumenberg stellt sich dem Kunstwerk nach Überwindung der Mimesis-Bindung der Moderne als Realisation des Möglichen dar. Blumenberg, „Nachahmung der Natur, Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“ in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981. S. 55-103. Hier S. 103.

einheitliche Bildstruktur. Dem Betrachter bleibt es überlassen die visuellen Fragmente und die Materialien, die Signifikanten, in einen sinnstiftenden Kontext zu bringen.¹¹³ Damit beginnt die aktive Rolle des Rezipienten, der das Fragment als Zitat erkennen muss.¹¹⁴

3.2 Combine Painting

Salles Verbindung zweidimensionaler Malerei mit dreidimensionalen Objekten findet ihren Vorläufer in den Combine Paintings. Mit diesem Begriff kennzeichnete der amerikanische Maler Robert Rauschenberg eine Anzahl von Werken, die er von 1953 bis 1960 schuf, und die auf die dadaistische Collage zurückgehen. Rauschenberg ist ein entscheidender Beitrag zu der heute selbstverständlichen Begegnung von Objekt und Malerei zu verdanken. Er hat dadaistische Collagen, besonders Arbeiten von Kurt Schwitters, ebenso wie Duchamps *ready-mades* rezipiert und materialreiche Bildwerke mit präfabrizierten Dingen geschaffen, die er „combine“ nannte.¹¹⁵ Aber im Gegensatz zu Materialien, die direkt in das flächige Bild integriert wurden, wie die Begründer der Collagetechnik, Picasso und Braque es taten (Papier, Karton, Holz, Stoff, Metall, Gummi), handelt es sich hier, ähnlich wie bei der Assemblage, um voluminöse Objekte, die der Malerei aufgesetzt wurden, anschaulich z. B. in *Black Market*, 1961 (Abb. II-35).



Abb. II-35: Robert Rauschenberg, *Black Market*, 1961
Öl, Papier, Holz, Metall, Seil, vier Schreibklappen und Koffer mit Gummistempeln und verschiedenen Objekten, 152 x 127 cm, Museum Ludwig, Köln

¹¹³ Vgl. Möbius 2000, S. 48–59.

¹¹⁴ Vgl. Möbius 2000, S. 79–85.

¹¹⁵ Wagner 2001, S. 75–76.

Im soziologisch-künstlerischen Umfeld der 1960er Jahre erfüllte das Combine Painting eine doppelte Funktion. Es zerstörte die Unterscheidung zwischen Malerei und Skulptur und überbrückte zudem die Distanz zwischen Kunst und Alltag. Die Entwicklung des *Combine Painting* erfolgte zeitgleich mit den *künstlerischen Ausdrucksformen* des Happening und Environment.¹¹⁶

„Combine“ lässt sich auch im übergeordneten Sinn auf Salles Bildstrategie anwenden und hierbei nicht nur auf die offensichtliche Integration der Objets Trouvés in seine Malerei. Vielmehr erscheint die mediale Vielfalt und sein *vocabulary*¹¹⁷ wie bei einem Combine Paintings angewendet. Salle benutzt sein Bildvokabular wie Rauschenberg die Objekte in seinen Werken, um Assoziationen in Bezug zur Alltagswelt oder Kunstgeschichte zu generieren. Das Combine, selbst im übergeordneten Sinn, deckt als Definition nicht ausreichend Salles Bildschaffen ab, da es sich bei Salles Werken vor allem um komplexe malerische Elemente handelt und Begriffe wie z. B. Insert oder Overlay nicht unter dem Begriff des Combine zusammengefasst werden können.

3.3 Assemblage

Die Bezeichnung Assemblage wurde erstmals 1953 durch den französischen Art-Brut-Maler Jean Dubuffet verwendet und bedeutet soviel wie „versammeln“, „zusammenfügen“, „zusammenbringen“ oder auch „montieren“. Bekannt wurde der Begriff durch die wichtige New Yorker Ausstellung *The Art of Assemblage*, die 1961 von William C. Seitz kuratiert wurde. In der begleitenden Einführung betont Seitz die besondere Nähe der dreidimensionalen Fragmentekunst zum täglichen Leben: „The finished works, moreover, are usually closer to everyday life than either abstract or representational art“¹¹⁸ und die darin neu geschaffene Beziehung zum Betrachter. Ein fragmentarisches Werk entsteht und erzwingt eine Diskussion über Kunst und Alltagswelt.¹¹⁹ Die Verschiedenartigkeit der montierten Materialien trägt wesentlich dazu bei, den ästhetischen Gegensatz zum Prinzip zu erheben und beim Betrachter einen veränderten Realitätsbezug herzustellen. Aus der Zusammenstellung von Objets Trouvés entstehen „ungewöhnliche Sinnzusammenhänge“.¹²⁰ Die Assemblage geht auf das Prinzip

¹¹⁶ Waldman 1992, S. 102.

¹¹⁷ Definition unter Kapitel II. 4.1 *Künstlerisches Vokabular*.

¹¹⁸ Kat. Ausst. New York 1961, S. 80.

¹¹⁹ Möbius 2000, S. 313.

¹²⁰ Aus: Kat. Ausst. New York 1961, S. 82. „Intrinsic to the medium of assemblage is an entirely new relationship between work and spectator: a reconquest, but by different means, of the realism that abstract art replaced. [...] In fact, three levels of operation can be specified: that of tangible materials, that of vision (colors, formal qualities) and finally that of literary meanings. Many diverse images, borrowed from very different orders of things. [...] Identities drawn from diverse contexts and levels of value are confronted not only physically, within the limits of the

der Collage zurück, das in Kapitel 2.3.5 ausführlich behandelt wird. Hier sei allerdings schon kurz auf Picabias bildnerische Collagen verwiesen. In ihrer Mischung an vielfältigen Materialien entwickeln sie den Ansatz Picassos mit seiner Ikone der Collage, *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* von 1912 weiter, bei der bereits ein dreidimensionales Objekt, die Kordel als Bilderrahmen, Eingang ins Bildgeschehen findet.

Francis Picabia hat dann 1920 in *Femme aux Allumettes*, 1920 (Abb. II-36), Streichhölzer, Münzen und Haarspangen benutzt, die in einem neuen Zusammenhang eine objektfremde Funktion übernehmen und erst im Gesamtbildkontext eine inhaltliche Bedeutung erhalten.¹²¹



Abb. II-36: Francis Picabias *Femme aux Allumettes*, 1920
Öl, Streichhölzer, Münzen und Haarspangen auf Pappe, 38 x 37 cm, Privatsammlung

In *King Kong* (Abb. II-1) erweitert Salle das Materialbild mit vorgefundenen oder vorgefertigten plastischen Objekten, die er vor die Fläche montiert und dadurch eine räumlich-plastische Wirkung und Erweiterung bis in den realen dreidimensionalen Raum erzielt. Eine ganze Umgebung (*environment*) wird geschaffen.¹²²

work they form, but metaphysically and associationally within and modified by the unique sensibility of the spectator.”

¹²¹ Waldman 1992, S. 78–92.

¹²² Kat. Ausst. New York 1961. Im Kapitel *constructions* schreiben die Autoren eine Geschichte der plastischen Konstruktionen, die sich von den ersten Kartongebilden des Kubismus über Skulptur zur Rauminstallation erstreckt.

Zusammenfassend für die Assemblage gilt: “In fact three levels of operation can be specified: that of tangible materials, that of vision, at which colors and other formal qualities alter each other [...] and finally that of ‘literary meanings’.”¹²³

Das Prinzip der Assemblage öffnet dem dreidimensionalen Objekt den Weg aus seiner formalen Bezüglichkeit zur assoziativen Poetik.¹²⁴

King Kong bleibt im Werk des Künstlers aber eine Ausnahme. Salle diskutiert ‚Objekthaftigkeit‘ auch innerhalb des Mediums Malerei, ohne sich Münzen, Streichhölzer oder einer Kordel zu behelfen und gelangt dabei zu einer neuen Konnotation des malerischen Fragments.

3.4 Mixed Media

Der feststehende Begriff Mixed Media erläutert das künstlerische Prinzip, das verschiedene Bereiche schöpferischen Ausdrucks – bildende Kunst, Theater, Musik oder Film – zu einer interdisziplinären Erlebniseinheit verbindet. So spielt auch Salle visuell insbesondere mit den Requisiten aus Theater und Film in seiner Malerei. Das Prinzip ‚Mixed Media‘ zielt auf die Aktivierung des Publikums, das von der traditionellen, eher passiven Objektanschauung zur Beteiligung animiert wird. Salle setzt dafür gezielt disparate mediale Motive aus Fotografie und Kunst ein.

Die Anfänge von Mixed Media finden sich in den Dada-Aktionen des Cabaret Voltaire in Zürich seit 1916 mit seinen provokativen Tanz-, Musik- und Sprachaktionen und im Triadischen Ballet von Oskar Schlemmer am Bauhaus, das 1922 uraufgeführt wurde. Der Aspekt des Theaters und die Rezeptionshaltung des Publikums ist mit Hinblick auf Salles Gesamtwerk wichtig, da er diese Bereiche immer wieder in subtilen Facetten anspricht.¹²⁵ So wirkt die üppige Bestückung von Salles Malerei mit kunsthistorischen Zitaten fast schon theatralisch und auch das Moment von Bewegung kommt in der Wahl der Motive und ihrer Serialität in seinem Werk zum Tragen. Das Moment der Bewegung entwickelt sich jedoch mehr in Anknüpfung zur Montage im Film und wird unter diesem weiter untersucht (siehe Kap. 4). Festzuhalten gilt hier, dass Salle für seine Kunst dezidiert die Malerei wählt und darin Ausdrucksformen aus Theater, Musik und Film ins Bild bringt.

¹²³ Seitz 1989, S. 79–91.

¹²⁴ Seitz 1989, S. 82.

¹²⁵ Salle spricht über Happening und Performance und seine Tätigkeit als Bühnenbildner. Vgl. Avedon 1987, Salle im Interview mit Schjeldahl, S. 10 f. und Kapitel III *Dance and Autonomy*.

Die Begriffe *Combine*, *Assemblage* und *Mixed Media* sind zwar jeweils auf Salles Werk anzuwenden und bringen jede für sich wichtige Teilaspekte ein, führen aber einzeln zu keiner ausreichenden Definition für Salles Bildbegriff. Allen gemeinsam ist das Prinzip der Kombination.¹²⁶ Seinen Ursprung findet dieses Prinzip im Quodlibet, übertragen ins malerische Medium, und im Begriff der Collage und Montage, die häufig in einem Atemzug genannt werden. Diesen beiden werden wir uns in den folgenden Kapiteln widmen, um sie voneinander abzugrenzen und sie in Hinblick auf Salles künstlerischen Ansatz zu überprüfen.

3.5 Collage

Von etwa 1910 bis zum Ersten Weltkrieg entstanden in einzelnen Künsten und verschiedenen Ländern die Grundformen der Collage¹²⁷ bzw. Montage. Im Kontext des Kubismus in der Malerei begann um 1910 der entscheidende, öffentliche Durchbruch dieser Kunstformen. Entscheidend war, dass die Motive nicht mehr gemalt, sondern als Fremdmaterialien eingeklebt wurden. Die ersten Collage-Experimente George Braques und Pablo Picassos, die sogenannten *Papiers Collés* von 1909 bis 1912, zeigen, dass die partielle Verwendung von Bruchstücken aus der Alltagswelt im Bild nicht primär als technisches Verfahren begriffen wurde, sondern vielleicht die Absicht verfolgte, näher an ‚die Wirklichkeit‘ heranzukommen, die als ein komplexes Gefüge aus Abstraktion und Figuration begriffen wurde, wie bei Picassos bereits erwähntem, *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* von 1912. Dies bewirkte ein Spannungsverhältnis innerhalb des Bildes zwischen dem Gemalten und dem Hinzugefügten. Juan Gris¹²⁸ brachte dieses auf den Punkt, indem er ironisch die Frage stellte: „Warum sollte etwas gemalt werden, wenn es gezeigt werden kann?“¹²⁹ Mit dieser Frage wurde das System der traditionellen, nach Illusionen strebenden Malerei in Zweifel gezogen.¹³⁰ Die Zusammenstellung von Gemaltem und Geklebten machte das Werk nachdrücklich zu einem offenen Kunstwerk, das sich grundlegend von den gemalten Vorformen unterschied. Die ‚Realitätspartikel‘ blieben als fremdes Material erkennbar. Es handelte sich um eine ironische Reflexion über „das Verhältnis von Illusion und Authentizität,

¹²⁶ Der Begriff der sogenannten ‚Postmoderne‘ wird unter Kapitel III untersucht.

¹²⁷ Vgl. *Collage. Critical Views*, ein überwiegend kunstgeschichtlicher, international orientierter Sammelband, untersucht als Schwerpunkt die Collage in den 1920er Jahren. Hofman 1989. Zu einer ausführlichen Untersuchung zur Geschichte und Bedeutung der Collage siehe: Schaesberg 2004.

¹²⁸ Kahnweiler hat in seinem Buch über Juan Gris von einer Begriffskunst (*peinture conceptuelle*) gesprochen, bei der das Bild nicht mehr beschreibbar ist und sich ‚auflöst‘. Damit ergeben sich zwei Erkenntnis-Momente für den Betrachter: ein optischer und verbaler. Vgl. Kahnweiler 1946, S. 723, 726.

¹²⁹ Wissmann 1966, S. 337.

¹³⁰ Schaesberg 2004, S. 22.

Faktischem und Fiktivem, von ästhetischem Schein und empirisch Gegebenem“.¹³¹ Denn die Tendenz zum Illusionismus wird durch das Fragmentarische gebrochen.

Gemeinhin spricht man von einer Collage, wenn bildfremde Gegenstände und Materialien wie Zeitungsausschnitte, Papierfetzen, Bindfäden o.ä. auf eine zweidimensionale Oberfläche geklebt werden, um ein neues Bildganzes zu schaffen.¹³² Die Collage hat häufig noch das gängige Format einer Zeichnung oder eines Tafelbildes, was die simultane Flächigkeit der Komposition betont. Sie ist daher weniger geeignet, die zeitliche Dimension angemessen zu berücksichtigen, die der Montage zugeschrieben wird. Man sollte daher die Collage als Medium der räumlichen punktuellen Gleichzeitigkeit, die Montage dagegen vielleicht eher als Anlage für eine Abfolge mit einer zeitlichen Verlaufsform verstehen.¹³³

In diesem Zusammenhang bleibt die Collage eine „vorgeblich beliebige, jedoch strukturierte Anhäufung einer Vielzahl von Z[itat]en“; die Montage präsentiert sich dagegen als Verknüpfung dieser Zitate.¹³⁴ Die Collage ist ein Mittel der räumlichen Gleichzeitigkeit, der Synchronie, die Montage bietet dagegen eine Verlaufsform und eine Abfolge: Diachronie.

3.6 Montage

Der Begriff der Montage¹³⁵ steht in der Tradition der Entwicklung von Fotografie und Film und ist auch in der bildenden Kunst aus der Technik heraus zu

¹³¹ Jürgens-Kirchhoff 1978, S. 46.

¹³² „A work of art in which newspaper cuttings, pieces of paper, string and other extraneous objects and materials are glued (literally and, by extension, metaphorically) to a two-dimensional surface. Definition nach: Weisstein 1978, S. 130.

¹³³ Morel 1978, S. 47. „Le collage est ponctuel, le montage repetitif; le premier est surtout spatial, le second fait intervenir le temps.“

¹³⁴ Simon 1984, S. 1053–1054.

¹³⁵ Zu beachtende Literatur zur Montage: Für die Kunstgeschichte einflussreich war die 1968 erschienene Geschichte der Collage von Hertha Wescher. Sie gibt einen zusammenfassenden Überblick zur Montage in der bildenden Kunst. Wescher 1968. 1970 erschien mit der *Ästhetischen Theorie* von Theodor W. Adorno, eine komplexe Kunsttheorie zur Montage, die summarisch das Montageverfahren in den verschiedenen Künsten skizziert. Adorno 1977, S. 231–232. Eine erste zusammenhängende, systematische Untersuchung zur Montage legte Peter Bürger 1974 mit seiner *Theorie der Avantgarde* vor. Fotografische und filmische Montage will Bürger hingegen aus der Diskussion verbannen, weil die Montage im Film ein nur „technisches Verfahren“, also unkünstlerisch sei. Bürger 1974, S. 97. Volker Klotz unternahm 1976 in der Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* erstmals den Versuch, die künstlerische Montage in einem Zusammenhang mit der technischen Montage zu sehen. Darin stellt er fest: Das Prinzip der Montage „besteht nicht auf Natur, sondern auf Technik. Nachdrücklich bekennt es Kunst als Fabrikation.“ Klotz 1976, S. 259. Hanno Möbius lieferte in *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film Fotografie, Musik und Theater bis 1933* einen profunden Überblick. Der Begriff der Montage wird in den einzelnen Disziplinen untersucht, die formalen Besonderheiten und die Entwicklung aufgezeigt. Vgl. Möbius 2000.

verstehen, denn es geht dabei meist über das Kleben von Papieren oder anderen Bildelementen hinaus.¹³⁶

Das Prinzip des 'Montierens' findet sich auch in der Literatur, in der sprachliche, stilistische und inhaltliche Teile unterschiedlicher Herkunft einen neuen Text ergeben. Die Montage steht als ästhetisches Konzept für die Kunst des 20. Jahrhunderts in einer Tradition, die über die einzelnen Kunstsparten und zeitlichen Strömungen hinausgreift und sich sowohl in den Dichtungen von Velimir Chlebnikov, T. S. Eliot oder Ezra Pound wiederfindet, als auch in den Filmen von Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock und David Lynch. Über die Definition der Montage im Rahmen einer Begriffsfindung hinaus wird in Kapitel 4 ausführlich die Montagetechniken in der Filmgeschichte analysiert und diese auf Salles malerische Bildsprache hin untersucht. Dies motiviert sich auch durch den Ansatz des Filmtheoretikers und Regisseurs Sergei Eisenstein, der Montage als eine Idee beschreibt, die aus der Kollision von unabhängigen Aufnahmen entsteht. Es können Aufnahmen sein, deren Inhalte einander widersprechen. Salle sucht in seiner Malerei ebenso nach Gegensätzen, die er ‚*juxtapositions*‘ nennt.¹³⁷ Bei Eisenstein entsteht aus diesem Gegensatz heraus die filmische Bewegung, denn in Wirklichkeit werden die aufeinanderfolgenden Elemente nicht neben-, sondern übereinander wahrgenommen. Inwieweit dies auf die Kunst Salles zutrifft, werden wir eingehend in Kapitel 4 untersuchen.

In Jean-Luc Godards Film *Pierrot le Fou*, der ebenfalls unter Kapitel 4 eingehend behandelt wird, erfährt das filmische Bewegungsbild immer wieder eine Unterbrechung, um Malerei von Auguste Renoir, Pablo Picasso oder Henri Matisse einzublenden. Majorie Perloff beschreibt das Nebeneinandersetzen unterschiedlicher medialer Elemente als zentrales Element der Collage.¹³⁸ Das Kleben der einzelnen geschnittenen Filmbilder zu einem Streifen rückt die Filmmontage zwar in die Nähe der Definition der Collage, jedoch ohne den zentralen Aspekt der Laufzeit zu berücksichtigen. Überträgt man wie Perloff den Collagebegriff direkt auf den Film, so bliebe die spezifische Diachronie des Mediums unbeachtet.

Eine so feine Reflektion kann die malerische Montage nicht leisten, da sie viel stärker mit Kontrasten und Differenzwirkungen arbeitet, indem die verschiedenen Bildausschnitte simultan miteinander gekoppelt werden. Trotzdem besitzt die

¹³⁶ Siehe Klotz 1976, S. 259.

¹³⁷ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008.

¹³⁸ Perloff 1983, S. 42. Godard hat sich, aus Anlass der im April 2006 beginnenden Veranstaltungsreihe *Collages de France* im Centre Pompidou, vom Begriff der Collage distanziert und ihn seinen frühen Filmen zugeordnet: „Je ne dirai plus collage, c'était un debut pour moi.“ Godard 2004, o. S.

malerische Montage eine der filmischen und auch der literarischen Montage vergleichbare Wirkung. In T.S. Eliots *Waste Land* kann keines der montierten Zitate schlüssig interpretiert werden, sie führen wie abstrakte Zeichen in Form der „Watteau Skizze“ in *King Kong* oder der Deckelvase in *Géricault's Arm* durch 'Kollision' ins Absurde.

Was passiert, wenn in ein Bild Text, also ein Element der Sprache oder Literatur eingefügt wird, wie z. B. in *King Kong*? Da die Malerei eher raumorientiert und die Sprache zeitgeprägt ist, entstehen bei ihrer Kombination in den Zwischenbereichen Übergänge, die ein zeitliches Erfahrungs-Moment auslösen. Mit dem Aneinanderfügen und Überlagern von Bildelementen unterwirft Salle seine Bilder einer Prozessualität, die das tradierte Abbildverhältnis zugunsten einer visuellen und assoziativen Dynamisierung aufgibt.

Was ein Bild leisten kann, definiert Salle neu, ganz im Rahmen einer traditionellen Technik wie der Malerei und ihrer figurativen Erscheinungsformen. Mit Fragmenten, bzw. Zitaten aus der Kunstgeschichte, z. B. mit einer Skizze Watteaus inmitten der Strandszene von *King Kong* oder einem *Insert* mit Deckelvase in *Géricault's Arm*, unterbricht Salle die Kontinuität einer einheitlichen Perspektive. Mit Schrift, Skizze und *Insert* setzt Salle unvermittelt Schnitte und bringt Gleichzeitigkeit ins Bild. Mit diesen Stilmitteln oder -brüchen hebt Salle die einheitliche ‚Lesart‘ auf und entwickelt malerisch wie narrativ mehrere Bedeutungs- bzw. Zeichenstränge. Ein polysemes Nebeneinander disparater Zusammenhänge und potentieller Wahrnehmungsfinten entsteht für den Betrachter, dem sich kein ‚Gesamtbild‘ erschließen will.

3.6.1 Der ‚Monteur‘ Raoul Hausmann

Wie bereits erwähnt führte die Frage an Salle nach den beiden Frauen am Strand in *King Kong* zu dem Verweis auf eine Fotovorlage von Raoul Hausmann.¹³⁹

Die weiterführende Recherche zu Hausmann und seine Fotografien brachte wichtige Einblicke in die Vorgehensweise Salles, die eine durchdachte Abstimmung von Vorlagen und Reproduktionen in seiner Malerei bestätigte. Nichts, wie Salle selbst immer wieder gerne behauptet, wird dem Zufall überlassen: „[...] the truth is that I don't start with a pictorial concept in mind. I just start with one image and by necessity the background image. Everything that happens in the painting happens intuitively, in an unplanned way, which means

¹³⁹ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008, Salle: „The source comes from Raoul Hausmann. He made a number of photographs from his wife and another woman on the beach.“

that I am a prisoner of inspiration. I have to be inspired the moment to make these juxtapositions like the ones in *King Kong*.”¹⁴⁰

Auch wenn es dem Betrachter nicht immer gelingt, allen visuellen Hinweisen Salles zu folgen, so ergeben die scheinbar willkürlich zusammengesetzten Bildelemente dennoch ein in Salles Bildsprache konsequentes Facettenwerk, ähnlich der komplexen Komposition einer Fotomontage.

Einen roten Faden bietet der Hinweis auf Salles Bildvorlagen von Raoul Hausmann, dessen Fotografien Ende der 1920er Jahre in Kampen auf Sylt oder Jershöft an der Ostsee entstanden, wo er jährlich drei bis vier Monate den Sommer über verbrachte. Dort konnte man ungestört nackt baden und in aller Ruhe Aktaufnahmen machen, wie Vera Broïdo, seine Lebenspartnerin und sein Model berichtet.¹⁴¹ So ließen sich einige Vorlagen recherchieren (Abb. II-36, 37). Auch beginnt die Entstehung der Fotomontage nach Hausmann im Sommer

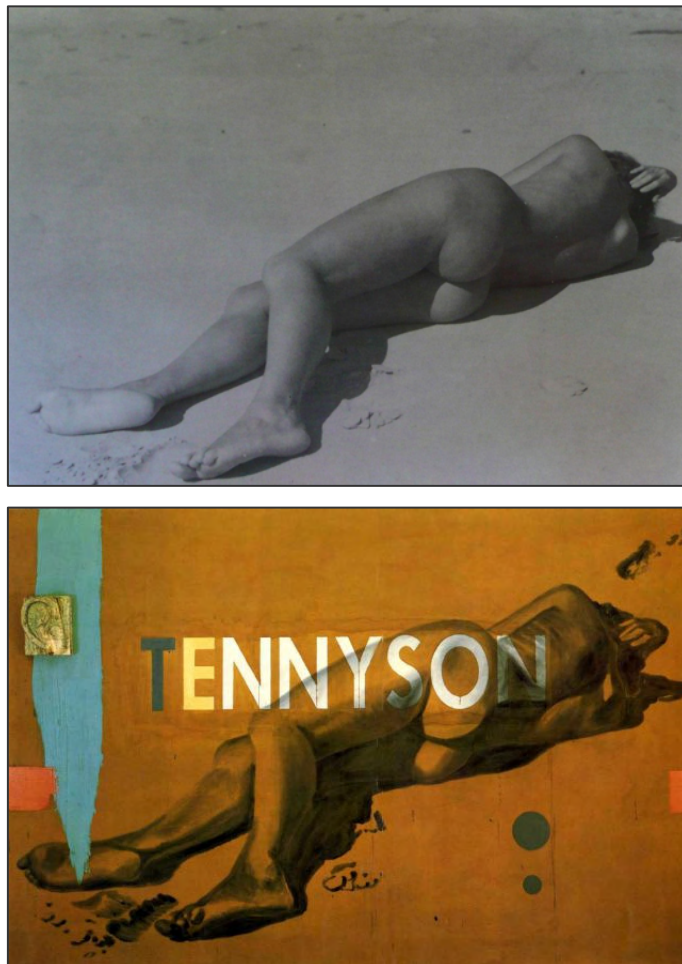


Abb. II-36: Vergleichende Darstellung

oben: Raoul Hausmann, *sans titre*, 1927-1933
schwarz-weiß Fotografie, 7,9 x 11 cm, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne

unten: David Salle, *Tennyson*, 1983
Öl, Acryl, Holz, Stuck auf Leinwand, 198 x 297 x 14 cm, Privatsammlung, New York

¹⁴⁰ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008.

¹⁴¹ Bartomeu 1994, S. 102–103.



Abb. II-37: Vergleichende Darstellung

oben: Raoul Hausmann, *Vera Broïdo am Strand*, o.J.
schwarz-weiß Fotografie, 30 x 40 cm, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne

unten: David Salle, *Pitcher*, 1983
Acryl und Keramik auf Leinwand, 115,6 x 153,7 x 20,3 cm, Verkauf 2006 an Unbekannt

1918 auf der Insel Usedom im Fischerdorf Heidebrink. Hier gab es "in jedem Haus Gedenkblätter vom Militärdienst der männlichen Mitglieder der Familie, die in der Mitte einer farbigen Lithografie die Kaserne, die Stadt, wo der Dienst stattfand, das Bild eines Soldaten darstellten. [...]"¹⁴² Die behelfsmäßigen Montagen inspirierten Hausmann zu neuen künstlerischem Umgang mit fotografischen Fragmenten.

Das fotografische Werk Raoul Hausmanns ist lange unterschätzt worden. Erst in den 1980er Jahren gaben Ausstellungen und Begleitkataloge tieferen Einblick in Hausmanns fotografisches Schaffen von 1927 bis 1933.¹⁴³

Hausmann experimentierte mit extremen Blickwinkeln in der Fotografie und den Möglichkeiten des Fotogramms, das er MELANOgraphie nannte (ausgehend von

¹⁴² Richter 1961, S. 59–60.

¹⁴³ Kat. Ausst. Wien 1986.

Schatten).¹⁴⁴ Zahlreiche Untersuchungen widmete er der Fotomontage. Die Forschung bestätigt, dass Hausmann trotz seiner ‚Konkurrenten‘ John Heartfield, George Grosz und Gustavs Klucis als der Erfinder der praktischen Kenntnisse der Fotomontage¹⁴⁵ sowie der „Bildkonstruktion“ gelten kann, wie sie seit Anfang der 1920er Jahre genutzt wurde. Eva Broïdo bestätigt im Zusammenhang mit der Entwicklung der Fotomontage eine Aussage von Moholy-Nagy: „Wir alle waren von ihm beeinflusst; er war der erste“.¹⁴⁶ Die Vielfalt von Fotomontagen beruht auf der formalen Verschiedenheit von Wörtern und Bildern und die Integration von Schrift ermöglicht unterschiedliche Stufen der fotografischen Fragmentierung. So werden die Bildkompositionen durch das Einfügen einzelner Buchstaben, Reklameausschnitte oder unpassender Texte deformiert. Die Buchstaben werden dabei selbst zu Bildelementen. Im doppelten Sinn werden sie nicht nur in ihrem grafischen Umriss zitiert, sondern haben als Grundbestandteile der Schrift auch eine semantische Bedeutung. Die Fotomontage überschreitet somit die Grenze von Malerei und Grafik zur Narration, ohne sich auf diese Lesart festlegen zu lassen. Entscheidender für die Bildaussage ist das Spiel mit dem Zeichencharakter der einzelnen Buchstaben und dem Wort im Bildganzen zwischen Konzept und Lautbild, wie der Sprachphilosoph Ferdinand de Saussure die willkürliche Natur des sprachlichen Zeichens definierte, worauf noch eingegangen wird (siehe Kap. 3.1.3). Ähnlich betont Salle sein Interesse am Schriftzug „KING KONG“. Der Gegensatz von Bild und Wort ermöglicht eine Erweiterung der Bildsyntax, den Übergang von Malerei zur Literatur und die Analyse der jeweiligen Zeichensysteme (Semiose).

„But if all I were doing was making a reference to the movie *King Kong*, I think that wouldn't be very interesting, that would be rather boring. I don't care about the movie. I am more interested in the phonetic sound of the words and if there's a chain of association that is unlocked by that, then that's o.k., so much the better. The point really is to exist on the other side of that kind of sense, that kind of literal sense. This is directly getting to your *semiotic* overview.“¹⁴⁷

Auch Hausmann suchte bereits in den dadaistischen Montagen mit ihrer Verschiedenheit von Wörtern und Bildern nach eine Syntax des „bildoptischen

¹⁴⁴ März 1982, S. 283.

¹⁴⁵ Gemeinsam mit Grosz, Heartfield, Baader und Höch beschlossen sie, die Arbeiten ‚Fotomontage‘ zu nennen. Dieser Terminus beinhaltet ihre Haltung eher als Ingenieure denn Künstler, die ihre Arbeit konstruieren und montieren. Vgl. Richter 1961, S. 120.

¹⁴⁶ Bartomeu 1994, S. 103.

¹⁴⁷ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008.

elements“, das sich in „gegensätzen von strukturen und dimensionen“ darstellen lässt.¹⁴⁸

3.6.2 Raoul Hausmann, *Dada-Cino*, 1920

Hausmann schreibt: „die fotomontage in ihrer frühen form [ist] eine explosion von blickpunkten und durcheinandergewirbelten bildebene[n]“. ¹⁴⁹ Im Kontext ihrer stark suggestiven Kraft sind die Fotomontagen aus Bild und Schrift auch in Verbindung mit dem Stummfilm als Propagandamittel in Russland zu sehen (siehe Kap. 4.2).¹⁵⁰ Als ‚statischer‘ Film enthält die Fotocollage durch die Fragmentierung des Fotomaterials und die Einbeziehung von Text, wie es bei Hausmann und seinen Kollegen, Heartfield, Grosz und Höch geschieht, eine neue Sprachlichkeit. Sie widerspricht zugleich dem Anspruch des Fotos, adäquates Abbild der Wirklichkeit zu sein (Abb. II-38).

Indessen ist die Verbindung von Fotografien mit sprachlichen Elementen hier insofern interessant, als sprachlichen Zusätze im Alltagsgebrauch gemeinhin die



Abb. II-38: Raoul Hausmann, *Dada im gewöhnlichen Leben, Dada-Cino*, 1926
Collage und Fotomontage auf blauem Papier, 31.7 x 22.5 cm, Privatsammlung

Funktion haben, in kodierter Form die ‚Wirklichkeit‘ zu benennen.¹⁵¹

Diese Beziehung von bewegtem Bild und Sprache wird unter Kapitel 4 am Filmbeispiel *Das Ende von St. Petersburg* weiter ausgeführt. Im Kontext von

¹⁴⁸ Hausmann 1931, S. 62.

¹⁴⁹ Hausmann 1931, S. 63.

¹⁵⁰ Eine Montage von Bildern illustriert die Nähe der Fotografie zum Film. Hausmann 1931, S. 16–17.

¹⁵¹ Faust 1987, S. 173.

Foto, Film und Montage muss hier bereits der Aspekt der Gleichzeitigkeit sowie das Moment der Bewegung hervorgehoben werden; nur mittels der Technik der Montage können Bilder gleichzeitig gezeigt und damit dynamische und assoziative Beziehungen zwischen ihnen hergestellt werden.

Salle stimmt dieser Beobachtung in Bezug auf die Bewegung der Frauen in *King Kong* zu, die sich aufgrund der Montage von Bildelementen und den subtilen technischen Gegebenheiten wie z. B. Grisaille und Kinoleinwand visuell verselbständigt.¹⁵² Raoul Hausmann ging davon aus, dass sich das Bewusstsein durch technische Errungenschaften wie Telefon, Flugzeug oder elektrisches Klavier gewandelt habe, denn der menschliche ‚Wahrnehmungsapparat‘ wird durch den Umgang mit diesen Gegenständen beeinflusst. Hausmann proklamierte deshalb: „Wir streben wieder nach der Konformität mit dem mechanischen Arbeitsprozeß: wir werden uns daran gewöhnen müssen, die Kunst in den Werkstätten entstehen zu sehen! Unsere Kunst, das ist heute der Film! Zugleich Vorgang, Plastik und Bild! Unübertrefflich!“¹⁵³ Hausmanns Auseinandersetzung mit dem Film und der durch ihn veränderten Wahrnehmung zeigt sich in der Fotomontage *Dada Cino* von 1920 besonders deutlich. Hausmann fordert weiter, dass Bilder neben visuellen Gegebenheiten „Beziehungen“ definieren sollten. „Beziehungen“ ist ein Schlüsselwort für Hausmann, weil Bilder bereits selbst das Resultat von Beziehungen oder Gegensätzen seien.

Auf die Beziehung der Fotomontage zu literarischen Avantgardeformen weist Hausmann hin:

„[...] genauso revolutionär wie der Inhalt, der Gedanke der Fotomontage, so umstürzlerisch war auch die Form, Anwendung der Fotografie in Verbindung mit Schrifttext, umgewandelt zum statischen Film.

Die Dadaisten, die das statische, das simultane und das rein phonetische Gedicht ‚erfunden‘ hatten, wandten auf die bildliche Darstellung konsequenterweise die gleichen Prinzipien an. – Sie waren die ersten, die das Material Fotografie benutzten, um aus Strukturteilen besonderer, einander oftmals entgegengesetzter, dinglicher und räumlicher Art eine neue Einheit zu schaffen, die dem Chaos der Kriegs- und Revolutionszeit ein optisch gedanklich neues Spiegelbild entriß“.¹⁵⁴

¹⁵² Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008, Salle: “Muybridge had a scientific approach to photography. But Raoul Hausmann really was a poet. There is a quality of observation in that image. Nevertheless a lot of images have a frozen moment in time. I am happy that you noticed that.”

¹⁵³ Hausmann 1982, S. 26.

¹⁵⁴ Faust 1987, S. 172.

Tatsächlich fanden wir vergleichbare Vorgehensweisen auch in der Zusammenfassung der phänomenologischen Annäherung an *King Kong*. Neben Salles Wahl einer fotografischen Vorlage Hausmanns und dem Montageelement Bild und Schrift, ist auch die Fragmentierung des menschlichen Körpers (Abb. II-39) sowie die disparate Konstruktion des Bildaufbaus und die dramatische Beleuchtung von strukturellen und formalen Gegensätzen beiden Künstlern gemeinsam.¹⁵⁵



Abb. II-39: Raoul Hausmann, *Tatlin at Home*, 1920
Collage, Gouache, Feder und Tusche, 76,2 x 98,9 cm, Moderna Museet, Stockholm

Diese Strategien lassen sich in der Fotografie Hausmanns wie in Salles malerischen Koordinaten immer wieder finden. Die Anwendung des Begriffs der Montage auf Salles Bildwerke wird durch dessen engen Bezug zum Montagekünstler Hausmann unterstrichen. Auch das zeitliche Moment in Salles Bildern lässt sich besser durch den Begriff der Montage als jenen der Collage fassen. Dennoch ist einschränkend zu bemerken, dass Salle seine Bilder nicht aus Foto- und Schriftbestandteilen klebt, sondern (fast) alle Bestandteile malt, wobei die mediale Herkunft der einzelnen Elemente präsent bleibt. Der filmische Wahrnehmungsaspekt wurde in der Beschäftigung mit Hausmanns Fotomontagen deutlich. Auch mit Blick auf Salles Bilder scheint es unumgänglich, das Thema Filmmontage im späteren Verlauf einzubeziehen. Zunächst jedoch soll mit Hilfe sprachwissenschaftlicher Überlegungen noch näher auf die Frage eingegangen werden, wie der Künstler die verschiedenen Elemente in ein Bildganzes überführt.

¹⁵⁵ Chevrier 1994, S. 91–143.

3.7 Historische Fragmente im Bildganzen

Salles kunsthistorische Zitate, insbesondere seine Vorlagen der Maler Théodore Géricault und Antoine Watteau, wirken ebenso in Malerei montiert wie die Fotomontagen im Medium der Fotografie oder die Objets Trouvés der Assemblagen.¹⁵⁶ Es bleibt hervorzuheben, dass Salle aus Vorlagen wählt, die bereits selbst als Studie oder Skizze einem Tafelbild als Vorlagen dienen. Es scheint, als ob Salle bereits bei der Auswahl seiner Motive die Verbindungen von Einzelstudien und Gesamtwerk auslotet.

Die stringente Beziehung zwischen sich immer mehr verselbstständigender Einzelstudie und vollendetem Werk wird bereits in der Entstehung der Moderne zu Beginn des 19. Jahrhunderts brüchig.¹⁵⁷ Innerhalb dieser Entwicklung löst sich die Hierarchie der künstlerischen Gattungen auf und künstlerische Formen mit vorbereitendem oder gar experimentellen Charakter, wie Skizzen, werden neu bewertet. An Géricaults Historienbild *Floß der Medusa* (Abb. II-10) lässt sich dies exemplarisch beobachten. Das Großbild wird von vielen anatomischen Studien begleitet, die sich wie Bausteine in das Großwerk einfügen.¹⁵⁸ Die Ölskizzen und Detailstudien erfahren im Gegenzug eine immer größere Bedeutung, die ohne sich einem Ganzen unterzuordnen, als autonome Kunstwerke anerkannt werden. So ist das *Floß der Medusa* ein Gesamtentwurf aus zeichnerisch genau erarbeiteten anatomischen Studien und bieten damit Kontinuität (Gesamtentwurf) und Bruch (Skizze) zugleich. Die Ölskizzen Géricaults werden in der Kunstwissenschaft als vollwertig beschrieben;¹⁵⁹ es handelt sich also nicht um eine Übung einer dokumentarischen Anatomiestudie, sondern sie sind eigenständige Malerei.

Motivisch verbindet Salle in *Géricault's Arm* seine weiblichen Torsi mit den Fragmenten abgeschlagener Körperteile Géricaults, wobei bereits die Torsi selbst als Fragmente anzusehen sind. Im kunsthistorischen Zusammenhang ist der Begriff des Torso¹⁶⁰ mit den seit der Renaissance wiedergefundenen antiken fragmentarischen Kunstwerken verbunden, als Sehnsuchtsmotiv einer untergegangenen ‚Idealklassik‘. In diesem Zusammenhang wurden die unfertigen Plastiken Michelangelos als vollendet stilisiert. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich dann das Konzept des ‚Fragments als Kunstwerk‘ besonders exemplarisch bei dem Bildhauer Auguste Rodin¹⁶¹. So steht auch die Studie Géricaults zwischen Vollendung und Fragmentarisierung hier in der Diskussion. Der

¹⁵⁶ Vgl. Whitney 1994, S. 54.

¹⁵⁷ Rautmann – Schalz 1998, S. 398.

¹⁵⁸ Rosen – Zerner 1986, S. 43f, würdigen das Werk Géricaults als Markstein der Moderne.

¹⁵⁹ Rosen – Zerner 1986, S. 49.

¹⁶⁰ Eisenwerth 1959, S. 24.

¹⁶¹ Crone 1991, Kat. Ausst. Paris – Frankfurt 1990.

Betrachter soll nicht wie in einem Historienbild die Elemente zu einer Narration zusammenfügen, sondern eher Vollendungsarbeit in der motivischen Verfolgung des Bilderprozesses leisten. Auch bei Salle bedeuten Fragmente immer zugleich auch die Facettierung des Assoziationshintergrunds und begründet in seinem Werk neue Begriffe wie Schnitt, Fuge und „Cut“¹⁶², die gleichwertig neben Farbe, Motiv und Bildstruktur zu seinem festen Bildvokabular gehören (siehe Kap. 2.4.1). Eine additive Verbindung zum synthetisch Ganzen einzelner Teile, ist auch in Jasper Johns Werk *Target with Plaster Casts*, 1955 (Abb. II-40) zu beobachten.

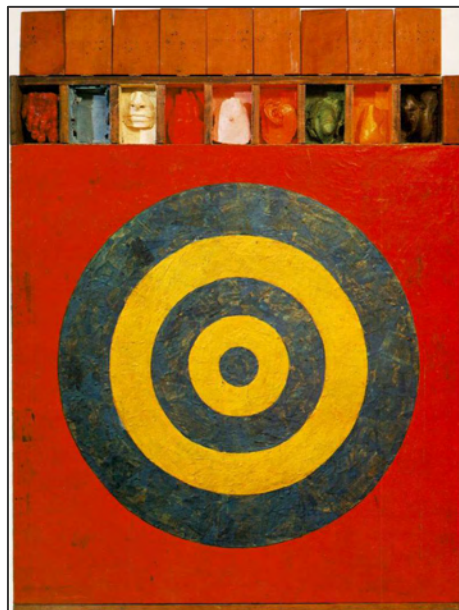


Abb. II-40: Jasper Johns, *Target with Plaster Casts*, 1955
 Verschiedene Materialien, 130 x 112 cm, Sammlung Mr. and Mrs. Leo Castelli, New York

In der Verklammerung von Plastik und Malerei seiner *Target-Assemblage* ist eine Spannung ikonischer Ganzheit und disjunktiver Fragmentierung präsent. Diese Sprache der aufgesprengten Fragmentierung und das verstörende Nebeneinander übte auf Bruce Nauman, John Baldessari und schließlich dessen Studenten an CalArts einen starken Reiz aus. Johns Werk prägte für die Künstler der 1980er Jahre eine Bildsprache, die nicht länger eine der klar umrissenen Ikonen und rationalisierten Methoden der Produktion¹⁶³ fokussierte, sondern eine ins Gegenteil gewendete Ausdrucksweise, die sich übereinandergelagerter und

¹⁶² Nibbrig 1984, S. 342.

¹⁶³ Der Künstler fand seine Identität nicht im Akt des Malens, sondern, darin, dass man im Voraus bestimmen konnte, wie ein Werk, das man sich vornahm, werden sollte. Nauman: „Ich mochte das Werk von de Kooning sehr, aber Johns war der erste Künstler, der eine gewisse intellektuelle Intelligenz zwischen den physischen Akt des Bildermalens legte.“, zitiert aus Varnedoe 1997, S. 94.

kollidierenden Bruchteile disparater Stile und Ebenen der Bildkultur bedient, um das „Babel der medialen Reizüberflutung im Informationsalter zu beschwören“.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Varndedoe 1997, S. 106.

4 Bild und Bildverknüpfung bei David Salle

David Salle, aufgewachsen in einer medial geprägten Kultur, nutzte die Bilderinflation des 20. Jahrhunderts, um daraus seine eigenen Bildaussagen zu konzipieren. Die ‚entsetzliche gegenwärtige Bilderflut‘¹⁶⁵ polyvalenter Motive fordert den Betrachter auf, die Bildfragmente innerhalb des Bildganzen zu entschlüsseln. Salles Gestaltungselemente und Konstruktionsmittel im Bildraum, die Autonomisierung der ehemals zweckgebundenen zeichnerischen Mittel Umrisslinie und Grisaille, und die Loslösung der Objekte aus ihrem alltäglichen Zusammenhang ergeben letztlich ein eigenständiges Bild, in dem der Betrachter sich nicht mehr nur im Bereich des Wirklichen sondern auch Möglichen bewegt.¹⁶⁶

Im Folgenden soll nun genau untersucht werden, wie in Salles Bildern die möglichen Bildzusammenhänge entstehen und wie sie zu bewerten sind.

4.1 Künstlerisches Vokabular

Salle benutzt in seinem Arbeitsprozess ein vordefiniertes künstlerisches Vokabular. Dabei handelt es sich um ein extensives Bildinventar, das er über die Jahre hinweg gesammelt hat und in seinem Studio in Kästen wie einen Schatz aufbewahrt.¹⁶⁷ Auf die Frage wie er das Bildinventar verwaltet und pflegt, erklärt er, dass es in einem „wilden“ Zustand sei und jedes Mal eine große Herausforderung darstelle. Zudem ändere sich das Vokabular im Lauf der Zeit, neue ‚Vokabeln‘ kämen hinzu, andere würden eventuell entsorgt, und einige wenige verwende er immer wieder, berichtet Salle.¹⁶⁸ Insbesondere das wiederholte Auftauchen eines Motivs, wie z. B. der Knabe von Watteau oder die Studien von Géricault, gaben den Hinweis auf eine Art Vokabular. Salles Bildinventar setzt sich aus völlig unterschiedlichen Motiven aller Medien (Fotos, Zeitungsausschnitte, Filmstills, Postkarten, Kataloge) zusammen und bildet damit die Quelle seiner polyvalenten Bildfindung.¹⁶⁹ Dabei spielt vorgefundenes wie

¹⁶⁵ Flusser 1993, S. 139.

¹⁶⁶ Vgl. Boehm 1994a, S. 16.

¹⁶⁷ In der Regel gewährt Salle Dritten keinen Einblick. In Ausnahmefällen besteht jedoch die Möglichkeit, sich einzelne Vorlagen, soweit vorhanden, von Salle heraussuchen zu lassen. Diese Möglichkeit konnte für die vorliegende Arbeit genutzt werden.

¹⁶⁸ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008.

¹⁶⁹ „[...] nude women, occasionally a nude male torso, a Buddha, some car crashes, some airplanes, and a telephone, and occasionally a chair, always the same chair. And all of these images were drawn from photographs that I had found in various places.“ Avedon 1987, Salle im Interview mit Schjeldahl, S. 36–37.

auch selbst entwickeltes Bildmaterial eine Rolle.¹⁷⁰ Seine im Atelier mit weiblichen Modellen inszenierten Fotos zeigt ein Bildband zu einer Einzelausstellung von 1991.¹⁷¹ Damit wird deutlich, dass Salle seine Werke lange im Vorfeld konzipiert und nicht willkürlich Motive aus seinem *vocabulary* wählt:

“I just kept reshuffling them [the images], over and over again, in different combinations. The point about this early work is that I deliberately narrowed the *vocabulary*, the *inventory* of things to shuffle around. [...] These images were my materials, they were all I needed, then, to keep me occupied, to keep my fantasy sailing along. [...] I took images because it was easier than making them up, like using ready-made paint in the sixties. Now most of the images originating in my studio, are carefully, or frivolously staged; and, not that it makes any difference qualitatively, because what really interests me is their *orchestration* [...].”¹⁷²

Das Zitat bestätigt die Annahme, dass der Auswahl („vocabulary“) Salles aus seinem Bildinventar („inventory“) eine sorgfältige oder spielerische („carefully or frivolously“) Konzeption und Bildfindung vorangeht. Es ist wie der Aufbau eines Bühnenbilds („stage“), in das bald diese und jene Requisite hinzugefügt wird, um gewisse Kompositionsvorstellungen („*orchestration*“) zu verwirklichen. So wie ein Sprecher sich der Vokabeln seines Wortschatzes bedient, um zu einer gesprochenen Aussage zu gelangen, kombiniert Salle in seiner Malerei Bildmotive aus Vorlagen und Reproduktionen, die in direkter Beziehung zur Kunstgeschichte stehen (z. B. Watteau, Hausmann, Géricault, Giacometti) oder entlehnt aus Fotografie und Film (Hausmann, Godard) ihre charakteristische Ursprünglichkeit behalten. Lesbar als Zitate formieren sie sich aufgrund ihres Ähnlichkeitsbezugs zur Vorlage zu ikonischen Zeichen. Das Zitat will wieder erkannt werden. Es genügt jedoch, wenn der Betrachter das Zitat nicht identifiziert, sondern die Andersartigkeit des Zitats innerhalb des Kontextes bzw. das Zitat als fremden Bildbestandteil erkennt. ‚Zweifach codiert‘ bleibt das Zitat Teil eines fremden Zusammenhangs und ist zugleich Element eines neuen. Der Rezipient muss dann das Zitat als Signifikat erkennen – als Fertigteil im neuen Text. Salle integriert seine Zitate im Spielfeld der Malerei, wie literarische Zitate in einem Text vorkommen. Diese können wörtlich oder bildlich wiedergegebene Ausschnitte aus einer Vorlage und somit motivische Wiederholungen sein. Sie

¹⁷⁰ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008. Salle: „Oh it’s a mess. It’s very difficult, a big challenge all the time. Well, I don’t really administer it. But yes, there continuously come new images and others vanish. [...] All images after *King Kong* I have made on my own. [...] Certain images repeat, because I feel they do something, they draw more attention have more gravitas, potential. [...] New ones come in and others come out. And sometimes, years later, the others come back in and not necessarily some kind of stay in for a long period of time.“

¹⁷¹ Cheim 1991.

¹⁷² Avedon 1987, Salle im Interview mit Schjeldahl, S. 36.

können aber auch als Variante oder Variation, also in Abwandlung eines Themas oder Motivs durch den Künstler erweitert werden.¹⁷³ Die wiederholte Verwendung von Zitaten etabliert Konventionen – so auch in Salles Malerei. Durch ihren intertextuellen Zusammenhang übernehmen sie eine kommunikative Funktion innerhalb des Bildes. Salles Zitate verweisen als Bedeutungsträger auf das Gemälde als Zeichensystem.

So wie Salles Vorlagen wie Zitate eine Geschichte beinhalten, so besitzen Worte durch ihren Gebrauch in verschiedenen Kontexten und unter anderen Absichten Bedeutungsvielfalt. Denn diese unterschiedlichen Facetten gehen in die Bedeutung des jeweiligen Wortes mit ein. Daraus schließt Michail Bachtin für die Literatur, dass der Roman natürlicherweise nicht Einheit, sondern „künstlerische organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt“¹⁷⁴ ist. Die bulgarische Kulturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva entwickelte gemeinsam mit anderen Forschern Bachtins These weiter und prägte den Begriff der Intertextualität als Zentralkategorie einer umfassenden Textwissenschaft. Ihr zufolge ist jeder Text ein „Mosaik von Zitaten. [...] im Raum eines Textes überlagern sich mehrere Aussagen, die aus anderen Texten stammen und interferieren.“¹⁷⁵ Im Sinne der Intertextualität ist ein Zitat nur in seiner Bezüglichkeit denkbar.

Vokabular und Zitat sind beides Begriffe aus der Linguistik, die auf Salles Kunst angewendet werden können. Rainer Crone betont, dass die linguistische Methode weitreichend geeignet ist, Betrachtungen zur Moderne in der bildenden Kunst zu erfassen, weil der „wesentliche und revolutionäre Aspekt der modernen Sprachwissenschaft in ihrem Insistieren auf dem Vorrang von Beziehungen und Beziehungssystemen [liegt.]“¹⁷⁶ Es gibt genügend Übereinstimmungen zwischen der linguistischen Methode und den ästhetischen Ansätzen der modernen Kunst.¹⁷⁷ Auch Roman Jakobson erklärte, dass eine syntaktische Analyse visueller Zeichen möglich sei.¹⁷⁸ Im Folgenden wird sich zeigen, dass die Verknüpfungsleistung der Zeichen in der Tat ein sinnstiftendes

¹⁷³ Diese Theorie bildet u. a. die Basis für die *appropriation* die unter Kapitel III ausgeführt. Vgl. auch Rebbelmund 1999, S. 23 und 85.

¹⁷⁴ Bachtin 1998, S. 35.

¹⁷⁵ Kristeva 1972, S. 245. Intertextualität ist seit den 1970er Jahren zentrales Konzept der Literaturwissenschaft und vor allem der Erzählforschung (Narratologie) geworden. Nach Auffassung Michail Bachtins, Literaturwissenschaftler und Philosoph, sind Wörter im Gebrauch immer von Spuren geprägt, die bereits andere Sprecher mit anderen Absichten verwendet haben. Demzufolge sieht Bachtin den Roman nicht als Einheit, sondern als „künstlerische organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt“. Bachtin 1979, S. 157. Julia Kristeva zufolge ist jeder Text ein „Mosaik von Zitaten. [...] im] Raum eines Textes überlagern sich mehrere Aussagen, die aus anderen Texten stammen und interferieren.“ Kristeva 1972, S. 245.

¹⁷⁶ Crone 1998, S. 28 (Übers. von Stosch), vgl. Culler 1976, S. 126.

¹⁷⁷ Crone 1998, S. 28.

¹⁷⁸ Vgl. Jakobson 1988.

Vergleichsmoment zwischen Sprache und Kunst eröffnet.¹⁷⁹ Dabei gilt es, zwischen dem visuellen Ausdruck eines Zeichens (Signifikant) und dem durch seine Bezüglichkeit entstehenden Vorstellungsbild (Signifikat) zu differenzieren.¹⁸⁰ Da dies im Kapitel 3.1 ausführlich zur Sprache kommt, sei hier nur betont, dass Salles künstlerisches Vokabular eine eigene Zeichensprache entwickelt, die mit dem vorhandenen semiotischen Potential einzelner Elemente spielt, um sie in einem autonomen Bildwerk neu zu besetzen. Insbesondere Salles Prinzip der Montage von Bildern, die in ihrer semiotischen Struktur als *icon* definiert werden können,¹⁸¹ vermag neue Vorstellungen bzw. Bezüglichkeiten unter diesen *icons* herzustellen. Dieser Verknüpfungsaspekt soll nun im Vordergrund stehen.

4.2 Orchestration und Syntax als Metaphern für Verknüpfung

Neben dem Vokabular spielt die von Salle sogenannte „orchestration“ eine wichtige Rolle.¹⁸² Salle erklärt, dass er die Motive aus seinem „vocabulary“ immer neu mischt und dabei immer wieder nach einem neuen Kombinationspotential sucht. Wie bei einer Orchesterpartitur, in der die Instrumente zu einer sinnvollen klanglichen Realisation zusammen spielen, ergeben sich in der Malerei Bezüge unter den einzelnen Elementen wie Motiv, Farbe oder visuelles bzw. sprachliches Zeichen. Ein wirkungsvolles Zusammenspiel ist nur unter Kenntnis von Tonumfang, Spielart, Klangfarbe, Notierungsweise der einzelnen Instrumente möglich und natürlich durch die musikalische Inspiration. Wie die Klangfarben eines Orchesters, so komponiert Salle auch die Rezeptionsmodi seiner Bildwerke. Salles intensive Auseinandersetzung mit Musik kann hier nur als Exkurs angedeutet werden. 1987 vollendet Salle sein Werk mit dem Titel *Marking through Webern* (Abb. II-41), das er in direkte Verbindung zur Musik und zur Musiktheorie Anton von Weberns (1883 – 1945)¹⁸³ stellt.

Marking bedeutet soviel wie „Markieren, Kennzeichnen, eine Zeichensetzung definieren“. Der Hörer webernscher Musik genießt im Rahmen des ihm dargebotenen musikalischen Universums eine Reihe von streng klanglich angeordneten Beziehungen. Inwiefern man musikalische Strukturprinzipien und

¹⁷⁹ Kristeva 1972, S. 47.

¹⁸⁰ Culler 1981, S. 34. „[...] determining what are the principal varieties of signs and how they relate to one another“.

¹⁸¹ Vgl. Nöth 2000, S. 147.

¹⁸² Avedon 1987, Salle im Interview mit Schjeldahl 1987, S. 37.

¹⁸³ Der Komponist Anton von Webern wurde 1883 in Wien geboren. Er studierte gemeinsam mit Alban Berg, Musikwissenschaften in Wien und war Schüler u.a. von Arnold Schönberg: Schönberg begründete ca. 1921 die musikgeschichtlich einflussreiche Zwölftontechnik „Methode mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ und Webern komponierte 1927 die erste rein instrumentale Zwölftonmusik. Er entwickelte seinen Kompositionsstil konsequent zur Atonalität. Schönberg, Berg und Webern bilden die sogenannte *Zweite Wiener Schule*.



Abb. II-41: David Salle, *Marking through Webern*, 1987
Acryl und Öl auf Leinwand, Holz und Stuhl, 290 x 367 x 119 cm, ohne Angabe

Klang mit dem Betrachten der Malerei Salles vergleichen kann, ist eine mögliche Fragestellung weiterer interdisziplinärer Forschung.¹⁸⁴

Auf die Nachfrage wie Salle seine Orchestration moderiert und narrative Zusammenhänge bildet, antwortet der Künstler im Gespräch mit der Verfasserin umfassend unter Zuhilfenahme des Begriffs der „syntax“.

„The Watteau really is not meant as a quotation which necessarily has to be read and understood. It is just a dry rush sketch. I use different kinds of painting. It is like a syntactical device: some are outlines, some come in relation to each other. [...] This is syntax. Look at my painting as an abstract painting first.“¹⁸⁵

Diese piktorialen Elemente komponiert er auf der Bildoberfläche zu seiner Malerei. In der allgemeinen Zeichentheorie bedeutet Syntax die formale Ordnung oder Kombination von Zeichen bzw. Zeichenformen in einem Zeichensystem. Wörter bilden darin die kleinsten syntaktischen Einheiten. Weitere Zwischeneinheiten im Satzbau sind Satzglieder, Wortgruppen, Syntagmen oder Phrasen. Innerhalb eines Satzaufbaus gibt es verschiedene Kombinationen dieser Einheiten. Die Syntax ist Teil der Grammatik und beschreibt den Aufbau eines Satzes.¹⁸⁶ Größere Bedeutung kam der Analyse der Syntax erst durch den

¹⁸⁴ Eco 1973, S. 41.

¹⁸⁵ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008.

¹⁸⁶ Jakobson 1974, S. 166.

linguistischen Strukturalismus zu. Zu nennen ist hier Noam Chomsky, der diese in den Mittelpunkt der grammatischen Forschung rückte.¹⁸⁷

Salles künstlerisches Werk entwickelt sich wie der Aufbau und das Bedeutungssystem von Sprache. Eines der zentralen Probleme in der Konstitution einer Bildsyntax besteht darin, ein kombinatorisches Prinzip zu definieren, in dem sich ein „Bildalphabet“ zu Bildfolgen verbinden lässt.¹⁸⁸ Salles Bilder wurden bereits in ihr Bildinventar von Techniken, Medien und Motive eingeteilt. Die formale Bildsprache basiert auf einem grundlegenden Zeichenvorrat, Bildinventar oder, wie beschrieben, „vocabulary“, das sich verbinden lässt und Elementen wie Overlay, Insert oder Objets Trouvés. Dies eröffnet die Möglichkeit, Salles Bilder als zusammengesetzte Zeichen zu betrachten und führt dazu, sie analog zu Sätzen zu lesen und den in der Linguistik entwickelten Begriff der Syntax auf seine Bilder zu übertragen. In der Linguistik wird dieses Verfahren im Strukturalismus, einer interdisziplinären Forschungsrichtung der Sprachwissenschaft, reflektiert. Insbesondere der Amerikanische Strukturalismus entwickelte sich relativ unabhängig von der europäischen Linguistik. Kennzeichen dieser Richtung ist eine Einteilung sprachlicher Einheiten in Sätze durch Segmentieren und Klassifizieren der Einheiten und ihrer Kontexte.¹⁸⁹ Ausgangspunkt ist ein distributionelles Analyseverfahren innerhalb eines homogenen, repräsentativen und geschlossenen Textkorpus, dessen Strukturen dann vollständig zu untersuchen sind.¹⁹⁰ Während in Salles Malerei die Polyvalenz der Versatzstücke als von ihrer Bedeutung losgelöste Elemente im Dienste der abstrakten Strukturierung einer Oberfläche sicherlich im Vordergrund steht, geht es doch letztlich um die Generierung von neuen sinnstiftenden Wahrnehmungsprozessen. Deutlich wurde dies auch bei der gleichwertigen Behandlung von Deckelvase und Frauenakt.

4.3 Joseph Brodsky über Robert Frost: Eine Leseanleitung zur Aufdeckung eines Subtextes

Um seine Auffassung von Malerei weiter zu konkretisieren, verweist Salle auf einen Aufsatz von Joseph Brodsky. Brodsky, ein russisch-amerikanischer Dichter und Literaturnobelpreisträger, schrieb in *Hommage an Robert Frost*, einem

¹⁸⁷ Chomsky 1969, S. 62; Chomsky 1981, S. 34.

¹⁸⁸ Sachs-Hombach 1998, S. 59.

¹⁸⁹ Nöth, 2000, S. 147.

¹⁹⁰ Dem strukturalistischen Verfahren wird indessen zur Last gelegt, sich mit den Oberflächenstrukturen auseinander zu setzen und die für das Sprachverständnis wichtigen Tiefenstrukturen zu vernachlässigen. Vgl. Walter 1979, S. 49.

amerikanischen Dichter und Pulitzer-Preisträger, eine Art Leseanleitung zu Wesen und Machart der Poesie in Frosts Gedichten.¹⁹¹ Es handelt sich um eine einzigartige Einführung in die Poesie und das tatsächliche Lesen von Gedichten. Frost dichtete über Landschaften, die er in volkstümlichen und rauen Wörtern verbildlichte; und im Einklang mit der Natur den Inbegriff eines amerikanischen Lyrikers darstellte. Er bediente sich in seinen Gedichten einer deutlichen Sprache und kam ohne ausschweifende Anspielungen und Verweise direkt zur Sache. Hinzu kommt das ‚Dunkel‘, das sich in den Zeilen der Gedichte Frosts ablagert und von dem eine subtile Vorahnung eines drohenden Entsetzens ausgeht.¹⁹²

Frost erlangte mit seinem Gedicht *Come In*¹⁹³, das im Zweiten Weltkrieg an die in Übersee stationierten US-Truppen zur moralischen Aufrüstung verteilt wurde, internationale Anerkennung.

Come In

As I came to the edge of the woods,
Thrush music -- hark!
Now if it was dusk outside,
Inside it was dark.

Too dark in the woods for a bird
By sleight of wing
To better its perch for the night,
Though it still could sing.

The last of the light of the sun
That had died in the west
Still lived for one song more
In a thrush's breast.

Far in the pillared dark
Thrush music went --
Almost like a call to come in
To the dark and lament.

But no, I was out for stars;
I would not come in.
I meant not even if asked;
And I hadn't been.

Robert Frost

Das Material des Gedichtes *Come In* besteht aus kurzem Metrum, drei- bis zweihebigen Versen, Anapäst und Jambus und ist in dieser Anordnung

¹⁹¹ Brodsky 1996, S. 5–61.

¹⁹² „I [Brodsky] am about to put forth my views and opinions about his lines without any concern for academic objectivity, and some of these views will be pretty dark. [...] that some of that darkness is not entirely mine: it is his lines sediment that has darkened my mind; in other words I got it from him.“ zitiert aus Brodsky 1996, S. 8.

¹⁹³ Zitiert aus Brodsky 1996, S. 8.

charakteristisch für Balladen, die mehr oder minder alle von Bluttat und Strafe handeln.¹⁹⁴ Brodsky bittet in seiner Anleitung zu diesem Gedicht den Leser dringlich, jedem Buchstaben, jeder Zäsur, den Schriftzeichen Komma und Punkt in *Come In* höchste Beachtung zu schenken. So führt Brodsky Zeile für Zeile, Wort für Wort, Schriftzeichen für Schriftzeichen durch das Gedicht und besticht durch sein Gefühl für Sprache, seine Intelligenz im Aufspüren von verborgenen Bedeutungen, seine präzise Kenntnisse von Versmaß und seine klugen und einfühlsamen Nebenbemerkungen.

Bei der Analyse des Dunkels bzw. seiner Vorahnung tastet sich Brodsky in den Zeilen von *Come In* umsichtig vor. Er beschreibt, welche Zeile, welches Wort oder welcher Laut Unbehagen einflößt und wie sich dieses Unbehagen im nächsten Moment wieder auflöst. Frost gelingt dieses Spiel von Gegensätzen im abrupten Wechsel von Sprachstil und Tonlage. In einem Auf und Ab der Emotionen wird der Leser aufgewühlt um dann wieder beruhigt zu werden. In diesem Irrspiel ertappt sich der Leser schließlich selbst bei der Beschäftigung dunkler Gedanken, die das Gedicht mit Wald, Nacht, Dunkel evoziert, aber die nicht wirklich da sind.¹⁹⁵ Dies führt Brodsky zu dem Resumé, dass das Leben nach dem Tode für Frost dunkler als für Dante in der Göttlichen Komödie sei, ohne die das Gedicht *Come In* nicht existieren könnte. Er überlässt es dem Leser, *Come In* als Naturgedicht über den Wald und die singende Drossel zu lesen und dem Wald ohne Furcht zu begegnen oder eine weitere Bedeutungsebene hinzuzufügen. Der Titel *Come In* bedeutet auch „ankommen“ und kann damit mit der Metapher für das Sterben als letzte Station im Leben in Beziehung gebracht werden.¹⁹⁶

Aus welchen Gründen mag Salle ausgerechnet Joseph Brodskys Aufsatz als besondere Sinneswahrnehmung in Erinnerung geblieben sein? Wie der Dichter Frost wird auch der Maler Salle gemeinhin als typisch amerikanischer Künstler gehandelt. Geboren in Norman, Oklahoma und aufgewachsen in Wichita, Kansas, repräsentiert Salle von seiner Herkunft den Mittleren Westen. Auch seine Malerei wird häufig als ‚amerikanisch‘ bezeichnet.

Natürlich gilt es zu differenzieren, dass Salle nicht mit Wörtern, sondern mit ikonischen Zeichen arbeitet. Das Element des „Dunkel“, das eine Schlüsselfunktion in Frosts Gedicht inne hat, findet sich auch in Salles Malerei

¹⁹⁴ „The stuff of ballads, which by and large are all about gore and comeuppance“, zitiert aus Brodsky 1996, S. 10.

¹⁹⁵ Der Leser fühlt sich bei seinen Gedanken ertappt: „maybe our suspicions are unfounded, maybe we are just paranoid and are reading too much into this line. [...] Looks like we've goofed.“, zitiert aus Brodsky 1996, S. 11.

¹⁹⁶ Brodsky 1996, S. 18.

wieder. Seine Malerei „verdunkelt“ Salle in der Art von *Film-Noir*-Requisiten wie z. B. der *Low-Key*-Beleuchtung und *Grisaille*. Auch eine leise Vorahnung von Gewalt und Schrecken schwingt in seinen Bildern unterschwellig mit. So wirkt die Frau in *Géricault's Arm* wie gefesselt und in einer unnatürlichen angespannten Körperhaltung. Für diese „dunkle“ Vorahnung findet sich jedoch auch bei Salle keine Bestätigung, denn bei genauerer Betrachtung erweist sich, dass die angeblichen „Fesseln“ gar keine sind, sondern lediglich eine bis auf die Oberschenkel heruntergezogene Unterhose und die Haltung aus der Ballettsprache resultiert.

Der abrupte Wechsel von Sprachstil und Tonlage in Frosts Gedicht gelingt Salle auf der Leinwand in seinem Zusammenspiel von diskrepanten ikonischen Zeichen, die der Betrachter im Lesemodus von Element zu Element erfasst. Inwiefern führen die Einzelmotive zu einer Interpretation des Ganzen? Salle entwickelt eine Ahnung von einer Interpretation, ohne diese direkt zu bestätigen. Ähnlich wie Frost seine Leser durch Ambivalenz beunruhigt (Natur oder Tod), so lässt auch Salle seine Betrachter bewusst im Zwiespalt von weiblichem Akt, Torso, Fleisch und Fleischlichkeit, Körper und Extremität. Es bleibt dem Rezipienten überlassen, was er aus den Bildern herausliest. Das ‚Material‘ der Dichtung, die Brodsky in seinen Ausführungen der Ballade zuschreibt, findet sich entsprechend auch in Salles Bildgestaltung. Wie ein erzählendes Lied besingt es auf geheimnisvolle und unheimliche Art einen tragischen und dramatischen Inhalt. Dies gelingt Salle insbesondere durch die aufbrechende Wirkung der Montage, die offen zeigt, wo ein Teil anfängt und der andere aufhört.¹⁹⁷ Der scheinhafte Zusammenhang wird zerstört und ein neuer gebildet, der das ‚Durcheinander‘ unter der Oberfläche sichtbar macht.¹⁹⁸

Das *Dunkel* bietet eine multiple Lesbarkeit, deren paradoxe Spannung darin besteht, nicht alles auszusprechen, sondern ohne Worte referentielle Beziehungen zu einer Situation des Unbehagens zu entwickeln.¹⁹⁹

Das „Lesen“ und die „Lesart“ eines Gedichtes oder Bildes war Ausgangspunkt des hiesigen Vergleichs.²⁰⁰ Das Wort in einem Gedicht evoziert Bilder, die zur persönlichen Vorstellung des Lesers werden, und das Bild wird mittels Sprache ‚transportiert‘ und verstanden. Darüber hinaus gibt es den Subtext und der jeweils künstlerischen Form innewohnende Poesie.

¹⁹⁷ Klotz, 1976, S. 261.

¹⁹⁸ Bloch, 1935/1973, S. 221.

¹⁹⁹ Müller 1999, S. 227.

²⁰⁰ Dölling 1998, S. 124.

4.4 Bedeutungskonstitution durch Zeichenrelation nach Ludwig Wittgenstein

Ludwig Wittgenstein, den Salle rezipiert hat,²⁰¹ lieferte in seinen philosophischen Ausführungen zur Bildtheorie wichtige Ansätze zum Verstehen von Sprache und Bildern im Kontext ihrer Zeichensysteme. Bildkunst und Wortkunst werden daraufhin untersucht, wie sie das „Lesen“ gestalten.²⁰²

Die Auseinandersetzung spielt sich wieder an der Grenze der beiden Kommunikationssysteme zueinander ab. Zunächst formuliert Wittgenstein scheinbar paradox: „Die Bedeutung des Wortes ist das, was die Erklärung der Bedeutung erklärt.“²⁰³ D. h. die Paraphrase konstituiert die Bedeutung. Und die Bedeutung des Wortes generiert ihren Sinn innerhalb des Kontextes weiterer Worte. Mit Wittgenstein gesprochen: „Nur im Fluß des Lebens haben die Worte ihre Bedeutung.“²⁰⁴ Somit gibt es für Wittgenstein kein isoliertes Zeichen, das für sich eine Bedeutung haben könnte. Vielmehr steht fest: „Das Zeichen lebt im System.“²⁰⁵ Dabei betont Wittgenstein, dass ein Zeichen nicht mit einem Gegenstand gleichzusetzen ist, sondern seine Bedeutung in einem System von Zeichen erhält; so wie der Satz innerhalb der Sprache. Ähnlich haben es bereits die Sprachphilosophen de Saussure und Paul Ricoeur definiert: „In einem System gibt es keine absoluten Begriffe, nur Beziehungen gegenseitiger Abhängigkeit, wie Saussure es ausdrückte: „Sprache ist keine Substanz, sondern Form.“²⁰⁶ Ein Zeichen zu verstehen bedeutet also, mit einem System von Elementen zu arbeiten, denn mit „dem Benennen eines Dings ist noch nichts getan“²⁰⁷. Er nennt das Zeichen z. B. Namen, beliebig, nicht aber den Bild-Satz aus Namen bestehend, der einen Sinn führt. So wie Sprache aus mehr als nur Ding-Zeichen (Namenwörtern) aufgrund ihrer vielen Funktionen im Rahmen ihres riesigen Sprachzusammenhangs besteht, so kündigt sich dieses Phänomen von Beziehungen in Salles Bildsprache an, in der die „Ding-Elemente“ ein Bild ergeben wie die Wörter ein Gedicht. Während Salles Vokabular einer freien künstlerischen Auswahl folgt und erstmal keinen definitiven Sinn in sich trägt, erzeugt die Zusammenstellung Bedeutung. So wie Wittgenstein reflektierte, dass erst die Möglichkeit der Paraphrase, also die Umschreibung, den inneren Zusammenhang der verschiedenen Zeichenformen wiedergibt. Ähnlich wird das Bild in seine phänomenologischen Bestandteile gegliedert, um zu einer verbalen

²⁰¹ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008 und Tuten 1999, S. 16.

²⁰² Vgl. Gadamer 1994, S. 90–105.

²⁰³ Wittgenstein 1989a, S. 560.

²⁰⁴ Wittgenstein 1989d, S. 468.

²⁰⁵ Wittgenstein 1989e, S. 147 und S. 228.

²⁰⁶ Ricoeur 1978, S. 110.

²⁰⁷ Wittgenstein 2001, S. 49.

Beschreibung zu gelangen. Es ist der innere Zusammenhang, der den Beziehungssystemen Vorrang gibt. Diese „Denkweise in Relationen“²⁰⁸ greift Wittgenstein bereits im *Tractatus logico-philosophicus*²⁰⁹ auf, vielmehr noch: „Das Denken nämlich ist eine Art Sprache.“²¹⁰ In Ausführung dieses Gedankens zur Bildtheorie ist die letzte Konsequenz, dass das Denken mit dem Zeichnen von Bildern zu vergleichen ist.²¹¹ Hier beginnt der schöpferische Akt der Bildkonzeption. Entscheidend für die Wirkungsweise von Denk-Bildern ist ihre Offenheit, ja Vieldeutigkeit.²¹² Ebenso bezeichnet der russische Dichter und Sprachtheoretiker Roman Jakobson die Zeichen als plurifunktional.²¹³ „Für Zeichen ist nicht nur bemerkenswert, daß sie Transformationen unterzogen werden können, in denen sie ihren Zeichencharakter bewahren [...]“²¹⁴ aber auch, wie der Semiotiker Umberto Eco konstatiert, keine isolierte Entität sind, denn sie sind als ein Produkt einer Reihe von Relationen zu verstehen.²¹⁵ Mittels dichterischer oder bildnerischer Sprachmitteln baut das Lesen im Zusammenspiel einen Gehalt auf.²¹⁶ Auf dieser Basis ist ein Gedicht Brodskys oder die Malerei Salles mit Hinblick auf die Relationen, die hergestellt werden, zu analysieren.

Ähnlich der Leseanleitung Brodskys über Frosts Gedicht *Come In*, die sehr detailliert auf die technischen Gegebenheiten eines Gedichtes einging, wurde Salles Malerei in ihre Techniken und Motive analytisch zergliedert. Das Aufbrechen des Ganzen in Einzelteile ermöglicht als solches, sich dem kombinatorischen Prinzip in seiner Tragweite bewusst zu werden. Salle verbindet alle Bildelemente auf einer Ebene, behält dabei ihre Oberflächenstruktur bei und berücksichtigt Herkunft und Vorlage durch die jeweilige andersartige Maltechnik. Die assoziative Kraft der einzelnen Elemente generiert jede für sich Bedeutungen und findet zu Beziehungen im größeren Bildkontext. Es bleibt dem Rezipienten überlassen, die Motive und Machart des Werkes aufzunehmen und ihren Sinngehalt zu aktivieren. Die sprachtheoretischen Ausführungen, mit welchen das formale und motivische Bezugssystem von Salles Malerei kontextualisiert wurde, werden sich auch in den nun folgenden Kapiteln über die sprachwissenschaftlichen Experimente vor dem Hintergrund der Konzeptkunst fortsetzen und weiter konkretisieren.

²⁰⁸ Crone 1998, S. 29.

²⁰⁹ Wittgenstein 1989a, S. 551.

²¹⁰ Wittgenstein 1989b, S. 177.

²¹¹ Wittgenstein 1989c, S. 163.

²¹² Bezzel 2000, S. 108–117.

²¹³ Jakobson 1988, S. 10.

²¹⁴ Jakobson 1988, S. 128.

²¹⁵ Eco 1977, S. 167–168.

²¹⁶ Gadamer 1994, S. 101.

KAPITEL 3: SPRACHTHEORETISCHE DISKURSE IM KUNSTKONTEXT. VOM BILD ZUM ZEICHEN

1 Sprachtheoretische Implikationen

Sind Salles Bilder Systeme piktorialer Zeichen? Bereits in der Analyse der visuellen Techniken und Motive wurde herausgefiltert, wie Salle seine Bildmotive entwickelt. Wenn von einem ‚Vokabular‘ Salles gesprochen wird, so setzt dies die Annahme voraus, dass seiner Kunst eine sprachliche Dimension eigen ist und die piktorialen Zeichen eine Systematik aufweisen. Zur weiteren Spurensicherung werden in diesem Kapitel exemplarische Werke aus Salles Frühwerk näher betrachtet, die diese These untermauern. Hierzu wird der kulturelle Kontext dieser Zeit, die Ansätze seiner Lehrer und Künstlerkollegen, ebenfalls in Betracht gezogen.

1.1 Bruce Nauman, *Live Taped Video Corridor*, 1969/70

Bruce Nauman gehörte bereits Anfang der 1970er Jahre nach Einschätzung des studierenden Salle zu den wichtigsten zeitgenössischen Künstlern. Als Video- und Performancekünstler wurden seine Werke an der Akademie CalArts besprochen und Nauman als Leitfigur betrachtet. In einem Interview mit Frederic Tuten beschreibt Salle sein Interesse für die Arbeiten von Bruce Nauman und berichtet, er habe ihn einfach angerufen: „I really admire your work, I´m a student at CalArts, and is there any possibility that I can visit your studio?“ and he said: ‚Ok‘. So I went to Pasadena and visited Bruce in his studio; he had his feet up on his desk, reading Wittgenstein. It was like a set piece.“²¹⁷

Ende der 1960er Jahre begann Nauman mit der Konstruktion seiner *Corridor*-Installationen, die zu dieser Zeit sprachtheoretisch rezipiert wurden. Robert Morgan schrieb diesbezüglich:

„Nauman raises the question concerning the familiar, yet unstable relationship between art and language. How are the terms of art configured in relation to meaning? [...] Nauman operates in the gray zone between the conceptual aspect of language and its physical presence as a sign.“²¹⁸

²¹⁷ Tuten 1997, S. 79. Salle: „When I moved to California [...] in 1970, the primary person that I wanted to meet was Bruce Nauman, whose work was like a compass point for me at that time and continued to be for many years afterward. I thought Bruce was one of the most important artists in the world. And I sought him out, which is something that I never did with anybody else. [...] We [at CalArts] considered Bruce to be a celebrity of enormous magnitude.“ Hier zitiert aus Tuten 1997, S. 78.

²¹⁸ Morgan 2002, S. 5 ff.

Um Naumans Bezug zu Sprache und visueller Erfahrung besser verstehen zu können, wird sein Werk *Live Taped Video Corridor*, 1969/70, (Abb. III-1) genauer betrachtet.

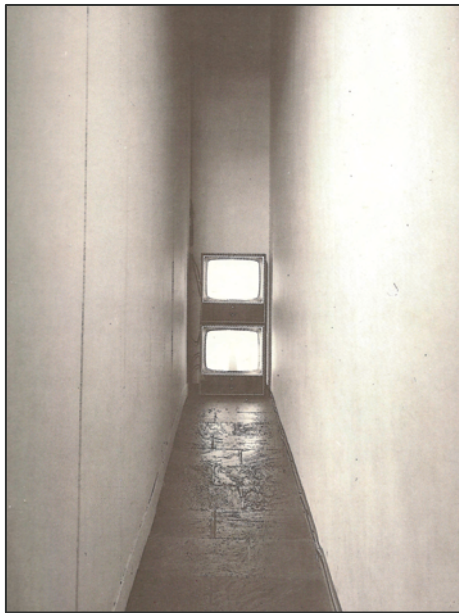


Abb. III-1: Bruce Nauman, *Live Taped Video Corridor*, 1969/1970
Installationsansicht, ZKM Karlsruhe

Am Ende eines fast zehn Meter langen und nur 50 cm breiten Ganges stehen zwei Monitore übereinander. Auf dem oberen Bildschirm wird das Geschehen im Gang direkt über eine Videokamera übertragen. Der Betrachter, der den Korridor betritt und auf die beiden Monitore zugeht, gerät alsbald in den Kontrollbereich der Kamera, die hinter ihm am Eingang des Ganges in drei Metern Höhe angebracht ist. Wie bei einer Videoüberwachung sieht er sich und seine Bewegungen beim Durchschreiten des Ganges. Die sofortige Verfügbarkeit der Bilder ist eine besondere Eigenschaft des Videos. Die Tatsache, dass die Kamera direkt mit dem Monitor verbunden ist, beschreibt eine geschlossene Abbildsituation – einen *closed circuit*, der sich in der Gleichzeitigkeit von Realität und Abbild der Realität manifestiert.

Je mehr sich der Betrachter dem Bildschirm nähert, desto weiter entfernt er sich von der Linse der Kamera, so dass sein Abbild auf dem Bildschirm immer kleiner wird. Ein weiterer Widerspruch ist, dass er sich auf den Monitor frontal zubewegt, sich jedoch im Abbild als Rückenfigur wahrnimmt, er läuft vorwärts, sieht sich aber von hinten. Die perspektivischen Widersprüchlichkeiten, der Eindruck von Überwachung und die Enge des Ganges verwirren und beunruhigen den Betrachter. Zudem ist das Abbild von der Position der aufzeichnenden Kamera abhängig und nicht von der Position des Betrachters zu seinem Abbild, d. h. die

Selbstwahrnehmung wird durch ein Kameraauge vermittelt, das die Perspektive in irritierender Weise verändert. Eine neue Erfahrung, das ‚von sich selbst weggehen‘ wird hier visuell erlebt. Der Betrachter befindet sich nun nicht mehr innerhalb einer aktuellen Situation, die er als Gegenwart empfindet, sondern auch in einer medial erweiterten Realität. Der Besucher ist sowohl Akteur wie Zuschauer. Auf dem unteren Monitor läuft eine vorprojizierte Aufnahme, die ein statisches Bild des ‚leeren‘ Ganges wiedergibt. Die Verbindung der Bilder wird durch den gleichen Bildaufbau konstituiert. Auch der dunkle Boden des Ganges zieht sich wie ein Streifen vertikal durch die beiden Bildschirme hindurch und verbindet diese rein optisch.

Die übereinander positionierten Bilder der beiden Monitore im Korridor demonstrieren zum einen ihr Abbildungspotential, zum anderen problematisieren sie das Abbild als Mittel der Erkenntnis. In der Interaktion von Betrachter und Bild entsteht ein Kreislauf von Wahrnehmungs- und Erkenntnisweisen. Empfindung und Reflektion wechseln einander ab. Der Betrachter steht im Spannungsfeld von Bilderfahrung und sprachlicher Auseinandersetzung, die gleichzeitig zum Erfassen des Geschehens im Gang beitragen. Denn zunächst betritt eine Person den Gang, ohne über ihr Tun zu reflektieren. Schließlich erblickt sie auf dem oberen Monitor bewegte Bilder und erkennt ihr eigenes Abbild. Mit Hilfe eines inneren Dialogs setzt sie sich mit der eigenen Handlung und mit der Bilderfahrung – der Dokumentation von Realität – auseinander. Der Betrachter baut die „bildliche Logik“ primär auf sprachliche Referenzen der Bilder auf und kaum auf seine visuelle Präsenz, da diese offensichtlich in die Irre führt. Die Sprache repräsentiert eine Meta-Instanz in der Bildreflexion.²¹⁹ Morgan formuliert dies folgendermaßen:

„In being within this room of corridors, a certain tension is revealed not only between language and experience (that is, how the subject defines where she is, has been, or is going), but also between experience and sensation.“²²⁰

Der Illusionismus des oberen Bildschirms wird durch eine simple Intervention gebrochen: dem unteren Bild. Es zeigt den ‚leeren‘ Korridor ohne Bezug zum aktuellen Geschehen. Damit wird das Bild im Monitor zu einem von der gegenwärtigen Realität unabhängigen Bildkonstrukt. Indem das bewegte und ‚reale‘ Bild über ein statisches ‚konstruiertes‘ positioniert wird, wird gewissermaßen der Abbildcharakter beider Bilder problematisiert.

²¹⁹ Boehm 1994, S. 326.

²²⁰ Morgan 2002, S. 5.

1.2 David Salle, *Untitled (TV)*, 1974

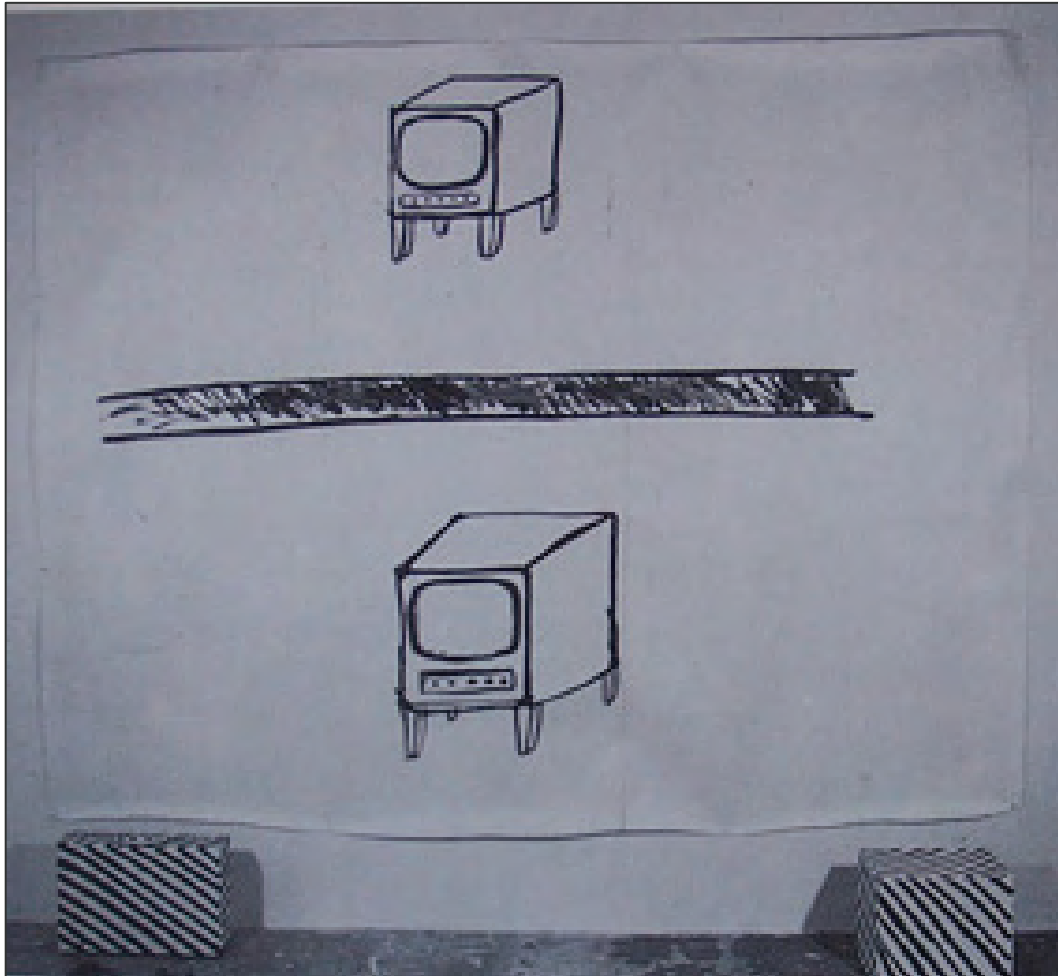


Abb. III-2: David Salle, *Untitled (TV)*, 1974
Ohne Angaben, Sammlung des Künstlers

In Reflektion auf Naumans Werk *Live Taped Video Corridor* ergeben sich aufschlussreiche Bezüge zu Salles *Untitled (TV)*, aus dem Jahr 1974, die am Ende seiner Zeit am CalArts entstand (Abb. III-2). Exemplarisch setzt sich Salle mit der Problematisierung von Bild und Sprache auseinander und verarbeitet seine Gedanken über das Wesen von Bildern. Die Anregung zu dieser Arbeit steht tatsächlich in Bezug zu Nauman und einer Ausstellung. Demnach war die Einladungskarte zu dieser Nauman-Ausstellung in zwei Blöcke unterteilt, in denen jeweils Text geschrieben stand. Beide Texte handelten, wie Salle erinnert, von Schmerz.²²¹ In beiden Blöcken stand jeweils dieselbe Handlung bis auf zwei leicht abgeänderter Wörter, die ein seltsames und unheimliches Gefühl beim Leser evozierten. Die Gegenüberstellung war im Vergleich so fremdartig, dass Salle sich an ein bestimmtes, wenn auch undefiniertes Missbehagen zurückerinnert. Offenbar war es diese Erfahrung, die eine ganze Kette von Assoziationen bei ihm auslöste, wie er selber sagt.

Untitled (TV), 1974, ist eine von Salles frühen Papierarbeiten mit experimentellem Charakter. Oberer und unterer Bildrand sind von einer Packpapierrolle gerissen und mit Reissnägeln an die Wand befestigt. Der Bildaufbau ist einfach strukturiert. Ein Balken unterteilt das Papier mittig in zwei horizontale Hälften. Der Balken wird von zwei parallel gezogenen Linien begrenzt, dessen Zwischenraum in einem flotten malerischen Pinselduktus ausschraffiert ist und zum Blattrand jeweils ohne saubere Abschlüsse ins Leere ausläuft. Hier ergeben der obere und untere Bildbereich wieder eine Einheit, dennoch bleibt die Wirkung der Unterteilung des Blattes in zwei Bildhälften bestehen.

Im oberen wie unteren Bildbereich ist jeweils ein Fernseher in sehr vereinfachten Umrisslinien wiedergegeben. Beide Fernseher sind mittig übereinander positioniert und variieren lediglich in Größe. Der obere fällt etwas kleiner aus als der untere. Die zarten Umrisslinien lassen den Fernsehkasten als ‚leer‘ erscheinen. Der Blick in das Innere des Fernsehers ist frei und endet auf der planen Fläche des Papiers. Die Bildschirme erinnern an ein leer geräumtes Gehäuse und in ihrer Rahmenstruktur an Schaukastenbühnen. Damit stehen die Fernseher wie ‚entkernt‘ und entfunktionalisiert in der Fläche.

Die Papierarbeit wird durch zwei dreidimensionale kistenartige Elemente erweitert, die jeweils rechts und links im Raum davor stehen. Diese ‚Kisten‘ sind unterschiedlich groß und mit parallelen Schrägstrichen bemalt. Der linke Kasten ist breiter und ergibt einen länglichen Quader, der rechte hat die Form eines

²²¹ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008.

Würfels. Es ist, als übernahmen sie die Maße der auf Papier gezeichneten ‚Fernseh-Kästen‘ formal. Anders als die leeren Fernsehüllen im Bild sind die Kisten dreidimensional und mit Schräglinien bemalt, in Konnotation an den flimmernden Bildschirm. Diese Schräglinien spiegeln sich in der malerischen Schraffur innerhalb des Querbalkens. Es ergibt sich ein Bildaufbau in Gegensatzpaaren, ähnlich wie im späteren Werk *King Kong* beschrieben, die durch die Einbeziehung von Objekten, die die plane Fläche der Leinwand in den Raum davor und in die Dreidimensionalität überführen. Raum und Bild, Realität und Abbild werden kontextualisiert.

1.3 Das Zeichen nach de Saussure und der Betrachter als Zeichen im Bild

Salles Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Bildschirm und Sprache‘ findet in *Untitled (TV)* eine völlig andere künstlerische und konzeptuelle Umsetzung als bei Nauman. Motivisch verwendet Salle zwei Fernseher, jedoch reduziert er sie auf formelhaft graphische Umrisslinien. Die Bildschirme beider Fernseher sind „leer“ – transportieren keine Bilder. Doch durch die deutliche Benennung von Armaturenleiste und Stützbeinen macht Salle die Funktionsweise eines Fernsehers offensichtlich. Es geht ihm dabei nicht um die wahrheitsgetreue Abbildung eines realen Fernsehers, sondern um ein abstrahiertes Zeichen des prototypischen Gegenstands.

Salle stellt das Abbild eines Fernsehers in Form eines Zeichens zur Diskussion. Eine Kette von Beziehungen der Zeichen zueinander entsteht aufgrund geringfügiger Abänderungen in Format und dem Paradoxon Fläche/Zeichnung und Raum/Objektkästen.

Das Zeichen und seine Begriffsdefinition bilden die Grundlage für eine vertiefende Annäherung an Salles Frühwerk. Im Hinblick auf Salles sprachtheoretisch fokussierten Hintergrund im Umfeld von CalArts lohnt sich bei der Analyse von *Untitled (TV)* der Bezug zu Ferdinand de Saussures ‚sprachlichen Zeichen‘. De Saussures, erstmalig 1916 publizierter *Cours de Linguistique générale (CLG)*²²² wurde ein grundlegendes Standardwerk für die allgemeine Sprachwissenschaft und ist unumgänglich für jeden, der sich mit

²²² In den Jahren 1907–1911 gab de Saussure drei große Vorlesungen in theoretischer Linguistik. Er veröffentlichte seine Theorie zu Lebzeiten nicht in schriftlicher Form. Sie wurde erst nach seinem Tode von zweien seiner Hörer, Charles Bally und Albert Sechehaye, aus den Vorlesungsmitschriften rekonstruiert und 1916 zum ersten Mal unter den Titel *Cours de linguistique générale* publiziert. Siehe Saussure 1967.

theoretischen Überlegungen zur Sprache befasst, so auch für Salle.²²³ Einige zentrale Thesen dieser Theorie werden im Folgenden wiedergegeben.

Nach de Saussure (Abb. III-3) ist ein Zeichen durch die Einheit von Lautbild (Bezeichnung, Bezeichnendes)²²⁴ und Konzept (Bezeichnetes) definiert. Das Lautbild, auch Signifikant / *signifiant*, muss nicht notwendigerweise gesprochen, sondern kann auch gedacht sein, da für sich selbst eine Lautfolge gedanklich, ohne die Lippen zu bewegen ‚ausgesprochen‘ werden kann.

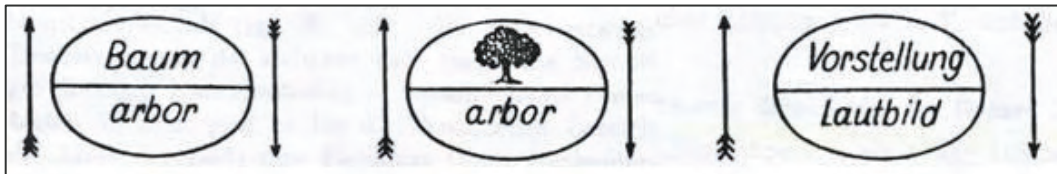


Abb. III-3: Ferdinand de Saussure, Illustration, 1967

In Bezug zum Lautbild (*image acoustique*) formuliert de Saussure, dass diese Bezeichnung den Gedanken und zudem den sensorischen Teil im Ganzen einschließt, also auch die Vorstellung und die Konzeption.²²⁵ Es gibt also eine assoziative Verbindung zwischen einem bezeichnendem Wort (Lautbild, Signifikant) und einem Bezeichneten (Vorstellung, Signifikat/*signifié*). Der strukturelle Zusammenhang zwischen Lautbild (Signifikant) und Vorstellung (Signifikat) ist somit assoziativ und letztlich arbiträr. Das sprachliche Zeichen, in der Einheit von Lautbild und Vorstellung, erscheint beliebig und beruht auf sozialen Konventionen, die von Land zu Land oder sogar von Region zu Region variieren können.²²⁶

Zudem kommt hinzu, dass das Bezeichnende (Lautbild) als etwas Hörbares (*image acoustique*) in einer zeitlichen Dimension, also in einer Abfolge von Artikulationsvorgängen linear verläuft. Die akustischen Laute treten nacheinander in einer Folge auf und bilden eine Kette, wie eine Linie innerhalb der Zeit. Diese Kette wird unmittelbar durch die Schrift verbildlicht, denn an Stelle der Silbenstruktur tritt eine Buchstabenfolge. Dem *image acoustique* (Lautbild, Wort) steht das *concept* (Vorstellung) zur Seite, um die Einheit des Zeichens zu bilden. Diese zwei Grundsätze, die Beliebigkeit der Zeichen und der lineare Charakter des Zeichens, ergeben das Basisgerüst dieser Überlegung.

²²³ Koerner 1973 S. 23; Culler 1976, S. 125.

²²⁴ Im üblichen Gebrauch ist ein Lautbild ein Wort z. B. Baum oder Frau.

²²⁵ Saussure 1967, S. 75–78.

²²⁶ Zur Diskussion der Arbitrarität des Signifikanten siehe Jakobson 1978, S. 51. ‚Beliebig‘ bedeutet hier nicht, dass jede Person frei für ein Lautbild oder Signifikant eine Vorstellung oder Signifikat wählen kann, sondern dass die ursprüngliche Kodierung eines Zeichens wohl willkürlich war.

Nicht zuletzt ist das ‚Lesen‘ und damit die Erfassung von Bildern mittels Sprache mit der Kunstwissenschaft traditionell verwurzelt.²²⁷ Der Kunsthistoriker Michael Baxandall formulierte es folgendermaßen: „Looking at a picture is temporally as linear as language“.²²⁸ Visuelle (Vorstellung/*concept*) und sprachliche (Lautbild/*image acoustique*) Erfahrung ergänzen sich zu einer Wahrnehmung. So erinnert die Wiederholung des Fernsehers in der unteren und oberen Bildhälfte in *Untitled (TV)* und der mittig gezogene Balken als Trennlinie schematisch an Saussures Formel, in der ebenfalls das Lautbild *arbor* mit der Übersetzung Baum, bzw. dem Bild eines Baumes gespiegelt wird.

Mit de Saussures Ausführungen vor Augen, auf Salles *Untitled (TV)* geblickt, könnte man von einer schematisierten Bildformel sprechen, die den typisierten Fernseher als Signifikant (Lautbild) unten mit dem Signifikat (Vorstellung) eines Fernsehers oben in eine Gleichung bringt. Mit der Wiederholung des Fernsehers in der unteren und oberen Bildhälfte manifestiert Salle damit sein Bildzeichen. Noch deutlicher thematisiert Salle die kodierte Begrenztheit des Lautbildes gegenüber dem Konzept in dem bereits erwähnten Künstlerbuch von *This Woman That Chair*, 1973, bei dem er den Begriffen „this chair“ Photos von wechselnden Sitzgelegenheiten und „that woman“ verschiedene Frauenporträts gegenüberstellt.

Deutlich simpler erweist sich in diesem Zusammenhang die an CalArts vieldiskutierte Arbeit des Konzeptkünstlers Joseph Kosuths *One and three Chairs*, 1965 (Abb. III-4).

Neben einen Stuhl aus Holz hängte Kosuth die Fotografie eines Stuhls und daneben in Kopie die lexikalische Definition des Begriffes ‚Stuhl‘. In dieser Zusammenstellung untersuchte Kosuth den Bezug zwischen dem realen Gegenstand, der visuellen Abbildung und der sprachlichen Formulierung, die alle zu neuen, bald beliebigen Aspekten innerhalb der Vorstellung eines Stuhles beitragen. In dreidimensionaler Referenz an Saussures Zeichenbegriff dekliniert Kosuth die visuellen und sprachlichen Möglichkeiten des Zeichens ‚Stuhl‘, ohne diese jedoch künstlerisch zu transzendieren.²²⁹

²²⁷ Gadamer 1994, S. 90–104.

²²⁸ Baxandall 1985, S. 3.

²²⁹ Kosuth versteht in seinem Aufsatz „Art after Philosophy“ von 1969 Konzeptkunst in Übereinstimmung zu analytischen Sätzen der Logik. Sein Werk „Seeing, Reading“, 1981, rote Neonschrift, verdeutlicht, dass die Codierung des Sehens durch Leseprozesse „in Worte“ gefasst wird, vgl. Kosuth 1992.

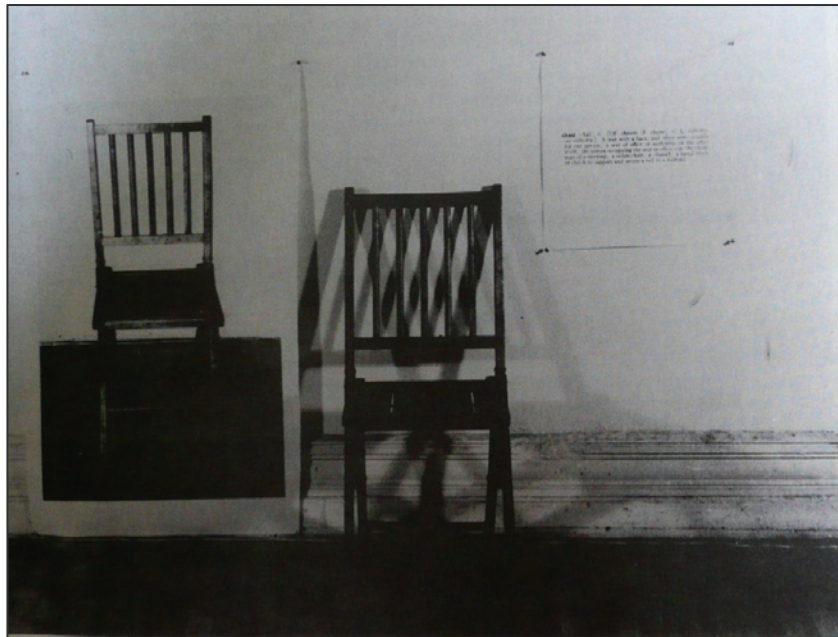


Abb. III-4: Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965
Klappstuhl aus Holz, Fotografie, vergrößerte Definition eines Stuhls aus Lexikon,
Installationsansicht, Larry Aldrich Foundation Fund, New York

Bereits in *Untitled (TV)* geht Salle über die reine Gegenüberstellung hinaus, wenn ein wiedererkennbares Abbild mit abstrakten Elementen zu einer Einheit gebracht wird, denn die richtige Bezeichnung bzw. Vorstellung zu beiden Kästen im Bild ergibt sich nur in Beziehung und in Analogie zum Bild. Der Fernseher kann als „Flimmerkasten“ verstanden werden. Die beiden Quader mit den parallel gemalten Streifen sind jedoch für sich betrachtet als abstrakte Objekte zu verstehen, die in keiner direkter Verbindung zum Gegenstand ‚Fernseher‘ stehen, sondern vielmehr eine eigene künstlerisch geschaffene Realität bilden. Die gemalten Schrägstriche nehmen formal die Schraffur innerhalb des Balkens im Bild auf und stehen in ihrem deutlichen Pinselduktus für die ‚reine Malerei‘ und damit auf die Unterscheidung von Linie und Fläche als einem grundlegend schöpferischen Vorgang. Zugleich verweist Salle auf das Malen und Zeichnen als ‚Bezeichnen‘ und macht auf die Arbitrarität bildnerischer ‚Bezeichnung‘ aufmerksam: Dass der Betrachter einen Fernseher wiedererkennt, hat mehr mit kulturell bestimmten Sehkonventionen zu tun, als mit der angeblichen Naturtreue des Bilds. Ähnlich wie Nauman reflektiert und transzendiert auch Salle den vermeintlichen Abbildungscharakter innerhalb seines Werks.

2 Rezeption und Selbstreflexion

2.1 David Salle, *Untitled (Don't Give Up)*, 1974/75



Abb. III-5: David Salle, *Untitled (Don't Give Up)*, 1974/1975
Ohne Angaben, Sammlung des Künstlers

In *Untitled (Don't Give Up)*, entstanden 1974/75, verbindet Salle Fotografie mit Text: Links sieht man das Foto einer Frau in Rückenansicht, auf einem Bett sitzend, rechts ist der Schriftzug „DON'T GIVE UP“ zu lesen (Abb. III-5). Beide Elemente sind gleichwertige Protagonisten ihrer jeweiligen einen Meter breiten Bildhälfte. Die Frau sitzt aufrecht auf der Bettkante und hat ihre Arme vor sich in den Schoß gelegt. Sie schaut geradeaus auf ein großes Fenster. Man erkennt einen Kurzhaarschnitt und sie trägt ein gemustertes langärmeligen Kleid mit romantischem Blümchenaufdruck und Rüschenkragen, das ein Nachthemd sein könnte und in ‚Empire-Façon‘ mit einer Schleife auf dem Rücken zusammengebunden ist.²³⁰ Das Bettlaken ist seitlich aufgedeckt, am Fußende liegen griffbereit drei Zeitschriften. Vor dem Fenster befindet sich eine breite Fensterbank, auf der unterschiedliche Blumensträuße in Vasen arrangiert stehen. Dazwischen liegen andere Objekte, wie z. B. ein Wecker oder Bücher. Gardinen säumen das Fenster und eine Leselampe ragt rechts ins Bild. Der Raumausschnitt wirkt trotz der großzügigen Fensterfläche gedrängt. Unwillkürlich hat man das Gefühl, als würde in diesem Zimmer viel Zeit verbracht. Der Eindruck eines Krankenzimmers entsteht, obwohl es keine direkten Hinweise gibt, die diesen Eindruck bestätigen, wie z. B. einen Rollstuhl oder ein funktionales Krankbett.

Der Betrachter nimmt die Blickrichtung der Rückenfigur aus dem Fenster mit auf. Trotz der Größe und Helligkeit des Fensters bleibt ihm der Blick nach draußen verwehrt und endet, wie bei dichtem Nebel, auf den flächig weißen Fensterscheiben. Die Scheibe ist nicht transparent, erlaubt keine Durchsicht in eine Landschaft. Einer weißen Wand gleich blockt das Fenster den Blick ab. Ein Fensterrahmen unterteilt die Fensterfläche vertikal in drei Felder und das Mittelfenster horizontal im unteren Drittel auf Augenhöhe der Sitzenden. DON'T GIVE UP, das die englische Entsprechung zu „Gib nicht auf“ darstellt, ist ein Appell, zu kämpfen, weiter zu machen, nach vorne zu blicken, zu leben... Doch an wen richtet sich dieser Appell? An die Frau im Bild oder an den Betrachter? So wie der Betrachter die Blickrichtung der Frau bereits aufgenommen hat, wird auch er sich mit dem Appell auseinandersetzen. Zusammen ergeben die Elemente Bild und Text ein Diptychon. Anders als in einem Buch, in dem der Text im herkömmlichen Sinne die illustrierenden Bilder beschreibt, findet hier eine Umkehrung statt. Bild und Text werden isoliert erfasst

²³⁰ Die sog. Directoire-Mode folgte direkt auf die französische Revolution und umfasste etwa die Jahre von 1796 bis 1804. Das *Directoire* setzte auf Linien der Antike als Verkörperung des Idealen und der Reinheit. Man befreite sich von Korsett und Reifrock und hüllte sich in zarte, fließende Hemdkleider, die in einem Stück gearbeitet waren, in hellen Farben mit hoher Taillenlinie. Napoleon Bonapartes Krönung im Jahr 1804 leitete das *Empire* ein und machte seine Frau Josephine zur Stillikone.

und begriffen. Dabei übernimmt das Fotobild mit seinen vielen Motiven die Funktion der Narration, das Bild wird wie ein Text gelesen und im Gegensatz dazu wird der Text DON'T GIVE UP in seinen plakativen Majuskeln als abstraktes Bild erfasst. Der Appell, einem Werbelogo aus der alltäglichen Medienwelt ähnlich, gewinnt in dieser Präsentationsform ein malerisches Eigenleben, losgelöst von Sprache und Inhalt.

Über die ‚Schnittstelle‘ sucht der Betrachter beide Elemente zu einem Kontext zusammenzuführen und wie in einem Buch Bild und Geschichte zu lesen. Auch wechselt er hier von einem Lesemodus in den anderen. Im Bild benennt er detailliert die abgebildeten Objekte und Hinweise, um die Situation ganzheitlich zu erfassen. Jedes Objekt ist in sich völlig eindeutig, zum Teil durch den alltäglichen Gebrauch dem Betrachter vertraut, nicht zuletzt auch, weil es sich bei der Vorlage zu dem Bild um eine abbildende Fotografie handelt. Es entwickelt sich eine Beschreibung, ein Text, der gedacht, aber auch geschrieben und gelesen werden kann. „Ein Wort gibt das andere [...] so auch ein Bild das andere.“²³¹

Der malerische Appell DON'T GIVE UP wurde in geometrisch auszirkulierten schwarzen Lettern auf hellem Grund so formalisiert, dass er wie eine abstrakte Studie wirkt. Es erscheint wie eine Entsprechung zu Saussures Diktum, dass „Sprache keine Substanz ist, sondern Form“.²³²

Der Betrachter beginnt, Bild und Schrift jeweils auf ihre Aussage hin zu prüfen, spielt mit den Bedeutungsmöglichkeiten einzelner Motive und versucht, sie zu einer sinnhaften Szene zusammenzuführen.

Salle greift hier die Frage auf, wie Sprache und Wirklichkeit ineinander greifen, was Sprachphilosophen wie Wittgenstein und auch schon Friedrich Nietzsche beschäftigte:

„Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten. Von dem Nervenreiz aber weiterzuschließen auf eine Ursache außer uns, ist bereits das Resultat einer falschen und unberechtigten Anwendung des Satzes vom Grund. [...] Wie dürften wir doch sagen: der Stein ist hart: als ob uns ‚hart‘ sonst noch bekannt wäre und nicht nur als eine ganz subjektive Reizung. [...] Die verschiedenen Sprachen, nebeneinander gestellt, zeigen, dass es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt: Denn sonst gäbe es nicht so viele Sprachen. Das ‚Ding an sich‘ ist auch dem Sprachbildner ganz

²³¹ Friedrich 1968, S. 104 und S. 113.

²³² Crone 1989.

unfaßlich und ganz und gar nicht erstrebenswert. Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metaphern zu Hilfe.“²³³

In der Betrachtung von Salles Diptychon erfährt der Betrachter die Grenzen seines Wahrnehmungsvermögens: Obwohl er alles erkennen, lesen und erfassen kann, gibt es keine überleitende Interpretation.²³⁴ Die Schnittstelle innerhalb der Montage wird zu einer bildlich hervorgehobenen Diskontinuität von Raum und Zeit. In dieser Trennlinie entsteht, wie im Split-Screen eines Films, eine Distanz der Einzelmotive zueinander und eine Distanz zwischen Bild und Betrachter.²³⁵

Eine melancholische Stimmung ist in Salles *Untitled (Don't Give Up)* zu spüren. Die Frau wirkt einsam, leer und verletzlich, wobei der Betrachter kaum mehr als seine eigenen Assoziationen als Begründung für eine solche Deutung findet.²³⁶ Die Elemente Bild und Appell steigern in ihrem Zusammenspiel das ‚hilflose‘ Moment. Woher kommt diese Melancholie oder Sehnsucht? Die Rückenfigur spielt hier die tragende Rolle.

2.2 Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster*, 1822

Die Komposition einer Rückenfigur vor einem Fenster führt zu einem Vergleich mit Caspar David Friedrichs *Frau am Fenster*, 1822 (Abb. III-6). Joseph Leo Koerner schrieb hierzu:

„Stärker als alle anderen Künstler jener Zeit entwickelte und vervollkommnete Friedrich das Motiv des Blicks durch ein geöffnetes Fenster, der für ihn eine Metapher für den subjektiven Status von Kunst und Vision war. Der Blick aus dem Fenster symbolisiert die Beziehung zwischen Innen und Außen als Wechselwirkung von Ich und Welt. Kompositorisch findet sich in Friedrichs Werk oft die zentrale Darstellung der Frau als Rückenfigur, bei der das Gesicht nicht erkennbar ist.“²³⁷

Eine weibliche Rückenfigur blickt auch bei Salle aus dem Fenster. Ihre Kleider sind ähnlich in der Drapierung und dem zusammengeschnürten Band unterhalb der Brust, wie es zu Zeiten Friedrichs Mode war.

²³³ Nietzsche 1873, S. 311–312.

²³⁴ Majetschak 1998, S. 824–830.

²³⁵ Vgl. Busche 1986, S. 16.

²³⁶ Siehe hierzu auch Busche 1986, S. 8.

²³⁷ Koerner 1998, S. 238.



Abb. III-6: Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster*, 1822
Öl auf Leinwand, 44 x 37 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

Friedrichs Frau steht angelehnt an einer Fensterbank und blickt hinaus in die Natur. Der geöffnete Fensterladen gibt einen Blick nach draußen frei, von dem der Bildbetrachter nur einen schmalen Ausschnitt einer Flusslandschaft mit Pappeln und zwei Seglern erkennen kann. Das Zimmer, in dem die Frau sich befindet, ist leer. Kein Gegenstand identifiziert oder verrät seine Funktion. Anders ist der Innenraum bei Salle gestaltet, in dem unzähligen Objekte eine Narrative ergeben. Die streng angelegte Komposition bildet durch die zentrale Positionierung der Frau im Bild eine fast perfekte Symmetrie von Raum-, Fenster- und Bildaufteilung. Die Spannung entwickelt sich dadurch, dass der Betrachter beginnt, sich mit der Rückenfigur zu identifizieren und so gewissermaßen in das Bild ‚einsteigt‘. Sie wird eine Art Vermittler zwischen Bild und Betrachter.²³⁸ Gleichzeitig wird sie als Identifikationsfigur auch zum Stimmungsträger, wobei sie sowohl die Stimmung des Künstlers als auch die des Betrachters in sich vereint.²³⁹ Koerner beschreibt die Rückenfigur als ein Zeichen für erhöhte Reflexivität.²⁴⁰

Es gibt auch ein zeitliches Moment, zu dem die Rückenfigur beiträgt. Das Erlebnis des „Verspätet sein“ kommt beim Betrachter unwillkürlich auf, da die

²³⁸ Koerner 1998, S. 239.

²³⁹ Bender Holtzapfle 2001, S. 40 ff.

²⁴⁰ Koerner 1973, S. 243 und S. 265.

Rückenfigur immer schon vor ihm im Bild angekommen ist und Dinge sieht, die ihm verborgen bleiben.²⁴¹

Das Fenster aktualisiert die Dialektik von Innen und Außen.²⁴² Im geöffneten Fenster entsteht ein gemalter Ausschnitt – ein zum Bild gewordener Ausblick auf die Natur – als Bild im Bild.²⁴³ Bei Salle endet der Blick aus dem Fenster hingegen nicht in der Natur, sondern auf einer abstrakten weißen Fläche. Die Natur befindet sich nicht draußen, sondern vielmehr im Raum auf der Fensterbank davor in der Form von Blumensträußen. Das Fenster, sonst ein Vermittler zwischen Innen und Außen, ist zu einer symmetrischen Rahmenkonstruktion reduziert. Es bleibt nur noch als Zeichen eines Fensters bestehen, das keine Durchsicht erlaubt.²⁴⁴ Der Blick in die Ferne, in die Welt endet hier. Das Sehnsuchtsmoment, der Blick in die Landschaft, in die Weite, in die Zukunft, wird ausgeschlossen.²⁴⁵

René Magritte arbeitete mit einer vergleichbaren Idee des Fensters als ‚Bild im Bild‘. In *La condition humaine*, 1933 (Abb. III-7), zitiert er die Vorstellung eines perspektivischen Durchblicks durch ein Fenster, um diesen sogleich zu verstellen und in eine veränderte Wahrnehmung zu transformieren. Die gemalte Leinwand vor dem Fenster wird selbst zum wirklichen Fenster. Die dargestellte Realität hebt sich im Wechsel mit Malerei und Natur auf. Bild und Modell werden ‚gleichartig‘, d. h. gelten nicht mehr als Natur und Naturerscheinung.²⁴⁶

So wie bei Nauman der *closed circuit* reale Abbilder transmittiert, so soll bei Magritte das Bild selbst Realitätscharakter beanspruchen.

Mit der Störung in der konventionellen Bildkonzeptualisierung von Bild und Abbild durch Verfremdung gehen Magritte wie Nauman der Unvereinbarkeit von Bild und Realität auf den Grund. Das Sichtbare und das Fassbare, die Signifikanten in der Kunst, besitzen eine Struktur der Paradoxie. Der Betrachter findet sich einem Kreislauf von visuellem und sprachlichem Erfassen ausgesetzt und sieht

²⁴¹ Wilks 2005, S. 45; vgl. zitiert aus Koerner 1998, S. 267: „Wir, die Gemeinschaft der Betrachtenden, die wir uns hinter ihrem Rücken einfinden, sind ihre Zukunft. Dergestalt in eine Welt hineinwandernd, die gleichzeitig Vergangenheit und Zukunft ist, kann uns die Rückenfigur die Vision vermitteln, an einem vorher nie besuchten Ort doch schon gewesen zu sein. Sie bezeichnet einen *locus* der unerfüllten Sehnsucht, einer Sehnsucht, die durch endlos aufgeschobene Erwartungen gekennzeichnet und in nie erlebte Vergangenheiten eingebettet ist.“

²⁴² Seit der Renaissance wird die verwandelte flache Leinwand als ein Fenster zur Welt metaphorisiert. Alberti nannte die Malerei „eine Art Fenster“, Vgl. Bättschmann 2002, Auszüge zu Leon Battista Alberti: *Della Pittura*).

²⁴³ Stoichita 1998, S. 50.

²⁴⁴ Albrecht Dürer sah in seiner Übersetzung des lateinischen Wortes *perspectiva* mit „Durchsehung“ eine Bildfläche als etwas Transparentes an. Panofsky 1953, S. 3–4.

²⁴⁵ Vgl. ein weiteres „verschlossenes Fenster“ in Salles Werk *Untitled* (Pollock), 1976. Auch hier erlaubt das Fenster keine Durchsicht, sondern ist dunkel hinterlegt, vgl. Boehm 1994, Abb. 6, S. 11.

²⁴⁶ Vgl. Boehm 1994, S. 332 f.



Abb. III-7: Rene Magritte, *La condition humaine*, 1933
 Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, National Gallery of Washington, Washington DC

sich zu einer Selbstreflexion herausgefordert, die eigentlich erst den ‚roten Faden‘ vorgibt.

2.3 Leseanleitung: John Baldessari, *The Spectator Is Compelled ...*, 1967/1968

Seit Ende der 1960er Jahre wurde das Verhältnis von Bild und Sprache zum zentralen Thema in John Baldessarıs Arbeit. Ausgangspunkt seiner Reflektion war das Bild als Informationsträger, das etwas ‚aussagt‘ und die Sprache, die aufgrund ihrer Assoziationskraft bildhafte Vorstellungen generiert. Dabei ergibt sich eine Relation von Bild, Sprache und Vorstellung, von visuellen und intelligiblen Komponenten.²⁴⁷

Das Werk *The Spectator Is Compelled ...*, 1967/1968 (Abb. III-8), greift diese Relation auf und ist repräsentativ für Baldessarıs Schaffen Ende der 1960er Jahre. Die Arbeit verknüpft eine Fotografie in der oberen Bildhälfte mit einem Text darunter. Foto und Text, beides nicht malerische Medien, wurden auf Leinwand, einem traditionellen Bildträger für Malerei platziert und in Kontext gesetzt. Die Fotografie wirkt wie ein Schnappschuss und wurde im Siebdruckverfahren mechanisch auf die Leinwand übertragen. Ebenso wurde die Schrift unterhalb des Fotos nicht vom Künstler ausgeführt, sondern im Auftrag Baldessarıs von einem professionellen Schildermaler in Acryl auf die Leinwand

²⁴⁷ Vgl. Kat. Ausst. Wien 2005, S. 17.

appliziert.²⁴⁸ Dies birgt einen ersten subtilen Widerspruch in sich: nicht das Bild ist gemalt, sondern aufgedruckt, und die Schrift, sonst mechanisch ‚getippt‘, wird hier mit dem Pinsel ausgemalt. Dieses Verfahren macht deutlich, dass es Baldessari nicht um die handwerklich künstlerische Ausführung geht, wenn er die Aufnahme und Ausführung von Bildern anderen überlässt. Es ist das Konzept, die Art und Weise, wie Bild und Schrift aufeinander verweisen und letztlich dem ‚Schnappschuss‘ Inhalt und Bedeutung geben.

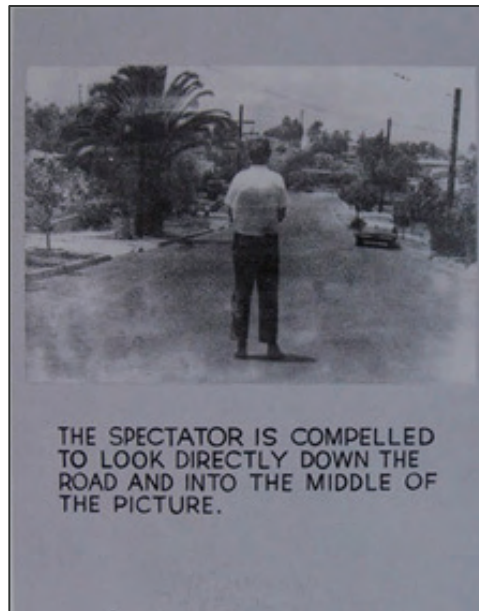


Abb. III-8: John Baldessari, *The Spectator Is Compelled ...*, 1967/1968
Acryl und Fotoemulsion auf Leinwand, 149,9 x 114,3 cm,
Sammlung Robert Shapazian, Los Angeles

Das Entscheidende ist die bestimmende Information durch den Text: „THE SPECTATOR IS COMPELLED TO LOOK DIRECTLY DOWN THE ROAD AND INTO THE MIDDLE OF THE PICTURE“ und liest sich wie eine Anleitung aus einem Fotohandbuch für das Erfassen der Perspektive.²⁴⁹ Text und Bild sind sachlich gehalten und bringen den Betrachter strategisch dazu, der ‚Anleitung‘ zu folgen. Gemeinsam mit der Rückenfigur im Mittelpunkt des Fotos nimmt er die Blickrichtung entlang der Strasse gen Horizont auf.

Den taktischen Einsatz von dokumentarischer Fotografie und erklärendem Text wendet Baldessari zu dieser Zeit häufig an. In Serien reflektiert er die Gewohnheiten des Sehens und Sprechens. Als Zeichen für das Sehen und

²⁴⁸ Ähnlich verhält es sich bei den Lettern in KING KONG, die Salle nach seinen Angaben beim Schildermacher bestellte, Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008.

²⁴⁹ „Baldessari is seen from the back looking down the street in a pose that illustrates the pictorial convention of establishing an eye level. In fact, the composition of the picture is taken from a manual by Ernest R. Norling, *Perspective made easy*, which illustrates the eye level by showing an artist seen from behind standing on train tracks.“, zitiert aus Bruggen 1990, S. 32.

Sprechen steht das Foto, resp. der Text.²⁵⁰ Baldessari relativiert die Sprach- bzw. Bildgläubigkeit des Betrachters, denn die lehrhafte Anleitung und die dokumentarische Fotografie ergeben trotz ihres vermeintlichen Wirklichkeitsbezugs keinen Sinn, sondern rufen eher einen absurden Effekt hervor.

Baldessarīs Interesse an Sprache im Verhältnis zum Bild ist in Verbindung zu den zeitgenössischen Sprachwissenschaften zu sehen, die Baldessari rezipiert und künstlerisch reflektiert. Dies geschieht im Umfeld der Konzeptkunst, die Kunst als Sprache und Text definiert und vollzieht sich in der Tradition der strukturalistischen Sprachphilosophie und des semiotischen Praxis. Die Erkenntnis von Ferdinand de Saussure, dass die Beziehung zwischen Lautbild und Vorstellung, Bezeichnung und Bezeichnendem keine natürliche und kausallogische, sondern arbiträr ist, und dass die Bedeutung des Zeichens eine Funktion syntaktischer Nachbarschaftsbeziehungen in begriffsübergreifenden Argumentationsgefügen ist, verarbeitet Baldessari analytisch.²⁵¹

Besonders die Sprachlichkeit der Bilder und die bildhaften Elemente der Sprache interessieren Baldessari in seinem Schaffensprozess. Er selbst hat immer wieder auf die Bedeutung der Sprachtheorien für seine Arbeit hingewiesen und deren Vertreter Ferdinand de Saussure, Roland Barthes und Ludwig Wittgenstein zitiert und interpretiert.²⁵² Baldessari spricht selbst davon, dass Wittgensteins Denken ihm Erklärungen bot, dass Einheiten auch auf andere syntaktische Weisen als die alltäglichen genutzt und zusammengefügt werden konnten.²⁵³ Die kritische Literatur zu Baldessari hat diesen Diskursbezug behandelt und präzisiert.²⁵⁴

2.4 Edward Ruscha, *Who Am I*, 1979 und Medienreflektion

Ein anderes Werk, das sich mit Selbstreflexivität auseinandersetzt stammt von Edward Ruscha, dem seit den frühen 1960er Jahren in Los Angeles lebenden Wort-Bild-Künstler: *Who am I* entstand 1979 (Abb. III-9). Es verbindet in einer rein malerischen Position Bild und Text und fängt das von Friedrich evozierte Sehnsuchtsmotiv auf seine Art ein.

²⁵⁰ Kat. Ausst. Hannover 1988, S. 8.

²⁵¹ Vgl. Saussure 1967, S. 134.

²⁵² Drew 1981, S. 64.

²⁵³ Drew 1981, S. 11.

²⁵⁴ McEvelley setzte Baldessarīs bildnerische Reflexion über das Entstehen und die Beeinflussbarkeit von Bildsemantiken, z. B. durch Neukombination fremder Bildfragmente, zu Saussures Erkenntnis der Arbitrarität des Zeichens in Beziehung und wies auf die Bedeutung Wittgensteins und Barthes' für Baldessari hin. Baldessari leistet die Verknüpfung von Sprache und Spiel im Kunstkontext: die Erforschung von Sprache als Kunstform und Kunst als Sprachform. McEvelley 1999, S. 9.

Die über zwei Meter lange Breitwandformat ist in zwei horizontale Flächen unterteilt und suggeriert den Anblick einer Dämmerungssituation. Am unteren Bildrand setzt sich in der Ferne ein dunkler Streifen des Horizonts kontrastreich von der roten Fläche der Abenddämmerung ab. Die Silhouette einer Person ist zu erkennen, die im endlosen Rot der Leinwand fast verloren geht und in Gedanken versunken in die Weite des Universums blickt.

Die Fragen „Who am I?“ und „Yes, who am I?“ sind in großbuchstabigen, jedoch im Bildganzen verschwindend winzigen Lettern geschrieben und steigen wie Sprechblasen gen Himmel. Es könnte sich hierbei um Überlegungen der Person



Abb. III-9: Edward Ruscha, *Who Am I?*, 1979
Öl auf Leinwand, 55,9 x 203,2 cm, Privatsammlung, Chicago

im Bild zu ihrer Existenz handeln, zugleich sprechen sie aber auch den Betrachter an und fordern ihn auf, ein Bewusstsein für sich und seine Person zu gewinnen. Wie im Falle der Rückenfigur bei Salle und Friedrich kann der Betrachter den Blick der Person aufnehmen und sich den philosophischen Fragen des Existentialismus hingebend im Rot des Abendshimmels verlieren. Der Mensch, wie auch die Landschaft und der Himmel sind dabei so schemenhaft dargestellt, wie die Buchstaben innerhalb der Fragen. Auch wenn Himmel oder Universum greifbar scheinen, so wirkt die Farbe Rot doch wie eine abstrakte Fläche, vergleichbar mit Salles weißer Fensterfront. Dieses abstrahierende Moment eröffnet eine weitere Ebene der Hinterfragung. Im übergeordneten Sinne könnte sich auch der Bildträger fragen, was er sei: Leinwand, Bildträger, eine Grundierung für Farben? Was ist ein Bild; im Sinne von: „Who am I?“.

Auch wenn Ruscha Bild und Schrift in seiner Malerei vereint, so sind sie als Elemente aufgrund ihrer ästhetischen Qualität klar voneinander getrennt. Die Worte steigen in die Sphäre des Himmlischen auf wie Zeichen für die existentiellen Fragen des Menschen. Die Antworten mögen in der den Menschen überdauernden Weite des Universums liegen und führen letztlich ad absurdum,

wie es Camus in seinen philosophischen Abhandlungen interpretierte. (Siehe Kapitel 2.3.1 und Abb. III-10)

Auch Salle trennt Schrift und Bild klar und lässt die Bemühungen des Betrachters, eine zusammenhängende Narrative zu erschließen, zunächst ins Leere laufen.

Die Rückenfigur hängt mit der Reflektion des Betrachters über das Bild als Bild zusammen. Der Objektträger wird zum Bildobjekt und ist kein ‚Fenster‘ mehr. Bei Friedrich verdeutlichte die Frau am Fenster, dass *sie* das Erlebnis lebt und nicht der Betrachter. Sie versperrte dem Betrachter, der zu spät kommt, den Blick. Die Rückenfigur, die hier das Thema ‚Bild im Bild‘ einführt, verschmilzt bei Nauman zu ein und derselben Figur mit dem Betrachter. Auch bei Ruscha lädt sie zunächst den Betrachter ein, ins Bildgeschehen einzusteigen. Die Proportionen weisen jedoch auf eine andere Ebene der Transzendenz hin, denn der Betrachter sieht zudem gewissermaßen ‚von oben‘ auf die existentiellen Fragen herab, die aus dem Bild hervorgehen.

3 Wiederholung und Absurdität

3.1 David Salle, *Untitled (Camus)*, 1976



Abb. III-10: David Salle, *Untitled (Camus)*, 1976
Ohne Angaben, Sammlung des Künstlers

In seiner Papierarbeit *Untitled (Camus)*, 1976 (Abb. III-10), kombiniert Salle drei verschiedene Motive und Medien. Von links unten lassen sich Großbuchstaben in gelber Kreide über einen geschwungenen Bogen nach rechts oben zu dem Namen CAMUS zusammensetzen. Wieder ist Schrift in Großbuchstaben ein wichtiger Bestandteil in Salles Werk, wie es auch in seinen späteren Arbeiten der 1980er Jahre, wie z. B. *King Kong* oder *Tennyson* der Fall sein wird. Über den Schriftzug CAMUS ist, in der Art des „Pollock’schen Drippings“, schwarze Farbe, einem kalkulierten Zufall überlassen, geschüttet worden. Daraufhin muss Salle das Papier vertikal aufgehängt haben, denn die Tropfen verlaufen in Gegenrichtung zur jetzigen Hängung. Das Verlaufen der Tropfen in die ‚falsche‘ bzw. unwirkliche Richtung erzeugt ein irrales Bewegungsmoment. Über CAMUS und den schwarzen Farbleck ist ein Fotostreifen geklebt, der in gegensätzlicher Richtung zum Farbverlauf gelesen wird. Der Streifen reiht sechs Schwarz-Weiß-Nahaufnahmen aneinander, die eine entblößte weibliche Brust präsentieren, die von zwei Händen umfasst wird. Die Abfolge hält jeweils eine andere Perspektive und Haltung des Ausschnitts fest. Obwohl ein wohlgeformter Busen zu sehen ist, strahlen die Bilder keine erotische Stimmung aus, wie dies bei Baldessarri Nackten der Fall war. Diese Fotoserie kennzeichnet ein eher analytisch dokumentarischer Charakter, nicht zuletzt aufgrund der Repetition desselben Motivs innerhalb einer Serie, des begrenzten Bildausschnitts und der Anonymität der Frau.

Von Bild zu Bild entwickelt sich eine Dynamik; der Betrachter vervollständigt die ‚fehlenden‘ Körperhaltungen, um diese zu einer fließenden Körperbewegung zu ergänzen. Ein filmisches Moment lebt hier auf, bei dem einzelne Signale in einem syntaktischen Verhältnis zueinander, in einen linear fortschreitenden Modus gesetzt werden.²⁵⁵ Es sind insbesondere Formen von Bewegung, die in *Untitled (Camus)* visualisiert werden und Dynamik erzeugen: die Sequenz der Buchstaben im Namen CAMUS, die der Betrachter assoziativ Buchstabe für Buchstabe aneinanderreicht; das zeitliche Moment des Zerfließens von Farbtropfen und die Aneinanderreihung von Einzelbildern in einem Streifen. Alle Elemente werden in einer Überlagerung von Motiven (CAMUS, Fleck, Foto) und Medien (Schrift, Malerei, Foto) auf der Bildebene subsumiert.

²⁵⁵ Siehe auch Kat. Ausst. Wien 2005, S. 214.

3.2 Der Begriff des Absurden

Untitled (Camus) reißt eine Fülle von Assoziationen an, ohne dem Betrachter eine logische Sequenz, zeitliche Abfolge oder Sinnzusammenhänge vorzugeben. Alles passiert gleichzeitig, übereinander auf einer Fläche.

Der französische Dichter und Philosoph Albert Camus wird in *Untitled (Camus)* zur Schlüsselszene. In seinen Prosawerken: *L'Étranger*, 1942, *Le Malentendu*, 1944, und seiner philosophischen Abhandlung *Le Mythe de Sisyphe*, 1942, hat Camus den Begriff des Absurden²⁵⁶ entwickelt. Dem autonomen Subjekt, das einzig sich selbst als sinnstiftend anerkennt, erschließt sich die Welt als sinnlos, absurd. Nach Auffassung Camus' entsteht das Absurde aus der „Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, und der Welt, die vernunftwidrig schweigt.“ Kennzeichen des „absurden Menschen“ ist die Bejahung der Spannung zwischen Sinnanspruch und fremder Welt, die zur Potenzierung des Bewusstseins auf Seiten des Subjekts und zur metaphysischen Revolte führt. In der Revolte erweist sich das Gefühl des Absurden als unmittelbare Bejahung des Lebens als des obersten Werts für das Individuum, das mit sich zugleich die Existenz aller Menschen bejaht.²⁵⁷ Der Mensch erkennt in der eigenen Sterblichkeit, die im Gegensatz zur verbleibenden Welt steht, das Absurde. Meer und Sonne sind z. B. Symbole einer den Menschen überdauernden Natur.

Der Begriff des Absurden beinhaltet alles Widersinnige, Unlogische, das die Grenzen des diskursiven Verstandes überschreitend.²⁵⁸ Inwieweit Salle dies rezipiert hat, kann vor allem sinnvoll erörtert werden, wenn man auch die ‚Gegenposition‘ zum Absurden in Betracht zieht. Der Existenzphilosoph Sören Kierkegaard stellte dem eher negativen Existentialismus Camus eine andere Lesart des Absurden gegenüber. Er verwandte den Begriff des Absurden im Sinne von Paradoxa, als schaubaren Widerspruch. Aufgrund der dem Absurden innewohnenden Unbegreiflichkeit, die im Gegensatz zum menschlichen Verstand stünde, kann es nur geglaubt bzw. Gegenstand des Glaubens werden (z. B. Menschwerdung oder Auferstehung

²⁵⁶ Das Absurde in seiner lateinischen Definition bedeutet u. a. missklingend, widersinnig, unlogisch sowie die Grenzen des diskursiven Verstands überschreitend. Dieses Absurde ist die wesentlich unerfassbare, stets nur durchschimmernde Grenz Wahrheit, die im Sinn suchenden Menschen auf seiner wahrhaftig bleibenden Suche aufkommen muss. Vgl. Esslin 1964, S. 16.

²⁵⁷ Der sich bewusst werdende Mensch erkennt in der eigenen Sterblichkeit im Gegensatz zur ihn überdauernden Welt das Absurde. Das Absurde ist auch Ausgangspunkt der Philosophie Camus'. *L'absurde* ist insbesondere ein Zentralbegriff neuerer Strömungen atheistischer Philosophie in Frankreich. Vgl. Esslin, S. 16.

²⁵⁸ Fabian 1971, S. 66–67.

Christi). Im Absurden gäbe es einen Moment, der Zeitlichkeit und Ewigkeit miteinander verbände (z. B. Transzendenz). Es ist nach Kierkegaard eben dieser Moment, der sich zwischen Verstand und Glauben auftut und als das Absurde bezeichnet werden kann.²⁵⁹

In den 1950er Jahren liefert das Theater des Absurden eine vorwiegend in Frankreich aufkommende Art von Theaterdramen mit grotesk-komischen sowie irrationalen Szenen. Spätestens die Monographie von Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*, 1962²⁶⁰, etabliert den Begriff „Theater des Absurden“.²⁶¹ In den Stücken der „absurden Dramatiker“ löst sich die vom klassischen Theater geforderte Einheit von Zeit, Handlung und Ort auf. An ihre Stelle treten alogische Szenarien, widersprüchliche Handlungen und wahllos verknüpfte Dialogreihen. Diese Phänomene sind auch in *Untitled (Camus)* zu finden, das verschiedene mediale Elemente – Farbe, Foto, Schrift – auf drei Bildebenen ohne Bezug zueinander kombiniert. Durch den Namen CAMUS entwickelt sich ein Beziehungsgeflecht, die autonomen Elemente erhalten eine Bezeichnung und werden damit zu Repräsentanten der Unzulänglichkeiten rationaler Anschauungsformen. Das Theater des Absurden weist drastische und groteske Züge auf und strebt nach einer radikalen Abwertung der Sprache und damit nach „einer Dichtung, die unmittelbar aus den auf der Bühne sichtbar und gegenständlich gewordenen Bildern hervorgehen soll. Die Sprache spielt dabei zwar immer noch eine wichtige Rolle, aber das, was auf der Bühne geschieht, sagt mehr aus als die Worte [...]“.²⁶² Es ist die Zeit der anti-literarischen Bewegung, getragen z. B. von Samuel Beckett, Gertrude Stein und James Joyce, die die Moderne in den bildenden Künsten und der Literatur initiieren. Auf deren Tradition berufen sich die Künstler der 1970er Jahre (Baldessari, Kosuth, Nauman et al.), auf der Suche nach neuen Inhalten und Ausdrucksformen.

So ergibt die Serie *Imagine This Woman...*, 1973 (Abb. III-11) von sieben identischen Abzügen einer nackt, frontal aufgenommenen Frau -im Zusammenspiel von Bild und Wort ein ähnlich absurdes Moment. Dabei stellt der Künstler Baldessari dieselbe Frau jedes Mal in einem anderem Kontext Die Frau auf dem Foto blickt den Betrachter an, ihr Haar fällt über den Scheitel ins Gesicht. Sie steht leicht angelehnt in einer Fensternische und wird von

²⁵⁹ Kierkegaard 1957, S. 32.

²⁶⁰ Esslin 1964.

²⁶¹ Samuel Becketts Werke assoziiert man typischerweise mit dem Theater des Absurden oder sogar mit dem Begriff Antitheater, hier vor allem sein berühmtestes Werk *En attendant Godot* (*Warten auf Godot*), 1948/49.

²⁶² Esslin 1964, S. 19.

natürlichem Licht beleuchtet. Ein durchsichtiger Vorhang weht leicht von links in das Bild und verdeckt ihren rechten Arm und Hüfte. Ihre Hand liegt angeschmiegt auf der Hüfte.



Abb. III-11: John Baldessari, *Image This Woman...*, 1973, Auszug
sieben Farbphotografien auf Papppe aufgezoogen, je 17,1 x 15,9 cm, Sammlung des Künstlers

In dieser selbstgefälligen und aufreizenden Pose sind Brüste, Bauch und Scham begehrenswert präsentiert. Unter jedem der sieben Bildabzüge steht ein mit der Schreibmaschine getippter Satz. Dieser wird ebenfalls wiederholt mit Ausnahme des letzten Wortes, das je Abzug ausgetauscht wird: "Imagine this woman exactly as she is, but [*] instead of beautiful: [*] homely, unsightly, blemished, inelegant, plain, ordinary, ugly." An Stelle von „wunderschön“ entwickeln die Adjektive: schlicht, hässlich, entstellt, unelegant, einfach usw., jeweils eine neue Vorstellung beim Betrachter derselben Frau, obwohl es sich tatsächlich um dasselbe Abbild handelt. Das eine Wort vermag jeweils eine neue Wahrnehmung, eine neue Charakterisierung der Frau hervorzurufen. Die Stimmung ändert sich dadurch, so wie es in einem Film z. B. ein Untertitel, die Montage von Bildern oder auch Musik (dramatisch, fröhlich, aufbrausend) bewirken mag. Systematisch geht der Betrachter in der Bilderfolge einen „Katalog der negativen Adjektive“ durch, bei dem sich das „Gesicht“ der Frau ändert. Innerhalb der Serie reduziert sich der eigentliche Referent, die Frau aus ‚Fleisch und Blut‘ zu einem beliebig austauschbaren Zeichen, etikettiert von einem Adjektiv. Durch die veränderte Bezeichnung wandelt sich die Vorstellung beim Betrachter bis zu sieben Mal – wird also beliebig. Diese Paradoxa in Baldessarıs Werk verantworten schließlich das absurde Moment.

3.3 Dynamisierung durch zeichenhafte Repetition

Baldessarıs Serie (Abb. III-11) wird auch unter dem Blickwinkel der Wiederholung untersucht.

Im Vordergrund steht wieder das Zeichenhafte des Bildes in Bezug zur bildlichen Sprache und Wahrnehmung des Betrachters. Die Fotos werden nebeneinander präsentiert und die Abfolge lässt eine abstrahierte Ästhetik durch die Repetition desselben Abbildes entstehen. So ungemein anziehend die Frau bei Baldessari auch sein mag, so reduziert sie sich zu einem abstrakten Zeichen durch die Repetition und Beliebigkeit der Worte.²⁶³ Mit der Wiederkehr des Gleichen tritt das Phänomen einer semantischen Entleerung des Motivs hervor.

Ähnlich wurde dies auch bei Salles Künstlerbuch *This Woman That Chair, 1973* (Abb. I-7), deutlich, das genau diese Beziehung hinterfragte und den Betrachter in seiner Rezeption täuschte. Nicht ein Stuhl wird gezeigt, sondern eine Sofalandschaft. Die Schwarz-Weiß-Reproduktion, die Serie und das Blättern in einem Buch sind zudem als subtile Verknüpfungen zum bewegten Bild im Film zu werten, das seinen Ursprung im Daumenkino findet.

Der abgebildete Fotostreifen in *Untitled (Camus), 1976*, stellt einen Ausschnitt einer von zwei Händen umfassten weiblichen Brust dar, wobei Körperhaltung und Perspektive leicht variieren. Diese künstlerische Auseinandersetzung mit Fragmenten des weiblichen Körpers, vornehmlich in serieller Darstellung des Motivs, wird im Folgenden näher betrachtet.

Die Wiederholung eines weiblichen Brustausschnitts ist auch Thema in Richard Princes Werk *Untitled (Dress), 1978* (Abb. III-12), einem Künstler der Generation Salles.



Abb. III-12: Richard Prince, *Untitled (Dress)*, vollendet 1978
Farbfotos, Ohne Angaben, Sammlung des Künstlers

²⁶³ Prange 2001, S. 52.

Es ist eine Serie von neun Fotografien, die das Decolleté einer Frau zum Thema haben, bei denen der dazugehörige Kopf nicht Teil des Bildausschnitts ist. Diese Einzelmotive sind, jeweils in einem schwarzen Bustierkleid, in zwei Varianten (Quer- und Hochformat) auf drei mal drei Reihen angeordnet. Im Fokus stehen die Formen von Brust und Taille sowie das Bustier, das sich der Körpersilhouette kurvenreich anschmiegt.

Wie bei Salle handelt es sich um den Ausschnitt eines weiblichen Körpers ohne Gesicht. Die Dynamik im Bild wird ohne Worte, nur durch die Variation in Bildausschnitt, Format sowie Kontur und Auflösung der einzelnen Fotos erreicht. Das Auge des Betrachters springt im Vergleich nach Unterschieden bzw. Übereinstimmungen suchend zwischen den Fotos hin und her. Interessant ist hier der Rezeptionsvorgang im Vergleich zum Film, der Bilder linear abspielt, also in Form eines Streifens wie bei Salle. Prince hingegen fasst diese Aufnahmen zu einer synchronen, abstrakt wirkenden Komposition zusammen, die er als „gang“²⁶⁴ definiert.

René Magritte unterteilte einen weiblichen Körper in *L'évidence éternelle*, 1930 (Abb. III-13), in fünf eigenständig gerahmte Bildelemente, die in der Abfolge zusammen das Bild einer Frau aus leicht verschiedenen Perspektiven wiedergeben. Das Auge des Betrachters gerät beim Zusammenfügen der Körperelemente in Bewegung, er muss das nicht Gesehene und nicht Passende

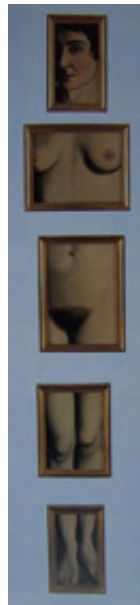


Abb. III-13: René Magritte, *L'évidence éternelle*, 1930
Öl auf fünf Leinwänden auf Glas montiert, 22 x 12, 19 x 24, 27 x 19, 22 x 16 und 22 x 12 cm,
The Menil Collection, Houston

²⁶⁴ "This piece has yet to be editioned: it was ‚ganged‘ together without thinking about what it could be. It wasn't until 1985 that I started ‚ganging‘ together images with the purpose of developing them into a single photograph. Ganges are simply nine or twelve slides taped together.", zitiert aus Kat. Ausst. Los Angeles 2004, o. S.

ergänzen. Zusammen repräsentieren die Bildelemente den gesamten weiblichen Körper (ohne Arme); sie sind nicht wie bei Salle und Prince auf die Wiederholung eines weiblichen Zeichens, wie z. B. die Brüste, reduziert.

Bereits in den 1920er Jahren suchte Lew Kuleschow im Film nach der „idealen Frau“, und montierte diese nach seiner Vorstellung in einem Experiment:

„[...] ein Mädchen, das vor dem Spiegel sitzt, Augen und Wimpern anmalt, sich die Lippen schminkt und die Schuhe zubindet. Allein durch das Mittel der Montage zeigten wir ein lebendiges Mädchen, das es in Wirklichkeit gar nicht gibt, weil wir die Lippen der einen Frau, die Beine einer anderen, den Rücken einer dritten und die Augen einer vierten gefilmt hatten.“²⁶⁵

Kuleschow benutzt die Montage, um sich seinem Schönheitsideal anzunähern. Beide, Magritte und Kuleschow spielen zwar mit der Erwartungshaltung des Betrachters, einem geschlossenen ‚Ganzen‘ gegenüber zu stehen, doch loten sie dabei ihren jeweiligen medialen Spielraum – malerisch oder photographisch – noch eher vorsichtig aus. Salle und seine Zeitgenossen bewegen sich jeder auf seine Weise freier im referentiellen Umgang mit dem Motiv des weiblichen Körpers.

In diesem Zusammenhang soll auch der Maler Alex Katz genannt werden, der in *The Black Dress*, 1960 (Abb. III-14), das Prinzip der Wiederholung malerisch umsetzte. Seine Frau Ada wird im schwarzen Cocktailkleid sechs Mal in unterschiedlichen Körperhaltungen dargestellt. Ihr Blick ist dabei, bis auf eine Profilaufnahme, immer frontal auf den Betrachter gerichtet. Ada steht, sitzt,



Abb. III-14: Alex Katz, *The Black Dress*, 1960
Öl auf Leinen, 183,5 x 214,5 cm, Sammlung Brandhorst, München

²⁶⁵ Beller 2002, S. 21.

winkelt ihren Arm an, verschränkt ihre Arme oder variiert Stand- und Spielbein. Ihre Körperhaltung variiert, Gesicht und Mimik bleiben jedoch statisch. Ada wirkt wie eine Anziehpuppe innerhalb der Serie, ein erstarrter Stereotyp im klassischen Cocktailkleid der 1960er Jahre. Sie ist von schwarzen Umrisslinien deutlich als Einheit begrenzt und wirkt wie ein *cut-out* ins Bild gesetzt. Eine Dynamik entwickelt sich, sobald der Blick des Betrachters von Ada zu Ada, von schwarzem Kleid zu schwarzem Kleid, von roten Lippen zu roten Lippen springt. Wie beim Lesen einer Zeile beginnt er links außen und liest Ada für Ada, Motiv für Motiv, eben Wort für Wort. Das Ende dieser ‚Zeile‘ markiert das angeschnittene Bild einer männlichen Person, die wie ein Punkt oder Ausrufezeichen das Ende des Satzes markiert. Durch die serielle Darstellung innerhalb des Bildganzen wird die Bedeutung der Frau keineswegs ‚multipliziert‘, sondern eher ihrer individuellen Prägung beraubt, was schon in der schablonenhaften Wiedergabe jeder einzelnen Figur angelegt ist.

Was geschieht mit dem Abbild der Frau? Baldessari verändert mittels eines Wortes Ansichten derselben Frau. Katz bietet eine geradezu schematische Vervielfältigung seines nur leicht abgewandelten Motivs ‚Ada‘ innerhalb eines Bildes. Salle und Prince reduzieren die Frau auf einen Ausschnitt, ihre Brust und wandeln dasselbe Motiv in Körperhaltung und Perspektive jeweils leicht ab. Die Repetition eines weiblichen Motivs erzeugt eine Objektivierung und macht das Bild der Frau zu einem wiedererkennbaren Zeichen, das reproduzierbar ist. Mit jeder Wiederholung eines Motivs eröffnen sich dem Betrachter neue Beobachtungen und Vorstellungen. Diese Vielseitigkeit von mehr als zwei Einheiten bei Baldessari, Salle und Prince rhythmisiert den Sehmodus des Betrachters, der, den Vergleich suchend, zwischen den Einzelelementen hin und her springt. Die iterative Verwendung der Form ist mit unterschiedlichen Implikationen behaftet. Sie gibt Anlass, über den Zusammenhang der Bilder zu reflektieren oder eben ihre Differenzen aufzuspüren. Letztlich zeigt die Wiederholung des gleichen oder ähnlich gearteten Motivs die unbegrenzte Wandlungsfähigkeit der wahrgenommenen Welt,²⁶⁶ denn die Vorstellung des Betrachters ändert sich mit jeder Wiederholung des Motivs in einem jeweils anderen Kontext. Die in Einheiten fortschreitende Struktur des Objekts taktet den Blick und schafft auf diese Weise eine zeitliche Dimension, die auf dem Prinzip der Montage basiert.

²⁶⁶ Vgl. Zitko 1998, S. 159–183.

Die hier genannten zentralen Themen der Wiederholung, Objektidentität und Reflexion auf Sprache finden sich entsprechend bei Salles zeitgenössischen Künstlerkollegen wieder. Ein Überblick über die *Appropriation Art* und eine Auswahl ihrer Protagonisten führt anhand konkreter Fallbeispiele zu Erkenntnissen, die es erlauben, ein Beziehungsnetz zu Salles Kunst zu spinnen. Unter dem Aspekt der Aneignung und Kopie erhält der Begriff der Wiederholung eine neue Dimension.

4 Appropriation in den 1980er Jahren

*Appropriation*²⁶⁷ bedeutet Aneignung und steht als künstlerische Ausdrucksform in direktem Zusammenhang mit der Konzeptkunst der 1980er Jahre. Eine Aneignung kann erfolgen aus: vorgefundenem Material, Kopien, Teilkopien, Zitaten von anderen Kunstwerken oder Stilen. Anstatt sich der Forderung nach ständiger ‚Neuerung‘ in der Kunst zu unterwerfen, etabliert sich mit der Appropriation eine Vielfalt von Konzeptionen, die in den Geisteswissenschaften unter Begriffen wie Dekonstruktion und Intertextualität gefasst werden, und die eine neue Offenheit für Tradition und Geschichte aufweisen. Da viele Strategien der *Appropriation Art* auf das Kunstsystem selbst ausgerichtet sind (Authentizität, Marktwert, Original), wird in der Kunstwissenschaft auch das „Selbstreflexivwerden des Kunstsystems“ diskutiert.²⁶⁸ Es geht darum, aktiv die Bedingungen und Grenzen der Kunst auszuloten und das Kunstsystem dazu zu zwingen, sich neu zu definieren.²⁶⁹

Der *Appropriation Art* werden Anfang der 1980er Jahre einige New Yorker Künstler zugeordnet. Darunter finden sich Sherrie Levine, Cindy Sherman und Richard Prince.²⁷⁰ Natürlich führt eine derart pauschale Zusammenfassung unter den Begriff der Appropriation zu einer nicht immer wünschenswerten Kategorisierung und Etikettierung von Werkkomplexen unterschiedlicher Künstler.

Im Folgenden sollen zur Klärung einige wenige Begriffe und Merkmale der *Appropriation Art* festgelegt werden, die für die Künstler Levine, Sherman und Prince im Bezug auf Salle untersucht werden. Beleuchtet werden darunter die konzeptionelle Verwendung von Zitaten, die Wiederholung und Serialität innerhalb des Werkes und das Arbeiten mit Gegensatzpaaren von

²⁶⁷ Zur *Appropriation Art*: Crimp 1984, S. 175–188. Crimp 1996, S. 52–69. Buchloh 1982, S. 43–57. 1977 kuratierte Douglas Crimp eine Ausstellung mit dem Namen *Pictures* im Artists Space. Siehe: Krauss 1985.

²⁶⁸ Die Demontage der Kategorie Originalität wurde jedoch bereits von Künstlern wie Marcel Duchamp (*ready-made*) und Andy Warhol (serielle Wiederholung eines Motivs) vorgenommen. Dabei befreite Duchamp die Originalität und erhob sie in den Bereich des Intellekts (Konzept). Vervielfältigungen konnten ohne Original die Idee des Künstlers zum Ausdruck bringen. Dies begründete eine Vorbildfunktion für die *Appropriation Art*. Eine Weiterführung des Konzepts der Aneignung liegt hingegen in der Bejahung der Aneignung bzw. Nachahmung. So wird nicht mit neuem Namen wie „Mutt“ unterzeichnet, sondern *After Walker Evans* (Levine), oder *Warhol-Flowers* (Sturtevant) betitelt. Die Welt wird als pluralistisch, zufällig, chaotisch und in ihren häufigen Momenten wahrgenommen und künstlerisch reflektiert. Vgl. Hofman 1989

²⁶⁹ Zudem kann auch der Bogen zur Filmkunst geschlagen werden, die den Begriff *Appropriation Cinema* gelegentlich verwendet. Es handelt sich dabei um filmische Arbeiten, die bereits vorhandenes Filmmaterial übernehmen und manipulieren.

²⁷⁰ Weitere Künstler wären z. B. Mike Bidlo oder Richard Pettibone.

männlich/weiblich, ganz im Sinne des aufkeimenden feministischen Interesses in der Kunst in dieser Zeit.

Zuvor seien einige Worte über *Appropriation Art* in Bezug auf die Thematik der sogenannten ‚Postmoderne‘ gesagt, die gerade in den 1980er Jahren im angelsächsischen Sprachraum durch die Rezeption der französischen Strukturalisten heftig diskutiert wurde. Den Begriff der ‚Postmoderne‘ prägte Jean-François Lyotard mit seinem Bericht *Das postmoderne Wissen*, und erläutert darin die Tendenz, dass im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses nicht mehr die Innovation sondern eine Re-Kombination bereits vorhandener Ideen steht.²⁷¹ D.h. das Arbeiten mit bereits Vorhandenem oder Dagewesenem, das der Tradition oder dem gegenwärtigen Alltag entlehnte, führt durch den Effekt der unmittelbaren Wiedererkennung zu einer lesbaren Zeichenhaftigkeit der Bildelemente. Durch die Publikationen der amerikanischen Kunstkritikerin Rosalind Krauss, die als eine Verfechterin der sogenannten Postmoderne angesehen werden kann, zieht sich deshalb auch die Frage nach dem Zeichenstatus der Künste, der nicht mehr primär mimetisch oder ikonisch ist, sondern einen Prozess der Signifikation als Semiosis in Gang setzt.²⁷²

Hierzu sei allerdings angemerkt, dass bereits in der ‚Moderne‘, wenn man deren Beginn mit dem späten Cézanne und der Entwicklung des Kubismus und der Collage ansetzen möchte, genau dieses Ziel verfolgt wurde.

Es wird in dieser Arbeit daher von der Verwendung des Begriffs der ‚Post-Moderne‘ Abstand genommen, davon ausgehend, dass das ‚Projekt der Moderne‘ keinesfalls beendet ist, sondern gerade in den semiotisch geprägten Appropriations-Arbeiten der 1980er Jahre eine intelligente Fortsetzung findet. Dabei werden vorhandene Stile, konkrete Vorbilder und Sprache eingesetzt, um ein neues Werk zu schaffen.²⁷³ Die Tradition bzw. die Geschichte wird hier zu einer Art ‚Sprache‘, die etwas Neues ausdrückt.²⁷⁴ Durch den kalkulierten Einsatz von Kopien und Zitaten war auch die Rückkehr zur figürlichen Malerei und Gegenständlichkeit in den 1980er Jahren wieder eine Option.

Kurz sei dennoch auf die Implikationen des Begriffs der sogenannten Postmoderne²⁷⁵ der 1980er Jahre eingegangen: Sie ist durch ein Nebeneinander von Dagewesenem und Neuem gekennzeichnet, ihr Merkmal ist der

²⁷¹ Siehe Lyotard 2006. Lyotard erklärt dort die philosophischen Systeme der Moderne für gescheitert. Bekannt wurde seine Rede über das *Ende der großen Erzählungen*.

²⁷² Krauss führt aus: „[...] art produces signs that can be read comparatively. Comparison decentralizes and dehierarchises art, for the comparison work on the juxtaposition of systems – all systems.“ Krauss 1985, S. 16.

²⁷³ Oliva 1982b, S. 6.

²⁷⁴ Vgl. Eco 1986, S. 67–68.

²⁷⁵ Zur Postmoderne: Welsch – Baudrillard 1988; Welsch 1987.

Pluralismus.²⁷⁶ Dass dies wahrlich keine Neuerfindung der 1980er Jahre war, belegt auch ein Zitat des Schriftstellers Robert Musil, der 1961 schrieb: „daß niemals wieder [...] eine einheitliche Ideologie“ in unserer Gesellschaft kommen wird, während andererseits „immer neue Ideenquellen“ erschlossen werden.²⁷⁷ Die Postmoderne sollte im Umfeld der damaligen und der gegenwärtigen Lebenswelt betrachtet werden. Im Zeitalter des Flugverkehrs und der Telekommunikation ist die Gesamtsituation eine der Simultanität und der Penetration durch differenzierte Reize, die auf die schnelllebigen Ansprüche und Grundforderungen des Konsumenten ausgerichtet sind. Darauf reagiert der Pluralismus – er erfindet sie nicht. Salle beschreibt, dass er schon immer unfähig war, die Dinge für sich selbst zu sehen. So fuhr er als Schulkind mit dem Bus die Strassen von Venice in Kalifornien entlang und sah die Bilder und die Wand um sie herum zugleich; in einer Art Simultaneität. Der Blick auf die vorüber ziehenden Häuserzeilen wurde ihm zum Schlüsselerlebnis. Ihm wurde klar, dass alles in der Welt es selbst ist und zugleich die Repräsentation der Idee seiner selbst. Es sei Vergnügen und Herausforderung zugleich, diese Erfahrung der Simultaneität mit seiner Kunst in Einklang zu bringen.²⁷⁸

Die neue Natur der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen umschrieb Charles Jencks mit dem Begriff des „doppelten Code“, das ebenso das Arbeiten mit „Gegensatzpaaren“ beinhaltet.²⁷⁹ Jencks gab dazu Beispiele wie alt/neu oder elitär/populär an. In den 1980er Jahren wäre als Erweiterung das Gegensatzpaar Original/Kopie hinzuzufügen. In diesem Sinne sprach Jean Baudrillard auch von der Beweisfindung des „Theaters durch das Antitheater“ und folgerte dementsprechend „Kunst durch Anti-Kunst“.²⁸⁰ Die Gegensatzpaare führen den Gedanken des doppelten Code in der *Appropriation Art* weiter, so auch in der Verbindung von etwas Neuem (Konzept) mit etwas Altem (Kopie, Zitat). Diese Gegenüberstellung ist offensichtlich bei Werken, die Zitate enthalten. Dies ist bei

²⁷⁶ Welsch tritt für eine „[...] wirkliche Pluralität ein, indem er einem Unterscheidungsgebot folgt. Statt die Vielheit durch Mischmach zu vergleichgültigen, potenziert er [Pluralismus] sie durch Zuschärfung. Statt den Differenzen in freier Turbulenz ihren Stachel zu nehmen, bringt er ihren Widerstreit zur Geltung.“, zitiert aus Welsch 1988, S. 1.

²⁷⁷ Musil 1961, S. 27 f.

²⁷⁸ „Well I have always had an inability to see something singly. I always see the picture and the wall the picture is on at the time, almost as the same thing. And I’ve had to reconcile this with my desire to make autonomous, self-sufficient art. I remember driving down the street in Venice, California, when I was in school and feeling the facades of buildings separating out from the buildings themselves. I saw that everything in this world is simultaneously itself and a representation of the idea of itself. This was in a sense a big epiphany, and it took a long time for my art to evolve from that starting point – naturally it would be something fairly complex. This was of course, many years before I heard any French po-mo [postmodern] simulacrum-type poetics jive. The pleasures and challenges of simultaneity continue to be one of the driving forces in my work.“, zitiert aus Avedon 1987, Salle im Interview mit Peter Schjeldahl 1987, S. 48.

²⁷⁹ Jencks 1986, S. 214.

²⁸⁰ Baudrillard 1988, S. 34.

Salle z. B. der Fall bei Zitaten aus Werken von Géricault, Watteau oder auch Giacometti.

In Bezug auf Salle ist der Begriff der Appropriation insofern diskussionswürdig, als Salle sich nach seinem Studien an der CalArts ausschließlich für die Malerei entschied und sich innerhalb dieses Mediums mit den Möglichkeiten von Montage, Zitat, Zeichenhaftigkeit und Pluralität systematisch auseinandersetzte. Wie genau funktioniert die „Aneignung“ bei Salle? Wie bereits ausgeführt verwendet er neben vorgefundenem Material auch Fotografien, die im Studio inszeniert und spezifisch für Arbeiten entwickelt wurden. Mit diesen Vorlagen generiert er aus seinem Vokabular eine Bildkonzeption und überträgt alles mittels eines Episkops auf die Leinwand. Beim Übertragungsprozess wird jedes Motiv zur angeeigneten Vorlage für das Werk.

Auch einige der für die Vorlagen typischen Charaktereigenschaften bleiben in der Malerei erkennbar, z. B. Grisaille stellvertretend für Schwarz-Weiß-Fotografie, die illusionistische Plastizität bei dargestellten Objekten, skizzenhafter Duktus bei Vorlagen aus Zeichnungen. Innerhalb des Werks bleiben die Elemente als Zitate gekennzeichnet und damit lesbar.

4.1 Zur Rezeption von Giorgio de Chiricos Motivwiederholungen

Der italienische Maler der frühen Moderne, Giorgio de Chirico, wird hier deshalb in die Diskussion gebracht, da sein Umgang mit Autorschaft, Originalität und Authentizität bereits, wenn auch mit zeitlichem Abstand und unter anderen Bedingungen, Merkmale des appropriierenden Umganges aufwies und eine wichtige Rolle für den Diskurs der sogenannten Postmoderne spielte. De Chirico arbeitete konsequent mit dem Mittel der Wiederholung, die sich im Kopieren alter Meister zeigte, aber auch in der Reproduktion seiner eigenen Werke und in der Wiederaufnahme seiner Bildsymbole, z. B. Kanonen, Uhren, Architektur und Statuen.²⁸¹ Die beiden Bilder mit dem Titel *Der böse Genius des Königs*, 1914/15 und 1960, sind ein Beispiel für die Wiederaufnahme lange zurückliegender Bildfindungen in seinem Werk. In diesem System der Bildzeichen ist die Bildaneignung als Strukturprinzip von höchster Bedeutung für de Chiricos Werk. Der Verzicht auf eine neue Bildfindung, der Rückbezug auf bereits existierende Werke, das Prinzip der Serie und eine gewisse Respektlosigkeit gegenüber dem Original sind vorweggenommene Verfahren der *Appropriation Art*. De Chiricos Werke bilden eine interessante Verbindung zu Salles Bildmontagen, weil hier bereits Anfang des 20. Jahrhunderts ein Nebeneinander von diversen Elementen

²⁸¹ Dies stiftete Verwirrung bezüglich Chronologie und Authentizität seiner Werke. Siehe Lemaire 1991, S. 141–142.

aus der Klassik Italiens, wie antike Skulpturen, klassische Architektur und Themen (z. B. die Musen), in seiner Malerei zelebriert wurden. Zudem beruhte seine Kunst auf traditioneller Malerei mit illusionistischer Raumstruktur und Perspektive. Auch findet sich eine Mischung der Medien in den Oberflächentexturen, z. B. Ölfarbe und Kohle. De Chirico selbst behauptete von sich: „Pictor classicus sum“.²⁸² Salle teilt mit de Chirico eine traditionelle Herangehensweise an die Malerei und betont den hohen Stellenwert der Bildkomposition, die das Betrachterauge führt.²⁸³ Die Nähe zur Bühnenkunst, die theatralische Inszenierung disparater Elemente und das *Quodlibet* führen immer wieder zurück zu den bildnerischen Ansätzen de Chiricos. In seinem Gemälde *Das Lied der Liebe*, 1914 (Abb. III-15), vereint de Chirico die Büste des Apollo mit einem roten Gummihandschuh, einem Ball und einer Lokomotive, scheinbar ohne logischen Zusammenhang, und platziert diese Requisiten zwischen Arkaden und Gebäuden. Plastische Intensität wird durch den extremen Einsatz des Schattierens suggeriert.



Abb. III-15: Giorgio de Chirico, *Das Lied der Liebe (Canto d'amore)*, 1914
Öl auf Leinwand, 73 x 59,1 cm, The Museum of Modern Art, New York

Ein starker Kontrast zwischen Hell und Dunkel, sowie die zeitgleiche räumliche Verflachung und die kulissenhafte Perspektivverzerrung irritieren das

²⁸² Chirico 1919, S. 19.

²⁸³ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008. Salle: „The path is the visual path that your eye takes, because of the composition. That is the painter's job. Path emphasizes what the painting does and every painting does it better or worse. [...] staging the composition, to create a path and to see certain things in a certain sequence. I think there isn't any fundamental difference in what he does and what I do. It's kind of personal stagecraft.“

Betrachteraue. Diskontinuierlich springt das Auge von Element zu Element, und erfährt sich so in einer Dimension des Zeitlichen.

Diese Stilmittel dienen der Verfremdung und isolieren die Dinge aus ihrem gewohnten Zusammenhang, ohne dass ihre Bildpoesie zu „Literatur“ reduziert würde²⁸⁴ – also zu reinen Wortzeichen.²⁸⁵ Die einzelnen Symbole senden eine starke Signalwirkung und schaffen zugleich ein vielseitiges Assoziationsfeld.

Salle besuchte auf seiner Europareise 1981 in Köln die *Westkunst*-Ausstellung und betrachtete dort insbesondere die versammelten Werke dreier Künstler der Moderne: darunter de Chiricos neoklassizistische und neobarocke Gemälde der 1940er Jahre, neben zeitgleichen Bildern Magrittes aus dessen *periode vache* und den Spätwerken Picabias.²⁸⁶ Die Ausstellung blieb Salle nachhaltig in Erinnerung.²⁸⁷

Im Jahr 1982 widmete das Museum of Modern Art in New York de Chirico eine Retrospektive. Der Kurator William Rubin diskutiert in seinem Katalogessay die komplexe Raum- und Lichtbehandlung des Künstlers in Zusammenhang mit dem französischen Kubismus, den collageartigen Strukturen seiner Bildflächen, sowie dem antiillusionistischen, diskontinuierlichen Charakter seiner metaphysischen Bildwelt.²⁸⁸

Vielen Künstlern war de Chirico eine ergiebige Quelle, wie die zahlreichen Aneignungsformen seines Werks zeigen. So wies Andy Warhol auf die Bedeutung einer Abbildung im Katalog einer de Chirico-Ausstellung im Museum of Modern Art hin²⁸⁹ und bezeugte sein Interesse an der konzeptuellen Wiederholung in de Chiricos Werk.

Warhol nahm typische Motive wie die Piazza oder die Musen auf. Er führte das Grundprinzip der Wiederholung weiter, indem er die Gemälde als Reproduktionen gleich mehrfach neben- und übereinander setzte (Abb. III-16). De Chiricos *Die beunruhigenden Musen* sind in ihrer ersten Fassung aus dem Jahre 1917 datiert, die de Chirico immer wieder aufgreifen wird und nachmalt. Es

²⁸⁴ Rubin 1982, S. 51.

²⁸⁵ Rebbelmund 1999, S. 72–77.

²⁸⁶ Kat. Ausst. Köln 1981.

²⁸⁷ Avedon 1987, Salle im Interview mit Peter Schjeldahl 1987, S. 35–36: „The Picabias that interested me, which I saw for the first time at Westkunst. I think in '80 or '81 were the forties' kitsch ones. In that particular exhibition there were two paintings, *Women with Bulldog* and *Woman with Greek Sculpture*. I was astonished by these paintings; I had simply no idea that paintings like that had been made in the twentieth century. They were so perverse.[...] I was struck by the nudes because they have that quality which is similar to the quality that appears in Sirk films of there being a lot under the surface, and of not really knowing the morality of the situation that you're involved in when you look at it – the degree of awareness on the part of the artist.”

²⁸⁸ Rubin 1982, S. 55–79.

²⁸⁹ Oliva 1982a, S. 70.

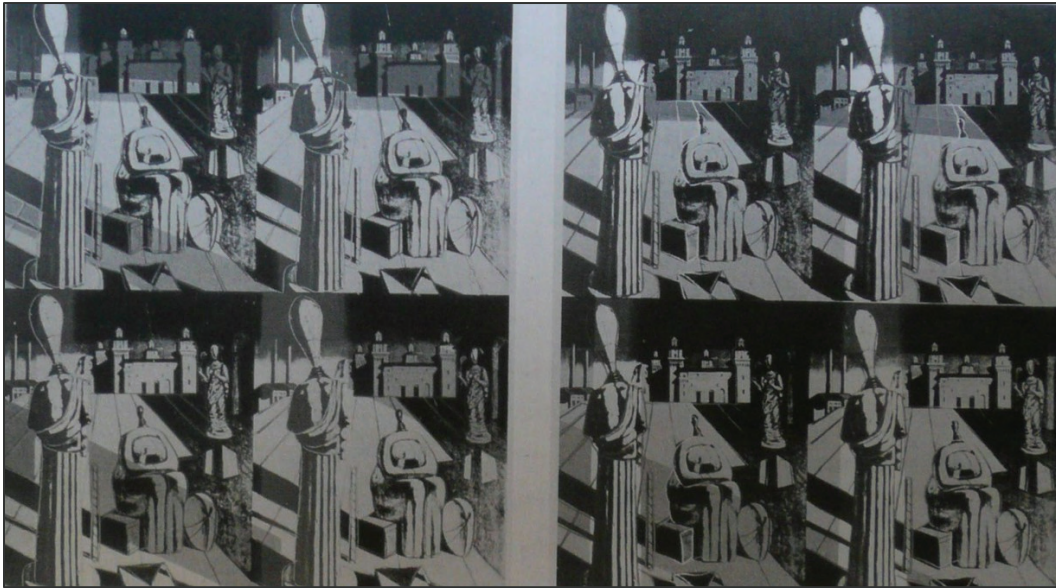


Abb. III-16: Andy Warhol, *Die beunruhigenden Musen*, 1982
Ohne Angaben

entstehen 18 Versionen des Werkes *Die beunruhigenden Musen* zwischen den Jahren 1945 und 1962.

Warhols Aneignung sollte aber nicht als Rückgriff auf ein Vorbild verstanden, sondern als ein Angriff auf den Konsum und den Warencharakter von Kunst aufgefasst werden, wobei die Frage nach Original und Authentizität der Appropriation bereits vorweggenommen wird.

Ein exzessives Recycling der de Chirico-Motive vor allem in der italienischen Kunst seit der *Pop Art* reicht bis zu architektonischen Inszenierungen.²⁹⁰ So lässt sich für die de Chirico-Rezeption ein Zusammenhang zu zeittypischen Phänomenen der 1980er Jahre konstruieren, die sich bei der Betrachtung der Bilder von der italienischen Künstler Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente und Mimmo Paladino ergeben, die wiederum alle Zeitgenossen Salles sind.

4.2 Wiederholungen von Motiven im Umfeld David Salles

Die künstlerischen Konzepte der Künstler Sherrie Levine, Cindy Sherman, und Richard Prince werden hier beispielhaft vorgestellt und mit Salles Bildstrategien in Beziehung gesetzt. Im Schaffen und Werk der hier vorgestellten Künstler begegnet man immer wieder den Themen von Wiederholung, Aneignung, Authentizität und Zeichenhaftigkeit, die auf unterschiedliche Weise hinterfragt werden. Von einer Art künstlerischen *community* zu sprechen, würde jedoch zu

²⁹⁰ Kat. Ausst. Düsseldorf 2001, S. 168.

weit führen.²⁹¹ Alle hier vorgestellte Künstler lebten in den 1980er Jahren in New York und hatten mehr oder weniger miteinander Kontakt. So verbrachten Levine und Salle viel Zeit miteinander, Sherman besuchte Salle in seinem Studio, Sherman und Prince konzipierten gemeinsam eine Arbeit. Levine und Salle gingen gerne zusammen ins Kino. Dabei begeisterten sich beide für die Ästhetik des Melodramas in den Filmen von Douglas Sirk, auf die in Kapitel 4.4 ausführlich eingegangen wird.

Hierzu notierte Salle folgenden Gedanken: „The pictures present an improvised view of life as normal. Life is shown as we think we see it but in fact never do. The pictures imitate life to find a way out.“²⁹²

Prince und Salle pflegten ähnliche Interessen, z. B. an den Schriften ihrer Freundin Kathy Acker, einer der interessantesten amerikanischen Belletristik-Schriftstellerinnen dieser Jahre, die neben Donald Barthelme und Thomas Pynchon ein künstlerisches Bindeglied zu den Entwicklungen in der Literatur dieser Zeit verkörperte (Abb. III-17).²⁹³

So konzipierte Salle 1985 das Bühnenbild und die Kostüme für *Birth of the Poet*, einem Stück von Kathy Acker, unter der Regie Richard Foremans (Vgl. Kap. 1.2).



Abb. III-17: Richard Prince, *Untitled (Kathy Acker Books)*, o.J. Fotografie, ohne Angaben, Sammlung des Künstlers

²⁹¹ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008. Salle: „She [Sherry Levine] arrived at the same time in New York as me. There was a small community also with Cindy Sherman, but people now tend to make more out of it than it was. Sherrie Levine was a close friend. She studied movies more than I did. We were the ‘painters’ much more than Cindy and others.“

²⁹² Avedon 1987, Salle im Interview mit Peter Schjeldahl 1987, S. 34.

²⁹³ Zwaan 2002, S. iii.

Acker war beeinflusst von der *Black Mountain School*, insbesondere von William S. Burroughs, dem Vater des *Cut-up*-Verfahrens, bei dem fertige Manuskriptseiten zerschnitten und wieder neu zusammengesetzt werden, und von David Antin, der auch Lehrer am CalArts zu Zeiten Salles war. Sie studierte Philosophie bei Herbert Marcuse und beschäftigte sich eingehend mit französischer Philosophie und Pornographie.²⁹⁴ In direkter Sprache brachte sie ihre sexuellen, oft gewalttätigen Obsessionen zu Papier. Dabei bestimmte weibliche Lust und Körperlichkeit ihre Sprache. Sie zerlegte die weibliche Rolle innerhalb patriarchalischer Geschlechterverhältnisse, indem sie den weiblichen Körper nicht verleugnete, sondern analysierte und wieder zusammensetzte, um sich eben dieser Körperlichkeit besser bewusst zu werden. Ebenso verfuhr sie mit ihren Schriftstücken. Ihre Stilmittel waren breit gefächert: mehrere Ich- und Zeitebenen, die parallel laufen und Anverwandlungen verschiedenster Stoffe – eine, wie ihr Freund Ashley Crawford es nannte, „Montage aus historischen Ereignissen, literarischen Zitaten und Ereignissen aus dem wirklichen Leben“²⁹⁵. Auch Rhythmus spielte eine besondere Rolle in ihrer Literatur. Sie verglich ihr Schreiben mit Jazz, bei dem auf den Basisrhythmus immer wieder rhythmische Variationen gespielt werden. Sie übernahm bewusst im *Copy-paste*-Verfahren²⁹⁶ Bruchstücke von Texten anderer Autoren und geriet mit dieser Strategie des ‚Plagiarismus‘ nicht selten mit dem Urheberrecht in Konflikt. 1982 brachte sie es mit ihrem Buch *Harte Mädchen weinen nicht* (englischer Originaltitel: *Blood and Guts in High School*), das von sexueller Orientierung und Identität handelt, über die Underground-Szene hinaus zu größerer Bekanntheit. Prince und Sherman kooperierten 1980 im Rahmen einer Ausstellung für das Centre Georges Pompidou in Paris und schufen ein gemeinsames Selbstporträt. Dabei nutzte Prince Shermans Strategien der Verwandlung und übernahm in einer Art Theaterrolle ihre Pose, Aussehen und Kleidung.²⁹⁷

4.2.1 Sherrie Levine und die Kopie

Sherrie Levine zog 1975 nach New York und trat Ende der 1970er Jahre mit ersten künstlerischen Arbeiten hervor, u. a. mit Collagen, die im damaligen Kontext der *correctness* und einer feministischen Kunst-Strategie standen. 1981

²⁹⁴ „Her source materials include different types of writing, whether these are literary, philosophical, sociological, or documentary; other media, like film, theatre, and music; popular cultural forms, especially hard-core pornography; and events from her own biography“, zitiert aus Zwaan 2002, S. 105.

²⁹⁵ Zum Tod der Schriftstellerin Kathy Acker vgl. Sellier 1992, S. 57.

²⁹⁶ Zum Prinzip ‚*copy and paste*‘: Texte und Szenen kopieren und in einen neuen Kontext stellen. Es war nichts, das sie im Geheimen tat. Ihr Stil bestand darin, versteckte, aber im Original erkennbare Bedeutungen hervorzuheben und stärker zu betonen.

²⁹⁷ Spector 2007, S. 31 f.

zeigte sie in der neu eröffneten Galerie Metro Pictures in New York aus ihrer Serie *Let Us Praise Now Famous Men* Fotografien der Depressionszeit von Walker Evans. Levine setzte sich hier kritisch mit dem männlichen Blick in der Kunstgeschichte auseinander. Direkt aus Kunstkatalogen re-fotografierte sie die Bildikonen des großen Dokumentarfotografen (Abb. III-18). Ihre jeweilige Fotografie von der Fotografie wird dabei in allen Veröffentlichungen immer mit Passepartout und Rahmen wiedergegeben – in Unterscheidung zum ungerahmten „Original“ von Evans.

Damit sind die Kopien bzw. Fotografien nicht einfach Kopien nach einem Original, sondern Kopien nach Reproduktionen nach einem Original, also tatsächlich „after Walker Evans“.²⁹⁸ Levine geht es mit dieser Arbeit nicht um die

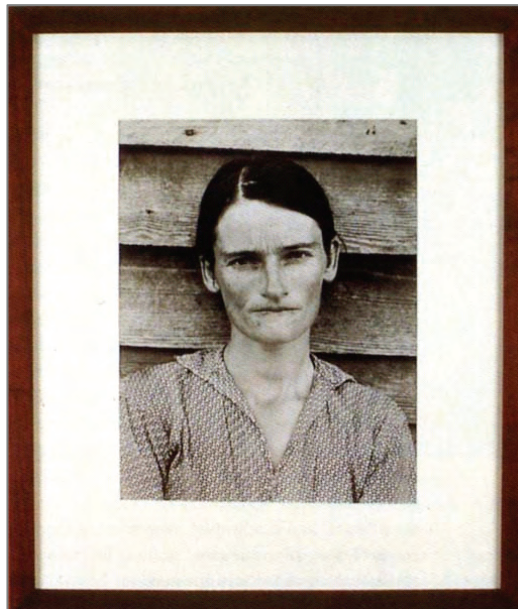


Abb. III-18: Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4*, 1981
Fotografie, 12,8 x 9,8cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Kritik von Urheberschaft oder Originalität allein, sondern, indem sie das Bild als Reproduktion ausweist, um das Verhältnis von Original und Reproduktion. Mit der Aneignung macht sie vor allem auf die Differenz aufmerksam. Es gibt zwar keinen stark erfahrbaren Unterschied, doch die Titelformulierung „after“ deutet auf eine Differenz²⁹⁹, die sich in einer zeitlich verschobenen Präsenz begründet. Die Schnittstelle zwischen Original und Kopie ist eine zeitliche Fuge, die wie der

²⁹⁸ Dobbe 2007, S. 183.

²⁹⁹ „Es geht hier nicht um eine bereits konstituierte Differenz, sondern vor aller inhaltlichen Bestimmung, um eine reine Bewegung, welche Differenz hervorbringt.“, zitiert aus Derrida 1974, S. 109. Derrida hat die *différance* (deutsche Übersetzung als Differenz) im Unterschied zum „Unterschied“ (*différence*) als zeitliche und räumliche Unterscheidung bestimmt.

gap in der Montage Salles³⁰⁰ als Grenze überwunden werden will und ein Ort der ästhetischen Erfahrung ist.³⁰¹ Die Wiederholung in der Wiederholung führt in eine Leere, die das Original von Evans zu einem Zeichen reduziert und seiner ursprünglichen Absicht entleert, nämlich dokumentarisch die Misstände der Armut Amerikas aufzuweisen. Die Vervielfältigung in der Reproduktion verherrlicht die verhärmte Landarbeiterin zu einer Ikone künstlerischer Fotografie. Der Gedanke Salles, „Life is shown as we think we see it but in fact never do“³⁰², findet hier wieder seine Bestätigung.

Salles Darstellung von Frauen in der Malerei ist nicht selten als frauenfeindlich kritisiert worden. Auch hier scheint der Betrachter etwas zu sehen, das es nicht wirklich gibt. Das erotische Moment erweist sich als nicht haltbarer Vorwurf der Mysogenie, weil Salle aus den Abbildungen und Vorlagen der weiblichen Figuren und Motive nach überwiegend formalen Kriterien schöpft. So präsentiert *Fooling with your hair*, 1985 (Abb. III-19), im unteren Bildabschnitt drei akrobatische Versionen einer nackt sich auf dem Tisch räkelnden Frau, deren Posen und Blick auf ihr Geschlecht Aufregendes versprechen.

Dennoch erfüllen sich die Erwartungen des Betrachters nicht, auch weil er durch die farbigen Zitate aus der Kunst- und Designgeschichte im oberen Bildteil abgelenkt wird.



Abb. III-19: David Salle, *Fooling with your Hair*, 1985
Öl auf Leinwand, 224,7 x 457,8 cm, Sammlung Norman and Irma Braman, Miami Beach

³⁰⁰ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008. Salle: „One has to jump across that gap. [...] there is a clear break between them. The space of the painting is quite different than if it were one canvas broken up into different areas. I mean there is always a slight gap, a tiny gap and your eye has to jump across that gap and that’s an interesting problem.“

Angesichts der Anschuldigungen durch die feministische Kritik hielt Levine, die selbst Feministin war, es für nötig, Salle zu unterstützen und gab im Sommer 1981 folgenden Rat in der Zeitschrift *Flash Art*: „Maybe I should see things as they really are and not as I want them to be.“³⁰³ Es ist der Betrachter, der das Werk vor dem Hintergrund seines eigenen Erfahrungshorizontes interpretiert.

Genau um diese Beziehungen geht es auch Levine in ihrem Werk. Die Reproduktion oder Kopie ist dabei nur Mittel zum Zweck. Ebenso wie *King Kong* eigentlich nicht auf den Kinofilm anspielt sondern Bild gegen Schrift setzt, so sucht auch Levine nicht eine reine Kopie zu schaffen, sondern die Beziehung und Spannung zwischen der Referenz auf Evans und ihrem eigenen Werk herzustellen.³⁰⁴ Der Rückbezug auf Geschichte und Kunstgeschichte und der damit verbundene Kontext sind zentrale Themen beider Künstler, die weit über die reine Originalitätsdiskussion der so genannten Postmoderne hinausgehen.

4.2.2 Cindy Sherman und weibliches Rollenspiel

Cindy Sherman kam 1977 gemeinsam mit Robert Longo nach New York. Beide besuchten Salle in seinem Loft und sahen überall Fotos und Bildausschnitte auf dem Boden liegen, die aus dem Archiv eines Zeitschriftenverlages stammten.³⁰⁵ „There lay cheap pictures of soft-porn starlets posing and exposing. Sherman saw them enacting picture stories, little novellas, and she took the idea back to her own character-based work. Sherman began to make imitation film stills of herself in poses.“³⁰⁶ „Something clicked“.³⁰⁷ Sherman begann daraufhin ihre Serie der *Untitled Filmstills* von insgesamt 69 kleinen Schwarz-Weiß-Fotografien. Dabei posierte sie in der Rolle von verschiedenen weiblichen Charakteren, die einem alten B-Movie oder *Film noir* entstammen könnten. Wie bereits die Bildausschnitte bei Salle boten auch Sherman Vorlagen aus Büchern oder dem Kino Ideen für ihre Inszenierungen. Mit diesem Material sprach sie die weibliche Baby-Boomer-Generation an, die derartige glamouröse

³⁰¹ Dobbe 2007, S. 185.

³⁰² Avedon 1987, Salle im Interview mit Peter Schjeldahl 1987, S. 34.

³⁰³ „[...] he uses the female form, like the format of a painting, as a metaphor for the fetish that watches [...] and [...] quotes a naive masculine faith in the truth of the female experience.“, zitiert aus Levine 1981, S. 34.

³⁰⁴ „I am interested in making a work that has as much aura as its reference. For me the tension between the reference and the new work doesn't really exist unless the new work has an auratic presence of its own. Otherwise, it just becomes a copy, which is not that interesting.“, zitiert aus Cheim 1991, S. 113.

³⁰⁵ „[...] spread around, photos spirited out of the archive of the pulp-magazine publisher where Salle had a day job.“ zitiert aus Avedon 1987, Salle im Interview mit Peter Schjeldahl 1987, S. 37–38.

³⁰⁶ Nesbit 2003, S. 185.

³⁰⁷ Nesbit 2003, S. 185.

Bilder über das Fernsehen absorbierte und diese Art der weiblichen Porträtierung als ihre eigene annahm und ihr nacheiferte.

Beispielhaft ist Sirks filmisches Melodram *Imitation of Life* aus dem Jahr 1959, das auch soziale Rollenspiele zwischen Mann und Frau, Weiß und Schwarz, Herrin und Dienstmädchen behandelt. Natürlich beinhaltet das Rollenspiel eine Künstlichkeit, die das Leben nur „überspitzt“ porträtieren konnte. Hierauf wird noch ausführlich in Kapitel 4.4 *Narration und Subtext* eingegangen.

Auch Rosalind Krauss erwog die Möglichkeiten eines direkten Vergleiches der inszenierten Bilder Shermans mit den klischeehaften Szenen Sirks.³⁰⁸ Sherman und Sirk entwickelten sentimentale und zugleich künstlich absurde Bilder der Realität, die eben nicht das Leben, sondern nur eine fiktive Nachahmung desselben sind. Die Schnittmenge ergibt einen weiblichen Stereotyp, der vielseitige Fantasien und Begierden bei seinem männlichen Publikum evoziert. Obwohl das Foto bei Sherman keine tatsächliche Filmszene nachstellt, beinhaltet es alle Einstellungen und Eigenschaften eines Filmstills (Raumaufteilung, Schattenbildung, bedrohliches Moment). Es handelt sich somit um ein Zitat nach einem Filmgenre und ist letztlich eine ‚Kopie‘ ohne singuläres Original.³⁰⁹



Abb. III-20: Cindy Sherman, *Untitled #14 (Untitled Film Stills)*, 1978
Ohne Angaben, The Museum of Modern Art, New York

Im *Film Still #14*, 1978, (Abb. III-20) inszeniert sich Sherman als Frau im Cocktailkleid. Ihre künstlich eingenommene Pose und das kulissenartige, aufwendige Arrangement mit verschiedenen *frames* (Spiegel, Bilderrahmen,

³⁰⁸ „What would a comparison of, say, a still from a Douglas Sirk film a Cindy Sherman Film Still mean?“, zitiert aus Krauss 1993, S. 14.

³⁰⁹ Barthes 1990, S. 64 f.

Tisch, Truhe) innerhalb des Raumausschnitts evozieren beim Betrachter einen Wiedererkennungseffekt, der sich an jede beliebige Filmszene der 1950er Jahre erinnert fühlt. Sherman stilisiert sich zu einer unidentifizierbaren Film-Heroine, wie sie einem B-Movie oder *Film noir* entsteigen könnte. Als inszenierter weiblicher Stereotyp bedient Sherman alle Erwartungen des Betrachters und entzieht sich ihm zugleich durch Unnahbarkeit. Diese Unnahbarkeit entsteht u. a., weil Sherman aufgrund der Vielzahl an Identitäten in ihren *Untitled Film Stills* keine Fixierung ihrer eigenen Person erlaubt. Die primär klassische Rollenzuweisung sucht Sherman in den pluralistischen Darstellungen zu entkräften und überkommene Bild-, Form- und Inhaltsvorstellungen in späteren Bildserien weiter aufzulösen.

In dieser Serie spielt Sherman keine vordefinierte Rolle, sondern erfindet sich als Frau je Aufnahme immer wieder neu. Es gibt keine Handlung, keine Narrative. Jedes *Still* wirkt wie eine flüchtige Momentaufnahme aus dem Film, und ist wie bei Sirk eine Imitation eines ‚realen‘ Momentes.

Dem Betrachter bleibt es überlassen, seine eigenen Assoziationen aufzubauen.³¹⁰ Sherman geht dabei so weit, wie es der Betrachter in seiner männlichen Begierde und Fantasie wohl wünscht. Dieses Moment reizt Sherman in vielseitigen Künstlichkeiten offensichtlich aus, so dass auch Plattitüden sichtbar werden.

Sherman gelingt es, die Errungenschaften dieser Film-Ikonografie in einer Art Momentaufnahme motivisch festzuhalten: *Untitled Still #14* zeigt eine Frau, die sich im „kleinen Schwarzen“ effektiv präsentiert; gleichzeitig ihren Rücken im Spiegel zur Geltung bringt; mit geöffneten Augen, überrascht starrem Blick und leicht geöffneten Mund mit den einfachsten Mitteln der weiblichen Erotik spielt. Charakter und Identität der Figur reduzieren sich auf die banalsten weiblichen Sinnesreize: „as if a sexy black dress made you be a femme fatale, whereas femme fatale is precisely an image, it needs a viewer to function at all“.³¹¹ Dieses Zitat führt direkt zur Diskussion, inwieweit ein Bild den Begriff *femme fatale* repräsentiert und inwieweit der Begriff *femme fatale* ein Bild bzw. eine visuelle Vorstellung von einer Frau wiedergibt. Die *femme fatale* erweist sich als künstlerisches Zeichen. Sherman konstruiert ihre Serie *Untitled Film Stills* systematisch nach einem System weiblicher Zeichen, die der Fiktion des Betrachters vorangehen.

³¹⁰ Vgl. Cruz 1997, S. 3.

³¹¹ Howell 1995, S. 6.

Anstelle eines „kleinen Schwarzen“ hängt in Salles Werk *Black Bra*, 1983 (Abb. III-21), ein schwarzer Büstenhalter von einem Haken. Aus der Leinwand blicken weit geöffnete Augen einer Frau in Grisaille den Betrachter erwartungsvoll an. Dieser kann sich, von einer Schüssel appetitlicher und symbolträchtiger roter Äpfel³¹² eingeladen, seinen Fantasien hingeben.



Abb. III-21: David Salle, *Black Bra*, 1983
Öl, Acryl, Holz, Gummi-BH auf Leinwand, 151,1 x 246,4 x 48,3 cm, Sammlung Edward Caudaro

Wie bereits Sherman thematisiert Salle in seiner Malerei mit einfachsten Bildzeichen –Büstenhalter, Apfel, Augen– die weiblichen Erotikschnale. Häufig der Frauenfeindlichkeit beschuldigt, perpetuiert Salle den weiblichen Akt *ad infinitum* in seiner Malerei. Wieder ist es die Serialität, die den weiblichen Körper als Objekt, die Frau als Zeichen abstrahiert.

Innerhalb der Feminismusdebatte der 1970er und 1980er Jahre spielte der männliche Betrachterblick eine entscheidende Rolle. Als „projizierendes Auge“ wurde es als gewalttätig und durchdringend, also im weitesten Sinne männlich angesehen. Laura Mulvey schrieb über den männlichen Blick: „[w]oman [...] stands in patriarchal culture as a signifier [Vorstellungsbild] for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions [...] by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning“.³¹³ In den Begriffen von Saussures

³¹² Der Apfel ist hier als Symbol zu deuten, der den Göttinnen der Liebe, Sexualität und Fruchtbarkeit zugeordnet ist. Der Apfel kann auch als Umschreibung der weiblichen Brust betrachtet werden.

³¹³ Mulvey 1989, S. 15.

Zeichentheorie gesprochen ist die Frau Signifikat und damit Vorstellungsbild – Subjekt der Begierde –, das zwischen unterschiedlichen Sehnsüchten und Ansprüchen zerrieben wird. Jeder Betrachter fokussiert dabei ein anderes weibliches Signal oder „Körperteil“, das die persönliche Vorliebe und Begierde bedient. Der weibliche Körper wird in der Wahrnehmung zerstückelt. Shermans und Salles Werk schalten sich jede auf ihre Weise in die Diskussion um weibliche Körperlichkeit im Bild ein.

4.2.3 Richard Prince und mediale Stereotypen

Richard Prince zog 1973 nach New York. Er arbeitete in den 1970er Jahren im Ausschnittsdienst des Time-Life-Verlags in New York, wo er Zugang zu Tausenden von zerschnittenen Zeitschriften hatte. Er begann die Anzeigen zu re-fotografieren und aus diesen Fotos wiederum eigene Werke zusammenzustellen.

Prince selbst erklärt, die Re-Fotografie sei eine Technik, bereits existierende Bilder zu rauben („to pirate“), anstatt vorzutäuschen, sie zu kopieren; Prince ‚managt‘ diese anstatt sie zu zitieren.³¹⁴ Durch diese Vorgehensweise entsteht ein nahtloses Kopierverfahren. Die einzelnen Fotografien setzt Prince in eine Reihenfolge, die entsprechend der Leserichtung einen Vergleich zwischen den Bildern anregt und damit eine Ahnung von Vor- und Nachher in Gang setzt.³¹⁵ Wieder sind es Einzelbilder in Serie, die miteinander korrespondieren und ein zeitliches Moment innerhalb der Montagesequenz begründen.

Der minutiösen Herausfilterung von Bildmaterial aus einem Fundus an Vorlagen, gemeinsame Vorgehensweise aller hier aufgeführten Künstler, geht die künstlerische Bildkonzeption voraus. Dabei ist das Ziel nicht mehr, wie noch unter dem Begriff der Collage erklärt, einen Brückenschlag zur Realität zu schlagen, sondern die systematische Auseinandersetzung mit dem vorhandenem Bildmaterial des Alltags. Realität wird also als Ausgangsbasis akzeptiert und ihre Partikel werden in Beziehung zueinander und in einen künstlerischen Diskurs gesetzt. Douglas Crimp formulierte auf der Suche nach der Repräsentation in der Kunst: „We are not in search of sources or origins but of structures of signification: underneath each picture is always another picture.“³¹⁶

Als Layouter eines Magazins wählt Prince aus einer bestehenden Auswahl an Bildern, die er nach persönlicher Präferenz neu sortiert. Im Procedere der Re-Fotografie ändern sich Ausschnitt, Blickwinkel, wenn die Kamera schräg gehalten

³¹⁴ Spector 2007, S. 29.

³¹⁵ Spector 2007, S. 26.

³¹⁶ Spector 2007, S. 24.

wird und Farbe, die je nach Qualität seiner Filmrolle vereinheitlicht wird. Trotz dieser Manipulationen tragen Princes Fotografien das unwirkliche, überproduzierte und undeterminierte charakteristische Moment der Werbe- und Anzeigenfotos mit sich weiter und wirken wie aufgeladen mit den psychologischen Kriterien der Werbeindustrie. Im Sammeln und Vergleichen einer Vielzahl an Werbefotos verschiedener Produkte filtert Prince Gruppen sich wiederholender Gesten, visueller Kunstgriffe und Posen heraus. Erst in der Systematik einer Serie ergibt die Zusammenstellung das Substrat von überraschend ähnlichen Werbestrategien unterschiedlicher Firmen für ähnliche Produkte. Diese Entdeckung ist die formale Basis in Princes Kunst, die einer universellen Sprache von Bildzeichen nachspürt.

In *Untitled (Four women looking in the same direction)*, 1977 (Abb. III-22), blicken vier formal analog inszenierte Frauen in die gleiche Richtung.



Abb. III-22: Richard Prince, *Untitled (Four women looking in the same direction)*, 1977
Ektacolor Print, je 50.8 x 61 cm, Edition: 10, verschiedene Sammlungen

Dargestellt ist jeweils ein Typ Frau in unterschiedlicher Kleidung, anderen Haaren und wechselnder Umgebung. Keine der Frauen hat in ihrer Eigenart auch nur im Ansatz etwas mit den anderen gemeinsam, bis auf die Blickrichtung und dennoch wirken sie alle ent-personifiziert. Die Repetition des Schemas ‚Frau nach links blickend‘ reduziert die vier Frauen auf ein stereotypisches Muster. Die Frauen sind alle bis zur Vollendung frisiert, geschminkt und tragen perfekt sitzende Kleidung. Die Liebe fürs Detail steht im Mittelpunkt, eine makellose Oberfläche bestimmt das Foto. Prince reizt die visuellen Codes (weiche Haut, schimmerndes Haar, glänzender Blick) aus und macht auch diese in der

Wiederholung fühlbar. In ihrer Austauschbarkeit innerhalb der Serie garantiert die Frau die Iterabilität als Zeichen. Die offensichtliche Inszeniertheit und der durch den Farbfilm vereinheitlichende Farbschimmer der Re-Fotografien sowie der zeitliche Rhythmus innerhalb der Bildreihung lassen Bezüge zu Filmschnitt und Filmstill erkennen.

Salle widmete sich bereits 1973 diesen Phänomenen. In *Untitled* (Abb. III-23) blicken vier Frauen im Bademantel aus dem Fenster, jede hält eine Tasse Kaffee in der Hand. Es ist der in der klassischen Kaffeewerbung perfekt gewählte Moment, der die morgendliche Ruhe mit dem ersten Kaffeegenuss in Verbindung bringt.



Abb. III-23: David Salle, *Untitled*, 1973
Schwarz-Weiß-Fotografie, ohne Angaben, Sammlung des Künstlers

Nur dreht Salle mit einer ironischen Note das gesamte Werbespiel um und weist nach seinen Kriterien (Frauentyp, Bademantel, Frisur und unmittelbare Umgebung) jeder Frau eine beliebige Kaffeemarke zu, die er aus Magazinen ausschneidet und mittig an den unteren Bildrand klebt.

Dieser Zuweisung von Marke und Frau folgt der Betrachter und wird sich in der Serie für die Kaffeemarke und das Frauenbild entscheiden, das ihm am besten

„gefällt“. Wie in der Diskussion in Kapitel 2.2 *Rezeption und Selbstreflexion* erwähnt, projiziert sich der Betrachter in die Situation dieser Szene.

Im Produktvergleich sind Marke und Frau austauschbar, Frisur und Röstung erhalten die gleiche Wertigkeit. Wie bei Prince und Sherman wiederholt sich auch bei Salle der Stereotyp ‚Frau‘, der in Beziehung zu einem Markennamen gesetzt, selbst zu einer Art lesbarem Zeichen wird.

Mit Rückblick auf das Appropriationsverfahren sei in Verbindung mit *D Plus, C Minus*, 1987-88 (Abb.III-24), von Prince rückblickend auf Salles Malerei *King Kong*, 1983 verwiesen. Die Verbindung eines Gorillakopfes mit Abbildungen eines auf der Bühne auftretenden Rockstars in Lederoutfit und E-Gitarre transportiert eine Vielzahl männlich konnotierter Attribute.³¹⁷



Abb. III-24: Richard Prince, *D Plus, C Minus*, 1987-1988
Ektacolor Print, 218 x 115 cm, Edition: 2, ohne Angaben

Salles *King Kong* hingegen spielt deutlich subtiler mit den Attributen männlicher Dominanz. Er lässt sie in figurativen Gegensatzpaaren wie weiblich/männlich, *belle/bête* erscheinen. Bei der detaillierten Beschreibung wurde bereits das unterschwellig bedrohliche Moment erwähnt, das wie eine schleichende Bedrohung, lediglich durch die Kombination der Lettern KING KONG auf dem Rücken der Nackten projiziert, evoziert wird.

³¹⁷ Kat. Ausst. Hannover 1994, Nr. 23.

Der Gegensatz von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ und das Kräftemessen ist inhaltliches Thema aller Künstler der Generation Salles. Zudem können folgende Kriterien allen hier genannten Künstlern zugeordnet werden: das systematische Arbeiten mit vorgefundenem Bildmaterial aus fotografischen oder filmischen Vorlagen, die serielle Anordnung stereotypischer Motive und damit die Verwendung von bildhaften Zitaten, Symbolen, Codes und deren Bezugssystem. Salle erkämpfte sich seine Einzelposition von dieser Ausgangsbasis mit denselben theoretischen Ansätzen wie Levine, Sherman und Prince, indem er seinen eigenen Weg zurück in die Malerei fand.

Auf unterschiedliche Weise thematisiert er Bezüge, indem er z. B. Watteau, Hausmann, Géricault und andere Zitate der Kunstgeschichte in seine Werke integriert. Diese vorgefundenen Elemente, sein Vokabular, setzt er nebeneinander und miteinander in Beziehung. Der Betrachter kann diese zeichenhaften Erkennungssignale aufgrund ihrer großen Bekanntheit relativ leicht entziffern.

Dabei erweitert Salle das Nebeneinander von historischen Stilen und Motiven, wie es bereits bei de Chirico in Ansätzen zu verfolgen war, zu einem Pluralismus ganz im Sinne des appropriierenden Ansatzes. Jedoch handelte es sich hier weniger um Rückgriffe, sondern vielmehr um ein direktes Zugreifen auf einen bereits vorhandenen Fundus an Bildern. Die Entscheidung für dieses oder jenes Zitat und dessen malerische Neukonfiguration im Bildganzen ist hier als eigentliche Leistung des Künstlers zu verstehen. Dabei sind letztendlich nicht die Aneignung von Kopien oder das Zitat Salles Thema (ebenso wenig, wie bei Levine, Sherman oder Prince), sondern die Etablierung einer persönlichen Bildsprache in seiner Malerei. Diese Malerei entwickelte er Zitat für Zitat, Code für Code zur eigenen Sprache. Das heißt zugleich, dass Salle nicht Vorlagen oder Dinge aus dem Alltag kopierte, sondern Zeichen.³¹⁸ Er selbst betont, er arbeite nur mit Originalen. Viele fotografische Vorlagen in Bildern, die in der Zeit nach *King Kong* entstanden, sind eigens im Atelier inszeniert und aufgenommen worden.³¹⁹ Das Originäre auch in der Zusammenstellung ist ihm wichtig – indessen erhält jedes Element innerhalb der Komposition einen neuen Stellenwert, ist somit seines ‚vorgefundenen‘ Charakters enthoben.

³¹⁸ Barthes 1976, S. 58.

³¹⁹ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008. Salle: „All images after *King Kong* I have made on my own. In this sense I never did true appropriation, because I feel working with originals like the photographs staged at the studio. Sherry Levine had the idea of not making an original. But this is clearly not my subject.“

Kapitel 4: Bildmontage im Kontext des Filmdiskurses. **Vom Zeichen zur Narration**

Die Analyse visueller Techniken und Motive in der Malerei Salles und der Diskurs zu Wiederholungen von Motiven finden ihre Fortsetzung im Kontext der filmischen Montage. Salles Vokabular, das aus zitierten Bildfragmenten und disparaten Textelementen besteht, entwickelt vielfältige Relationen zum bewegten Bild des Films. So enthält die malerische Montagetechnik eine zeitliche Komponente, die der Betrachter, eine Narrative erstellend in der Synchronizität der gemalten Flächen wahrnimmt.

Während Kapitel 3 Bild-Text und Bild-Bild-Kombinationen in ihren Bezüglichkeiten untersuchte, werden hier unter Betrachtung filmischer Montagetechniken die Verknüpfungsmodi analysiert, die dem Betrachter eine narrative Bedeutungskonstitution ermöglichen.

Es erschließen sich überzeugende Übereinstimmungen zwischen Salles Bildaufbau und seinen kompositorischen Mitteln wie Insert, Overlay und Zitat und den Gestaltungsweisen im Film. Die Auseinandersetzung mit der Montage, die als formale und ästhetische Verknüpfungsfunktion in Salles Werk einen so wichtigen Stellenwert hat, beleuchtet die formalen Prinzipien der Bildkonzeption.

Neben Filmbeispielen werden die wichtigsten Positionen, Texte und Aufsätze zu den Themenbereichen der Montage, des Filmschnitts und der Filmsprache innerhalb der Filmtheorie vorgestellt. Die Hinweise in Salles Bildern führen beim Thema ‚Montage‘ zu den filmwissenschaftlichen Schriften der russischen Filmemacher Dziga Vertov, Sergei Eisenstein und Wsewolod Pudowkin, die sich jeweils mit den spezifischen Bedingungen der Montage auseinandersetzten. Ausgangssituation ist Salles Pastellarbeit *Man with a Camera*, 1982, (Abb. IV-3), die mit Vertovs gleichnamigem Film aus dem Jahr 1929 in direktem Bezug steht. Schließlich werden die Mittel des Films und ihre Verwendung in der Malerei und reziprok filmische Elemente aus malerischer Sicht untersucht. Begriffe wie Insert und kunsthistorisches Zitat werden in der Filmanalyse von *Pierrot le Fou*, 1965 des Regisseurs Jean-Luc Godard wieder aufgenommen und im Umfeld der *Nouvelle Vague* thematisiert. Auch hier wird sprachlichen und poetisierenden Stilebenen im Filmbild nachgegangen. Dabei ergeben sich wesentliche Rückschlüsse zu den sprachtheoretischen Implikationen, erarbeitet in Kapitel 3. Eine Auswahl von Filmstills aus Douglas Sirks Film *Imitation of Life*, 1959, den Salle immer wieder als einen seiner Inspirationsquellen nennt, eröffnet

aufschlussreiche Hinweise auf die Erzeugung einer bestimmten Dramatik im Bild, die Salle in seinen Bildern mit „Tragik“³²¹ umschreibt. Eine schlüssige Zusammenfassung des Kapitel 4 findet sich in Salles eigenem Film, *Search and Destroy* aus dem Jahre 1995, der in Relation zum malerischen Schaffens Salles ausgewertet wird.

1 Montage im Film

1.1 Von der Technik zur Kunst

Der Begriff Montage, wie er heute verstanden wird, stammt ursprünglich aus dem Bereich der Technik und Industrie des 18. Jahrhunderts, wie in Kapitel 2.3.6 ausgeführt.³²² Hier sei noch einmal auf den Ursprung des Wortes verwiesen, das französische Verb *monter*³²³, das soviel wie hinaufbringen, aufwärtssteigen oder allgemein zusammensetzen von Einzelteilen bedeutet.³²⁴ Da noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Bereiche Kunst und Technik als gegensätzlich empfunden wurden, ist eine Übertragung dieses Begriffs auf die Künste und die Literatur keinesfalls selbstverständlich.

Erstmalig 1916 verwendeten die technikbegeisterten Künstler Georges Grosz und John Heartfield das künstlerische Verfahren der Fotomontage.³²⁵ Ihr Ziel war es, demonstrativ und provokativ ihr neues Verständnis von Kunst und Künstler herauszustellen und gegen die Tradition auszuspielen. Als ‚Monteure‘ traten sie gelegentlich in typisch blauer Arbeitskleidung auf und stellten die Grenze zwischen Kunst und Technik in Frage. Der Begriff Montage schien nicht zuletzt aufgrund seiner handwerklichen Herkunft insbesondere dem technisch dominierten Verfahren der Fotografie gerecht zu werden.³²⁶ Dies war die Vorbereitung für den Einsatz der Montage auch bei bewegten Bildern. Wie in der Fotomontage werden im Film Einstellungen und Sequenzen mittels Schnitt

³²¹ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008.

³²² Der Begriff der Montage ist zwar noch älter als seine Verwendung in der Industrie. Diese zu beschreiben, würde hier jedoch zu weit führen. Für eine ausführliche Historie, siehe: Möbius 2000, S. 15–19.

³²³ frz.: *monter*, auch hinaufbringen, aufwärts steigen, eigtl. auf einen Berg steigen, allg. zusammensetzen von Einzelteilen.

³²⁴ Vgl. Möbius 2000, S. 16 ff. Bei *Le Robert* wird *montage* folgendermaßen definiert: „Opération par laquelle on assemble les pièces d’un mécanisme, d’un dispositif, d’un objet plus ou moins complexe pour le mettre en état de servir, de fonctionner.“, zitiert aus *Le Robert* 1971, S. 481.

³²⁵ Vgl. Hausmann 1931 und Möbius, S. 19. Fotomontage: Aus der Collage entwickelte Technik, bei der durch Kombination verschiedener photographischer Motive, teilweise ergänzt durch zeichnerische oder malerische Elemente, neue und unerwartete Bildinhalte entstehen: Provokative Geste der Dadaisten, die eine Welt von Abstrusitäten und Sinnlosigkeiten entstehen ließen. Die Zersplitterung des Bildes folgte nicht mehr ästhetischen Maßstäben.

³²⁶ Möbius 2000, S. 17.

geordnet und zum Ausdruck gebracht. So war auch der Film am Anfang nicht Kunst, nicht Medium, sondern Apparatur.³²⁷ Während der ersten Filmvorführungen nahmen die Zuschauer das filmische Bewegungsbild als mechanisch bedingte Folge von fotografischen Momentaufnahmen wahr. Bereits 1912 erschienen Bergsons Untersuchungen zu diesem Phänomen der Bildrezeption in *Schöpferische Entwicklung*.³²⁸ In der Zeit von 1885 bis 1909 überwogen Darstellungen zur technischen Entstehung und Entwicklung der „bewegten Fotografie“ und ihrer Rezeption. Was Film sei, fragten bereits die Brüder Lumière und Georges Méliès. Bei Lumière wird die Filmtheorie zu einer reinen Theorie der kinematographischen Projektionen. Bei Méliès steht die Kamera ganz im Dienst der weitgehend abfotografierten „realen Welt“. Die kinematografische Technik würde am besten den dokumentarischen Bedürfnissen der Wissenschaft dienen, so dachten die Zeitgenossen. Schließlich begann die Erfolgsgeschichte des Films in der populären Unterhaltungsindustrie. Seit seinen Anfängen wurde über den Platz des Films unter den Künsten nachgedacht.³²⁹

Es lag nahe, die Technik der Montage auch im Film anzuwenden. Die Urform der filmischen Montage sind aneinandergereihte Einzelbilder auf einem belichteten Filmstreifen. Die Einzelbilder verschmelzen zu einem Gesamteindruck, der mehr ist als die Summe aller Teile, eine neue filmimmanente Ausdrucksform.³³⁰ Auf die Frage, was das Wichtigste neben der Geschichte im Film sei, antwortete der Filmregisseur Stanley Kubrick: das Schneiden. „Es ist der einzige Vorgang, bei dem der Film keine Anleihen bei anderen Künsten macht. Man kann doch sagen, daß das Drehbuchschreiben eine Anlehnung an die Literatur darstellt, das Proben vor der Kamera dem Theater entliehen ist, das Drehen eine Anwendung der Fotografie bedeutet. Nur beim Schneiden ist der Film ganz bei sich, er hat etwas, was keine andere Kunstform aufweisen kann.“³³¹ Das Profil eines Films entscheide sich erst am Schneidetisch. Indessen besitzt das Verfahren der Montage ja keineswegs Filmhoheit, wie wir eingangs schon erwähnten. Die wechselseitige Beeinflussung, gerade zwischen Literatur und Film, wird im Folgenden ausführlicher behandelt.

³²⁷ Paech 2002, S. 28.

³²⁸ Bergson 1912.

³²⁹ „Die späte Stummfilmzeit ist die Kunstepoche des Films geworden. Mit dem Tonfilm wurde der Film zum akustischen und visuellen Wahrnehmungsphänomen und Wirklichkeitseffekt, in den 60er Jahren zum multicodierten Zeichenprozeß und ‚textuellen System‘. In den 80er Jahren wurde der Film als ‚Medium‘ unter einer Vielzahl anderer Medien intermedial mit dem Fernsehen, Video, DVD, technisch, ästhetisch, ‚programmatisch‘ verbunden.“, zitiert aus Paech 2002, S. 287.

³³⁰ Beller 2002, S. 9.

³³¹ Karasek 1987 (Stanley Kubrick im Interview mit Hellmuth Karasek).

1.2 Filmtheoretische Positionen

Die russischen Regisseure und Filmtheoretiker Dziga Vertov, Sergei Eisenstein und Wsewolod Pudowkin haben die konzeptionelle und praktische Grundlage für die filmische Montagetechnik gelegt. Dziga Vertov ist in *Wir. Variante eines Manifestes*, 1922, auf der „Suche nach dem Filmalphabet“ und definiert darin die Anforderungen an die Montage.³³² 1924 entwickelte Eisenstein in seinem Film *Streik* (siehe auch Kap. IV.1.4 und Kap. IV.2 ff) die Idee der Attraktionsmontage und formulierte in seinem Artikel *Montage der Filmattraktionen*³³³ seinen Leitgedanken: „Montage [...]: dies ist die wichtigste Methode im Film.“³³⁴ Er führt aus, dass die Montage nicht nur das wichtigste Bauprinzip des Films und der Kunst sei, sondern zugleich ihr intensivstes Wirkungsmittel. Die Faszination liegt in der Strukturierung der Bilder und im Herstellen immer neuer Verbindungen und Beziehungen unter ihnen. Das visuelle Gedächtnis soll beansprucht und Sinnbezüge aufgebaut oder abgerufen werden. Den sowjetischen Filmemachern wurde bewusst, dass eine neue Art des Inhalts, eine neue Erfahrung der Signifikate formale Innovation auf der Ebene der Signifikanten verlangt, um zu einem den Möglichkeiten des Films gerechten Ausdruck zu kommen. In seinem Film *Panzerkreuzer Potemkin*, 1925, suggeriert die Montage einer Abfolge dreier Steinlöwen, die schlafend, aufblickend und schließlich brüllend zu sehen sind, eine Bewegung des sich erhebenden Tiers. Bild und Vorstellung erlangen mit den Mitteln der Montage neue Bedeutungsebenen. Die Löwen werden zu Symbolen des Aufstands der Matrosen und der Bevölkerung in der sich aufheizenden Stimmung der Stadt Odessa zur Zeit des russischen Revolutionsjahrs 1905. Diesen thematischen Zusammenhang erstellte Eisenstein mit Hilfe des formalen Ansatzes der Montage (Abb. IV-1).

Einen weiteren wichtigen Aufsatz, *Über die Montage*, verfasste Anfang der 1940er Jahre der Filmregisseur und -theoretiker Wsewolod Pudowkin.³³⁵ Darin verstand er den Montagebegriff dramaturgisch und sah ähnlich wie Eisenstein die Montage „in allgemeinsten Form als Aufdeckung der inneren Zusammenhänge“, führte jedoch verstärkt diese Zusammenhänge zurück auf ihre Existenz in der realen Welt – ganz in Anknüpfung an die Realismusdebatte.³³⁶ Sowohl Eisenstein als auch Pudowkin wollten den Zuschauer zum Mitdenken und gesellschaftlichen

³³² Vertov 2003a, S. 33–34.

³³³ Eisenstein 2003a, S. 58–69.

³³⁴ Eisenstein 2003a, S. 61.

³³⁵ Pudowkin 2003, S. 74–96.

³³⁶ Pudowkin 2003, S. 77 ff.



Abb. IV-1: Sergej Eisenstein, *Panzerkreuzer Potemkin*, 1925
Filmstill *Die drei steinernen Löwen geraten in Bewegung*, ohne Zeitangabe

Handeln auffordern. Deshalb bemühten sie sich, die emotionale und intellektuelle Rezeption der Zuschauer durch die Montage zu steuern.

Eisenstein entwickelte seine Montage der Attraktionen in der dialektischen Montage weiter. Die aneinandergereihten Einstellungen bilden hierbei keine organische Einheit wie bei David W. Griffith, dem amerikanischen Wegbereiter des Kinos, sondern sind kontrapunktisch miteinander verknüpft. Die Gesamtkomposition bildet sich also gerade durch Widersprüche und Gegensätze. So entsteht eine Bewegung des Filmbildes nicht etwa durch Kontinuität zwischen den Einzelbildern, sondern durch ihre Konfrontation. Und das gilt auch für die größere Bewegung, von der der Film im Ganzen ‚handelt‘. Zwei gegensätzliche Bilderfolgen werden hierbei miteinander verknüpft; der Zuschauer ist aufgefordert, einen sinnvollen Zusammenhang zwischen den Einstellungen herzustellen. Aus der Kollision der Einstellungen entsteht so eine neue Einheit, die einen neuen Sinn produziert.³³⁷ Es entsteht etwas Eigenes, Neues, das von den konträren Einheiten ganz unabhängig, aber doch Produkt ihrer ‚Kollision‘ ist. In diesem Zusammenhang entstehen Zeichen, z. B. der Aufstand in der Inkarnation der Löwen, aufsteigend vom bloßen Gefühl, etwa der Aufmerksamkeit, der Assoziation bis zum Gedanken. Als künstlerisches Zeichen verhalten sich die Bilder zur Sequenz wie die Worte zum Satz. In ihrer Verknüpfung konstituieren sie Bedeutung.

³³⁷ Vgl. Filmbsp. Kapitel 4. 3. Pudowkin, *Die letzten Tage von St. Petersburg*.

Das malerische Montageprinzip bei Salle entspricht insofern dieser Definition, als die montierten Bildelemente sich in ihren Bedeutungen überlagern und in einer Art 'Kollision' unabhängige Bildassoziationen schaffen.

Bis heute gehören die Schriften der russischen Filmemacher zur grundlegenden Literatur über das Verfahren der Montage. Theoriebildung und Filmpraxis befruchteten sich nach der Oktoberrevolution von 1917 gegenseitig und brachten in der Sowjetunion eine erste Kinematologie hervor. Dabei entwickelte sich die Filmtheorie der russischen Formalisten (Boris Eichenbaum, Wiktor Schklowski³³⁸ et al.) Anfang der 1920er Jahre untrennbar mit der sich gleichzeitig formierenden Literaturtheorie. Sie führte zur *Poetik des Films*, deren Arbeitsgebiet das Verhältnis von Poesie und Prosa im Film, Sujetfolge und Semantik des Filmgegenstands ist.³³⁹ Der russische Linguist und Semiotiker Roman Jakobson, der lange in den USA lebte und lehrte, verfasste in *Was ist Poesie*, 1934, seine Gedanken zur Autonomie der ästhetischen Form und stellte einen unmittelbaren Bezug zum Film her. Wieder waren es die russischen Formalisten, die die Frage nach dem sprachlichen Status des Films stellten und die Filmsprache analysierten.

Die semiotische Entwicklung und die Anleihen der Filmanalyse aus der Literaturtheorie implizieren ebenfalls eine Übernahme von Sprachvorstellungen. Dieser Ansatz beruht auf den Arbeiten Dziga Vertovs, der in Analogie von Film und Sprache instrumentalisierbare Vergleiche vorausschickte. Schließlich ist es Eisenstein, der die Systematisierung der Filmsprache dynamisierte und Formen des Kinos mit den Reaktionen des Betrachters in Zusammenhang brachte. Eisenstein legte nicht nur eine erste Analyse der Filmsprache vor, seine Einbeziehung der gesellschaftlichen und psychologischen Faktoren in die Filmtheorie führte überdies zu einer Realismusdebatte, die die Filmtheorie auf ungelöste Probleme verwies. Eisensteins filmtheoretisches Werk lässt sich adäquat nur im Rahmen einer umfassenderen Philosophie der Sprache erfassen.³⁴⁰ Wichtigster Bestandteil der Filmsprache war für ihn die Montage.

³³⁸ Schklowskis Theorien entwickelten maßgeblich den russischen Formalismus. Seine Werke waren für die Ideen von Michail Bachtin und die russische und Prager Schule der Semiotik bedeutsam.

³³⁹ Beilenhoff 1974, S. 139 und S. 141 f.

³⁴⁰ Albersmeier 2003, S. 8.

Auch die neueren strukturalistischen, linguistischen und semiotischen Beschreibungsverfahren orientieren sich an Eisenstein.³⁴¹

Genannt werden muss im Zuge der Montage-Diskussion auch einer der bedeutenden Vertreter der poststrukturalistischen Filmtheorie – Gilles Deleuze, Autor der womöglich einflussreichsten neuen Filmtheorie seit Siegfried Kracauer. Das Kapitel über Montage in *Das Bewegungs-Bild*, 1983, unternimmt eine historische Einleitung nach Ländern und Kategorien.³⁴² Bei seinem Versuch der Klassifizierung von Bildern und Zeichen beruft er sich einerseits auf die Zeichentheorie von Charles S. Peirce, andererseits auf die philosophischen Reflexionen Henri Bergsons zum Verhältnis von Zeit und Bewegung. Die Lektüre von Deleuze erweist folgenden Schluss: Film ist in der Perspektive der Semiotik ein zeichenhaft bzw. sprachähnlich organisiertes Phänomen, dessen Wirkungsweise auch in Zusammenhang mit dem Filmschaffen Vertovs und Salles Malerei eingehend untersucht werden soll. Vertov erklärte:

„Die Organisation der Bewegung ist die Organisation ihrer Elemente, d. h. der Intervalle in Sätzen. [...] Das Werk baut sich ebenso aus Sätzen auf, wie der Satz aus Intervallen. *Wir sind auf der Suche nach dem Filmalphabet. Zeichnungen in Bewegung. Konstruktionsentwürfe in Bewegung. Projekte der Zukunft, Die Relativitätstheorie auf der Leinwand.*“³⁴³

Als historiographischer Hinweis zum filmtheoretischen Diskurs der 1970er und 1980er Jahre soll hier kurz das *Wisconsin-Projekt* erwähnt werden, vertreten durch David Bordwell, der mit seinem Buch *Film Art* 1979 den Neoformalismus begründete und darin wieder bewusst an die Filmtheorie der russischen Formalisten aus den 1920er Jahren anknüpft.³⁴⁴

1.3 Filmmontage und Literarische Narrative

Allen theoretischen Ansätzen gemeinsam ist die Kategorie der Sprache. Die Fragen, was Film sei und inwiefern die einzelnen Filmbilder eine Handlung oder

³⁴¹ Mit dem Metz'schen Aufsatz *Le Cinéma langue ou langage?* (1964) setzte sich eine Richtung der Filmsemiotik durch, die sich von der klassischen Filmtheorie distanzierte, was durchaus auch kritisch zu sehen ist. Es entwickelten sich Schulen und Tendenzen, die in strukturalistisch-linguistische (Roland Barthes und Christian Metz), semiotische (Umberto Eco, Emilio Garroni und Gianfranco Bettetini), phänomenologische (André Bazin, Vilmos Ágel und Amédée Ayfre), materialistische (Gruppe *Cinéthique*) eingeteilt wurden. Siegfried Kracauer hatte zudem eine sozialpsychologische Analyse des deutschen expressionistischen Films geleistet. Albersmeier 2003, S. 3.

³⁴² Deleuze 2003, S. 409–426.

³⁴³ Beilenhoff 2003, S. 33.

³⁴⁴ Vgl. Wulff 1991, S. 391–405; Albersmeier 2003, S. 27.

Vorstellung beim Betrachter generieren, stehen im Mittelpunkt um die Diskussion der Bedeutungskonstitution. Es wurde nach neuen Möglichkeiten in der Zusammenstellung von bewegten Bildern gesucht, die wie literarische Texte, Inhalt und Aussage vermitteln. Lange galten die Medien Literatur und Film als Konkurrenten, bis es außer Frage stand, dass das Medium Film keine Erweiterung oder Verlängerung der Literatur sei, sondern eine eigenständige Kunstform darstellt. Die Kritik, Film sei eine Aneignung aus literarischen Quellen, entfachte eine Diskussion, die „Film als Literatur auf Leinwand“ bzw. „Film als Literatur“ thematisierte.³⁴⁵ Dies führte zum Kernpunkt der sprachtheoretischen Implikationen, der Reziprozität von Filmbildern auf Sprache und Worte.

So war auch der Zusammenhang zwischen den Montageformen in den verschiedenen Künsten noch unbestimmt. Diese neuen Präsentationsformen von Filmbildern wurden immer wieder als Vergleich herangezogen für literarische Darstellungsformen, die mit Parallelhandlungen, Gleichzeitigkeit, Fragmentarisierung und Beschleunigung von Erzählsträngen, dem abrupten Wechsel von nah und fern oder groß und klein auf die neuen Erfahrungen der modernen Metropole reagierten.³⁴⁶ Alfred Döblin erkannte den mächtigen Einfluss der filmischen Montage auf sein Publikum und forderte bereits 1913 für das moderne Erzählen einen „Kinostil“.³⁴⁷

Hanno Möbius untersuchte die Geschichte und Theorie der Montage und schildert, wie der Film schon vorher von bestimmten literarischen Entwicklungen im 19. Jahrhundert wichtige Anregungen empfing.³⁴⁸ So bekannte sich bereits Griffith zur literarischen Tradition: „Ich habe die Idee des cross-cutting [von einer Szene zur anderen, um die Spannung zu erhöhen] eingeführt [...], aber es war keineswegs meine eigene Idee, ich habe sie in den Werken von Dickens gefunden.“³⁴⁹ Auch Eisenstein empfand Dickens' Literatur ‚filmisch‘ und nannte Aspekte wie das Interesse an Verstärkung, seine visuellen Bilder, Montagen und Nahaufnahmen.³⁵⁰

In den 1920er Jahren erschienen kurz nacheinander mehrere herausragende Romane, die in unterschiedlicher Weise Montagefragmente enthalten: James Joyce, *Ulysses* (1922, Vorabdrucke 1918–1920), Alfred Döblins, *Berlin Alexanderplatz*, John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925) sowie aus dessen USA-Trilogie *42nd Parallel* (1930). Alle drei Autoren fanden verschiedenartige

³⁴⁵ Nicoll 1936, S. 14.

³⁴⁶ Vgl. Döblin 1997.

³⁴⁷ Döblin 1963, S. 17.

³⁴⁸ Möbius 2000, S. 31–43.

³⁴⁹ Zitiert nach: Paech 1988, S. 48.

³⁵⁰ Leyda 1983.

Lösungen für die modernen Erzählprobleme, daher bieten ihre Romane eine große Vielfalt an Erzählformen, die konzeptionelle Berührungspunkte aufweisen. Joyce, Dos Passos und Döblin ließen sich von Montageformen aus anderen Künsten anregen, vor allem den Medien Malerei, Theater, Film und Fotografie. Für Eisenstein wiederum war *Ulysses* „das Anregendste für die Filmkunst im Westen“³⁵¹. Ganz besonders interessierte sich Eisenstein für den inneren Monolog bei *Ulysses*. Dieser löste als literarische Form ein, was sich Eisenstein als Korrektiv für die Einseitigkeit der intellektualisierten Montage erhoffte.³⁵² „Was Joyce mit der Literatur gemacht hat, ist ganz nah an dem, was wir machen und in der neuen Kinematographie einlösen wollen.“³⁵³ An anderer Stelle nannte er das Buch von Joyce die „Bibel des neuen Films“³⁵⁴. Die enge künstlerische Beziehung zwischen dem russischen Montagefilm und der westeuropäischen Moderne – trotz der gegensätzlichen Gesellschaftssysteme –, die enge Beziehung aber auch von literarischer und filmischer Narration, kommt in der gegenseitigen Anerkennung ihrer konzeptionellen Verwandtschaft zum Ausdruck. Literatur und Film leben von gegenseitigem Austausch, was Salle wiederum für seine Malerei fruchtbar macht, wie in Kap. IV.1.5. und IV.2 ff. dargelegt wird.

1.4 Verknüpfung von Bildzeichen mittels Montage und Schnitt

Was bedeutet filmische Montage für den Umgang mit bildnerischen Zeichen? Wichtige Begriffe sind der Schnitt (*cut*) und die Filmbearbeitung (*editing*), die ihr Äquivalent in der Parallelhandlung der Literatur oder dem mit einem Bühnendekorwechsel verbundenen Zeit- und Ortswechsel des Theaterstücks finden. Die filmische Montage erfolgt beim Aufzeichnungsvorgang durch Kameratechniken oder bei der späteren Bearbeitung, z. B. durch die Wahl von Bildausschnitt und Bildfolge. Als filmtechnisches Mittel wurde die Montage erstmals von Griffith benutzt und von Eisenstein zur Perfektion entwickelt. Sie zählt seither zu den wichtigsten künstlerischen Gestaltungsmitteln des Films und damit der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die Montage bildet Verbindungen zwischen Einstellungen, Szenen und Sequenzen. Handwerklich gesehen setzt sie die zuvor belichteten Filmstreifen oder Videobänder zu einem in sich

³⁵¹ „[...] de plus interessant pour l'art cinematographique en occident.“, zitiert aus Paech 1988, S. 48.

³⁵² Vgl. Zusammenstellung entsprechender Äußerungen in Eisenstein 1972, S. 48–53.

³⁵³ Eisenstein in einem Brief an Léon Moussinac: „Ce que Joyce fait avec la litterature est de beaucoup près a ce que nous faisons et bien plus avons l'intention de faire avec la cinematographie nouvelle.“, zitiert aus Moussinac 1964, S. 121.

³⁵⁴ „Bible of the new cinema.“, zitiert aus Scheunemann 1988, S. 260.

geschlossenen Film zusammen. Sie hat die Aufgabe, die filmische Zeit (zumeist verkürzte Realzeit) und den filmischen Raum zu organisieren, und zerstückelt oder schafft eine inhaltliche und zeitliche Kontinuität des Films. Die Montage ist das Organisationsprinzip des Films – räumlich, zeitlich, grafisch und rhythmisch, und bezeichnet vorrangig die sukzessive Abfolge der Filmeinheiten. Ein Schnitt kann weich (Überblendung) und hart sein, eine Aus- und Einblendung (meist auf schwarz) einführen, eine Trickblende (Verlaufen des Bilds und ähnliche Experimente) integrieren oder einen Zwischentitel einblenden. Während der Schnitt durch einzelne Szenen- und Bildübergänge den Gesamtverlauf des Films gestaltet, bezeichnet die Montage eine in sich abgeschlossene, rasch aufeinander folgende Schnittsequenz, die verschiedene Funktionen haben kann: z. B. geraffte Darstellung eines Zeitablaufs, Verbindung parallel verlaufender Handlungslinien, Umsetzung einer ideologischen Konzeption ins Optische, wie z. B. in Eisensteins Film *Streik* von 1924. Die Montage dient der optischen Dynamisierung und Verdichtung des Gezeigten; durch die suggestive Kraft ihrer Komposition zielt sie beim Zuschauer auf bestimmte Assoziationen, auf die Aktivierung emotionaler Bereiche.³⁵⁵

Begrifflich erscheint die Unterscheidung von Schnitt und Montage logisch: Der Schnitt ist als Prozess der Trennung die Voraussetzung, um die so entstehenden Teile neu zu verkoppeln. Ohne Schnitt gibt es keine Montage, aber nicht jede Zusammenführung ist eine Montage im künstlerischen Sinne.³⁵⁶ Der Schnitt relativiert die Kategorien Raum und Zeit. Wenn ein Spaziergang nicht von Anfang bis Ende, sondern nur in einigen Stationen gezeigt wird, so wird die Zeit innerhalb eines Raums gerafft.³⁵⁷ Der Zuschauer schließt die Lücken im Ablauf, um die Kontinuität der Erzählung aufrechtzuerhalten, damit der Film nicht in seine Einzelteile zerfällt. In stärker experimentellen Filmen, die die lineare Narrative partiell oder ganz verlassen, sind Zäsuren gewollt und viel deutlicher. Sie unterbrechen die Kontinuität des Raums bzw. der Zeit. Hier erweist sich der Terminus der Montage als besonders angemessen.³⁵⁸

Zeit und Bewegung sind somit ein spezifisches Element der Filmmontage. Henri Bergson kritisierte in seinem Werk *L'évolution créatrice* die Darstellung von Bewegung als eine Abfolge von Zeitschnitten, die dem Charakter von Bewegung nicht gerecht würde. Der Zeitraum ist unendlich teilbar, die Bewegung jedoch verharrt im Momentschnitt – ein unbeweglicher Schnitt einer Bewegung, d. h. die

³⁵⁵ Vgl. Hübner-Voss 2006, S. 41.

³⁵⁶ Vgl. Kersting 1989, S. 265 ff.; vgl. auch Kanzog 1991, S. 53 ff.

³⁵⁷ Vgl. Hübner-Voss 2006, S. 41.

³⁵⁸ Möbius 2000, S. 412.

Bewegung wird nur definiert durch die unterschiedlichen Positionen in zwei Schnitten. Die Bewegung ist nur über die Schnittfolge zu verstehen. Ein Vergleich mit den Intervallfotografien von Eadweard Muybridge zeigt dieses Phänomen deutlich, denn die eigentliche Bewegung, z. B. einer schreitenden Frau sieht man nicht (Abb. II-2). Der französische Strukturalist Gilles Deleuze³⁵⁹ erstellt eine Verbindung zwischen dem Filmbild und der Bergson'schen Philosophie. Er verdeutlicht Bergsons Ausdruck der „kinematographischen Illusion“³⁶⁰ und erklärt: „In diesem Sinn ist der Film das System, das die Bewegung als Funktion eines beliebigen Momentes reproduziert, [...], [so] daß der Eindruck von Kontinuität entsteht.“³⁶¹ Die Bewegung im Film ergibt sich nur durch eine Reihung von Filmbildern und ermöglicht, wie sonst nur in der Literatur, eine Parallelhandlung (*cross-cutting*), ‚Sprünge‘ durch Raum und Zeit. Die Konzeption von rhythmisierten Einheiten fordert auch der russische Filmtheoretiker und Regisseur Dziga Vertov. Die Montage samt Schnitt ist als Anlage für eine Abfolge mit einer zeitlichen Verlaufsform zu verstehen. Der Film bringt das Einzelbild zum Laufen und verursacht, nach Bergsons Definition, die „Illusion“ der Bewegung.

1.5 Zeit und filmische Illusion hinsichtlich Salles Malerei

Inwiefern spielt der Aspekt der Zeit bzw. die filmische Illusion in Salles Malerei eine Rolle? Die Beschreibung zu *King Kong* zeigte bereits, dass das Werk, obwohl konventionell in Acryl und Öl auf Leinwand gemalt, einer Momentaufnahme gleichkommt, wie sie dem Betrachter von einer Schwarz-Weiß-Fotografie her bekannt ist. Es sind die technische Nähe zur Fotografie und die ‚illusorische‘ Bewegung der beiden Rückenakte im Lauf, die das statische Bild visuell ‚in Bewegung‘ setzen. Die beiden Frauen suggerieren aufgrund ihrer physiologischen Ähnlichkeit eine Vergleichbarkeit. Leicht hintereinander versetzt erscheinen sie wie die Doppelung ein und derselben Person. Auch das Bewegungsmoment beim Laufen auf Sand deutet den nächstfolgenden Schritt an. Weiter generieren der eingblendete Filmtitel *King Kong* und der Effekt der Großleinwand eine „kinematographische Illusion“ bzw. sind Momente einer Filminszenierung. Auch in Salles Gemälde *Géricault's Arm* wiederholt sich der Eindruck des Filmischen durch Doppelung und Änderung des Blickpunktes bei der Darstellung der beiden Frauenakte.

³⁵⁹ Deleuze 2003., S. 409-426.

³⁶⁰ Bergson 1964, S. 63.

³⁶¹ Deleuze 2003, S. 410.

Deleuze fragte sich in seinem Aufsatz *Das Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten. Zweiter Bergson-Kommentar*, 1983: „Und wie könnte man vermeiden, daß die Bewegung nicht schon wenigstens ein virtuelles Bild und daß das Bild nicht schon der Möglichkeit nach Bewegung ist?“ Und konstatierte: „Diese Dualität von Bild und Bewegung, Bewußtsein und Ding mußte um jeden Preis überwunden werden.“³⁶² Deleuze definiert das filmische Bild als Bewegung, denn alle Bilder fallen mit ihren Aktionen und Reaktionen zusammen: Das sei die universelle Veränderlichkeit.³⁶³

Bergson spielte mit dieser Kritik, die Deleuze hier aufgreift, direkt auf den Rezeptionsapparat an; nämlich, dass der Mensch in Moment- bzw. Bewegungsschnitten denkt bzw. ‚liest‘, anstatt die Bewegung als Ganzes zu erfassen. Auch Salle widmet sich in seiner Malerei der bildhaften oder bildgewordenen Bewegung. Ähnlich wie bei Muybridge kommt hier die Serialität ins Spiel, die in Zeiteinheiten eine illusorische Bewegung wiedergibt. Mit Bergson würde man hier von Momentschnitten sprechen, selbst wenn es fraglich ist, ob es sich bei *King Kong* und *Géricault's Arm* wirklich um jeweils dieselbe Frau handelt. Letztlich ist es der Betrachter, der die Bewegung in seiner Rezeption generiert. Eben diese „kinematographische Illusion“ ist es, die selbst der Filmprojektor nicht zu überwinden vermag, da nur Einzelbilder einer Bewegung auf die Kinoleinwand hintereinander projiziert werden. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Salle einen Projektor bei seiner Arbeit verwendet. Dabei ‚montiert‘ er die Motive mittels Projektion auf Leinwand und generiert einen Bewegungsablauf über die Projektorfläche hinweg, indem er ein Motiv nach dem anderen darüber legt, um es auf die Leinwand zu übertragen. Salle folgt damit Bergsons Anspruch: „Sollen sich die Bilder beleben, so muß irgendwo Bewegung sein. Und in der Tat ist hier die Bewegung durchaus vorhanden, sie steckt im Apparat.“³⁶⁴ Salle betont den Verweis auf die zeitliche, diachrone Ebene auch anhand der historischen Quellen seines Vokabulars, die nicht seinem zeitgenössischen Erfahrungshorizont entstammen. Ähnlich empfinde er es bei Watteau, der seine Bildmotive der *fêtes galantes* immer neu mischt, nicht um die augenblickliche Wirklichkeit, sondern vielmehr um eine fiktive Zeit zu visualisieren, die zu den Ursprüngen der *Commedia dell'Arte* zurückreicht.³⁶⁵

³⁶² Deleuze 2003, S. 409.

³⁶³ Deleuze 2003, S. 412.

³⁶⁴ Bergson 1964, S. 63.

³⁶⁵ "These sources are not in my immediate world, I have to go back in time. [...] Watteau, in his *fete galante* imagery, not current to his time, was also a reshuffler of existing prototypes. Watteau creates a fictional time, not his own, even with links to a much earlier time -the origins of *commedia dell'arte* itself.", zitiert aus Cortez o.J., S. 4-12, Archiv Salle.

2 Vom Einzelbild zur Verknüpfung

2.1 Die Montage bei Dziga Vertov



Abb. IV-2: David Salle, *Man with a Camera*, 1981
Pastell auf Papier, 272 x 411 cm, Sammlung des Künstlers

2.1.1 David Salle, *Man with a Camera*, 1981

Salles Pastellarbeit mit dem Titel *Man with a Camera*, 1981 (Abb. IV-2), ist eine dichte Ansammlung sich überlagernder Figurationen in einheitlicher Linienzeichnung. Auf dunkel getöntem Papier kombiniert Salle mit hellblauem Stift zahlreiche, schwer lesbare Motive. Im All-over-Prinzip gemalt, dem „furor americanus“, der der Energie eines Jackson Pollock entspricht,³⁶⁶ fordert das Bild den Betrachter dazu auf, nach einem Kontext innerhalb der vielen Motive zu suchen, die hier zu einem Einzelbild zusammengeführt wurden. Alles zusammen ergibt eine intensive Formen- und Linienwelt, die sich in diversen Skizzen zum Thema Frau gliedern: als Akt, mit Fächer, sitzend, promenierend, lasziv, beim Verkehr, ihre Hände beim Abwasch. Schließlich werfen wir noch einen Blick auf eine Straßenszene und in ein Interieur, sehen dazu verschiedene Cartoons – und die Konfusion ist komplett. Neben der potentiellen Eingrenzung und Definition der einzelnen Motive fällt weitaus mehr das Moment der schieren Dynamik und des unaufhaltsamen Rhythmus' ins Gewicht. Nachdem der Betrachter die Leinwand in ihrer Gesamtheit erfasst hat, begibt er sich von Motiv zu Motiv auf Spurensuche. Ein optischer Reiz jagt den nächsten und führt in der Überschneidung ad absurdum. Das Sehen wird zu einer zeitlich gedehnten Handlung. Hierzu tragen die Prinzipien der Überlagerung und der flüchtigen Skizze bei. Salles Ansatz impliziert, dass das Betrachten bzw. ‚Lesen‘ von Bildern immer mit Zeit verbunden ist. Der Künstler mag einen roten Faden vorgeben, aber je länger der Blick auf dem Bild verweilt, desto mehr verändert es sich. Salles Meinung nach sind Bilder die einzigen Dinge, die zugleich schnell und langsam sind.³⁶⁷

Bei näherer Betrachtung der Einzelelemente in *Man with a Camera* fällt auf, dass es sich um eine Zusammenstellung von Motiven aus unterschiedlichen Kontexten handelt. Das Thema Frau, die Welt der Cartoons und die Alltagswelt wurden bereits genannt. Weiter finden sich direkte Zitate aus den Werken zweier Künstler wieder: des Belgiers Félicien Rops und des Amerikaners Reginald Marsh. Ernst A. Busche hat diese Vorlagen in einem Ausstellungskatalog zu Salles Papierarbeiten 1986 zusammengetragen (Abb. IV-3, IV-4).

³⁶⁶ Busche 1986, S. 20.

³⁶⁷ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008. Salle: „I think looking at a painting is always involved with time. What is looking at painting? The painter creates certain paths for the eye to take and when you come up against an edge your eye does something that creates a certain kind of feeling. Looking at paintings if they have any interest at all, is very much about time because they change overtime while you look at them. Paintings are the only things I know of that are simultaneously fast and slow.“

Warum wählte Salle diese Künstlerzitate?

Rops (1833–1898) thematisierte in seinem Werk vor allem die laszive, an Pornographie grenzende Erotik der Belle Epoque. Marsh (1898–1954) interessierte sich für die New Yorker Alltagswelt der kleinen Leute seit der Depression: billige Vergnügungen auf Coney Island und im Striptease-Theater,

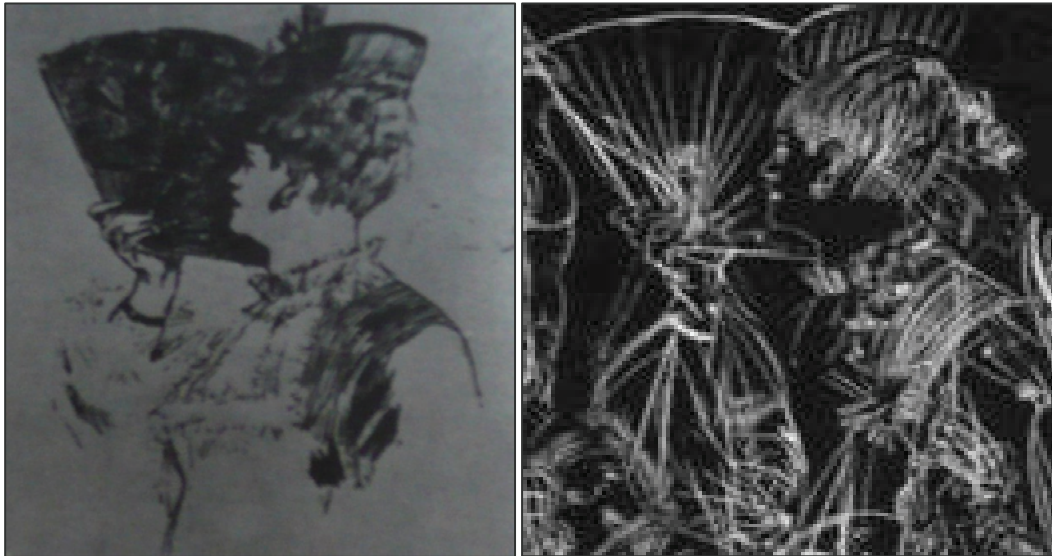


Abb. IV-3: Vergleichende Darstellung

links: Félicien Rops, *Parisiennne*, ohne Angaben

rechts: David Salle, Ausschnitt *Man with a Camera*, 1981
Pastell auf Papier, 272 x 411 cm, Sammlung des Künstlers



Abb. IV-4: Vergleichende Darstellung

links: Reginald Marsh, *Down at Jimmy Kelly's*, 1936
Tempera auf Leinwand, 91,4 x 76,2 cm, The Chrysler Museum, Norfolk

rechts: David Salle, *Cut Out The Beggar*, 1981
Acryl af Leinwand, 218,4 x 142,2 cm, Sammlung des Künstlers

das Elend der Arbeitslosen und die menschliche Leere in der großstädtischen Hektik.³⁶⁸ Weiter beschreibt Busche bei Rops

„[...] das Obsessionale im immer wieder neuen Präsentieren, gleichsam im Zeigen mit dem Finger auf Vulgär-Erotik, auf das gemeinhin Verhüllte und Verbotene; bei Marsh die beklemmende Fülle seiner Bilder, die das Hysterische streifende Fröhlichkeit, eine Energieentladung, die keinen Raum mehr zum Atmen/Leben lässt, eine durchgehende Körperlichkeit, eine Erotisierung vor allem der Strand- und Rummelplatzszenen.“³⁶⁹

Es ist der soziokulturelle Hintergrund, das Leben und die Stadt, die Theaterwelt und die Frauen, die Rops und Marsh mit Salle verbinden. Zudem wurde die in Salles Werken evozierte Stimmung ähnlich wie bei Rops und Marsh mit unterschwelliger ‚Beklemmung‘, ‚bedrohlichem Moment‘ und ‚Objektivierung der Frau‘ beschrieben.

Obwohl es sich um Malerei auf Papier handelt, wirken die flüchtigen Skizzen auf dunklem Grund aufgrund der Farbkontraste mechanisch angelegt und besitzen die Qualität eines Negativs. Die rasende Abfolge visueller Attraktionen lässt sogar an technisch bewegte Bilder in unmittelbarer Nähe zum Schwarz-Weiß-Film denken. Und so wirkt auch Salles visuelle Synopse von Motiven ohne direkt erkennbare Zusammenhänge wie eine Ansammlung unverarbeiteter Eindrücke eines Moments, eines Tags, eines Traums.

2.1.2 Dziga Vertov, *Man with a Camera*, 1929

Salle stellte bewusst mit seinem 1981 gewählten Bildtitel eine direkte Verbindung zu Dziga Vertov und dessen Film *Man with a Camera* von 1929 her. Die Struktur des Stummfilms bildet eine ‚Rahmenhandlung‘, die den Verlauf eines Tages in der sowjetischen Großstadt Odessa einfängt. Bilder reihen sich von den Morgenstunden über das geschäftige Treiben der Arbeit bis hin zur abendlichen Freizeitgestaltung aneinander. Vertovs *Man with a Camera* besitzt auf allen Ebenen eine starke Komplexität und Virtuosität in der Bildmontage. Es ist einer der ersten Filme, der die Techniken des Filmschnitts und der Kameramanipulation benutzte, um das typische Alltagsleben einer damaligen Großstadt (Odessa), auf eine weder erzählende noch dokumentarische Weise darzustellen. Als einer der am dichtesten geschnittenen Filme selbst der späteren

³⁶⁸ Busche 1986, S. 19.

³⁶⁹ Busche 1986, S. 19.

Filmgeschichte lässt *Man with a Camera* assoziative Bildkompositionen entstehen, die keinen linearen Erzählverlauf erlauben.

Zu Beginn des Films gibt Vertov folgenden Hinweis: „Dem Zuschauer zur Beachtung: Dieser Film ist ein Experiment der filmischen Vermittlung sichtbarer Ereignisse. Ohne Hilfe von Zwischentiteln, ohne Hilfe eines Drehbuchs, ohne Hilfe eines Theaters, ohne Bühnenbild, ohne Schauspieler, usw. Diese experimentelle Arbeit versucht eine internationale, absolute Kinosprache zu schaffen, basierend auf der völligen Unabhängigkeit von der Sprache des Theaters und der Literatur.“³⁷⁰ Dieser Drang nach der Etablierung einer absoluten Unabhängigkeit der Kinosprache wurde bereits in der Einleitung als wichtiges Ziel der Kinomacher dieser Zeit angesprochen. Den Filmemachern ging es um neue Darstellungsmethoden, darum, diese Sprache neu zu konstituieren und für ein Publikum erfahrbar zu machen. Dabei entstanden waghalsige Formen der Montage, wie in Vertovs Film, die neue Sehgewohnheiten fordern sollten. Mit diesem Prolog spricht Vertov seine Zuschauer direkt an und die montierten Filmbilder betonen, dass das Publikum hier keine Staffage ist, sondern als sehend und urteilend miteinbezogen wird. Dies gelingt Vertov auch visuell, indem er am Anfang seines Films den leeren Kinosaal mit den unbesetzten Stuhlreihen und anschließend das hereinströmende Publikum zeigt. Einzelne Gesichter und Emotionen der Zuschauer, z. B. ein lächelnder Mund im Publikum, werden als Momentaufnahme im Film eingefangen. Auch weitet sich der Kamerawinkel über die Grenzen der Kinoleinwand mehrmals auf das im Saal sitzende Publikum aus, um es in das bewegte Filmbild zu zoomen. So sind in einer Szene zunächst Flugzeuge am Himmel zu sehen, dann wird der Kameramann bei seiner Filmarbeit integriert, schließlich blendet der Kinosaal und das Publikum im Bild auf, einzelne Reaktionen aus dem Publikum werden festgehalten, bis schließlich der gesamte Kinosaal auf der Leinwand zu sehen ist. Auf der Leinwand blendet dann wiederum eine Aufnahme von Flugzeugen am Himmel wie ein Bild, eine helle Fläche im dunklen Theater/Kinoraum auf und wirkt ausgeschnitten wie ein *Cut-out*, *Insert* oder Bild im Bild (Abb. IV-5).

Dieses Spiel mit vielfältigen Perspektiven fordert dazu auf, das Gesehene im Kino und die eigene Position als Zuschauer zu hinterfragen. Sieht der Zuschauer den Kinosaal, in dem er sitzt? Wo sind die Gesichter im Publikum wiederzufinden? Was ist Film, Bild, Illusion oder unmittelbare Wirklichkeit? Das Publikum ist als teilnehmender Beobachter agierend und mitdenkend.

³⁷⁰ Text im Vorspann von Vertovs *Man with a Camera*, 1929.

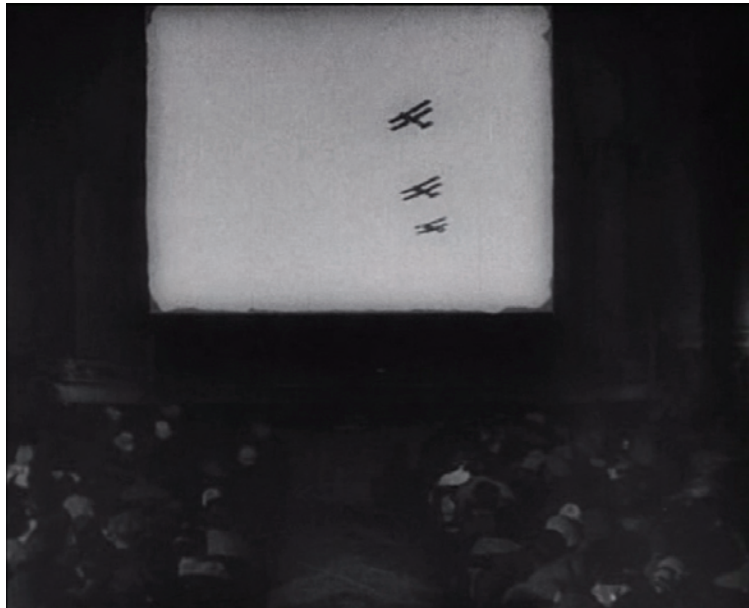


Abb. IV-5: Dziga Vertov, *Man with a Camera*, 1929
Filmstill 01:01:29

An diesem ‚Sehen des Sehens‘ problematisiert Vertov das diffizile Verhältnis zwischen wahrgenommener, gefilmter und tatsächlicher Wirklichkeit. In seiner Pastellarbeit, die den gleichen Titel trägt wie Vertovs Film, weist Salle auch malerisch auf dieses Problematik hin, in offener Bezugnahme auf Film-Theorie und -Praxis der 1920er Jahre. Diese Gedanken zu Realität und Filmbild, Bild im Bild und Selbstreflexivität des Betrachters werden bereits vierzig Jahre vor Bruce Naumans Videoinstallation *Live Taped Video Corridor*, 1969/1970 (Abb. III-1) thematisiert, auf die ausführlich in Kapitel 3.1.1 eingegangen wurde. Auch in *Live Taped Video Corridor* ist der Betrachter zugleich Akteur, denn er ist es, der das Videobild generiert und sich über die bewegten Bilder Gedanken macht. Immer wieder tauchen diese Themen in den Werken Salles auf. Exemplarisch hierfür wurde die Rückenfigur in *Untitled (Don't give up)*, 1974/1975 (Abb. III-5) untersucht.

2.1.3 Absolute Kinosprache

Die von Vertov proklamierte „absolute Kinosprache“, basierend auf der „völligen Unabhängigkeit von der Sprache des Theaters und der Literatur“³⁷¹ erfährt der Zuschauer bildhaft, eben weil es in Vertovs *Man with a Camera* keine Dramaturgie, kein Regieheft und keine Geschichte gibt. Vertov gelingt dies mit dem Einsatz außergewöhnlicher Perspektiven und Blickwinkel, sowie durch die

³⁷¹ Text im Vorspann von Vertovs *Man with a Camera*, 1929, 00:00:00 bis 00:10:15.

exzessive Verwendung filmspezifischer Techniken, wie Zeitlupe, Zeitraffer, Standbild und Überblendung. In Parallelmontagen bringt Vertov z. B. den Begriff des Schneidens als Akt des Filmschnitts mit Bildern von Näherinnen und Frisören bei der Arbeit in Verbindung. Die für die damaligen Verhältnisse enorm hohe Schnittfrequenz machte aus Vertovs Film ein bahnbrechendes, avantgardistisches Meisterwerk. So werden z. B. der Morgen und das Erwachen in der Großstadt durch sich jagende Einzelbilder und Momentaufnahmen im Sekundentakt zeichenhaft codiert wiedergegeben, wobei Salles Pastellarbeit – obgleich über fünfzig Jahre später entstanden – wie die Kreideskizze eines Storyboards dazu wirkt (Abb. IV-6).

Hier folgt ein kurzer Abriss des Beginns von Vertovs Filmmontage: Zuerst erscheint die Zahl „1“³⁷² es folgt der Blick von außen auf ein geöffnetes Fenster / dann eine einzelne noch gezündete Straßenlaterne in der Morgendämmerung / eine Hand und ein Teil eines weiblichen Oberkörpers im Bett / eingeblendet wird ein Ölgemälde aus dem 19. Jahrhundert mit einem einfachen, Notdurft verrichtenden Bauern / wieder im Detail, die Hand der Frau im Bett mit einem verzierten Ring / eingeblendet wird ein für die Zeit typisches sowjetisches Plakat³⁷³ / Rückblende zur Frau und einem Ausschnitt ihres Halses auf dem Kissen / Kameraschwenk nach draußen auf einen Baum, der sich in der Morgenluft bewegt / wieder das Bild des Betts und ein Blick auf ihren angewinkelten Arm / zurück der Ausblick auf die Stadt, die noch schläft. Der Zeitraffer nimmt weiter an Tempo zu. Die Frau erwacht und steigt aus dem Bett / ihre Bewegungen werden in Abwechslung mit Bildern eines fahrendes Zugs gezeigt / sie kleidet sich an / der mit großer Geschwindigkeit fahrende Zug auf den Gleisen wird eingeblendet / sie legt sich die Strumpfbänder an / die Maschinerie der Dampflok blendet ein / sie schließt ihren Büstenhalter am Rücken / die Szene endet mit dem Bild der Filmkamera / der Kameramann setzt ein neues Objektiv ein.

Vertov etabliert in dieser Montagefolge den ästhetischen Eigenwert des einzelnen Bildes, dessen Autonomie er geradezu zelebriert. Die rhythmische Folge gleichwertiger Bilder zeigt eine Welt ohne pathetische Überhöhung, ein Sehen ohne symbolische Referenz.

³⁷² Ein Schrägstrich soll als Textzeichen den Schnitt im Film verdeutlichen.

³⁷³ Das Plakat wird in dieser Sequenz drei Mal eingeblendet. Das erste Mal ist nur das Detail eines Wange an Wange geschmiegtens Paares zu sehen, dann wird der Plakatausschnitt erweitert. Die dritte Einblendung zeigt das Plakat samt dem Aufruf: „Haltet Eure Stadt sauber!“ und der Wand, an die es geklebt wurde.



Abb. IV-6: Dziga Vertov, *Man with a Camera*, 1929
 18 Filistills 00:00:01 bis 00:10:20
 (Szenen von links nach rechts und von oben nach unten zu betrachten)

Dabei will Vertov einen neuen, durch den Apparat der Kamera bestimmten Blick auf die Welt konstituieren:

„Ich, die Kamera, habe mich auf die Resultate geworfen, manövrierend im Chaos der Bewegungen, eine Bewegung nach der anderen in den kompliziertesten Kombinationen aufzeichnend. [...] befreit von zeitlichen und räumlichen Eingrenzungen, *stelle ich beliebige Punkte des Universums* gegenüber, unabhängig davon, wo ich sie aufgenommen habe. Dies ist mein Weg zur Schaffung einer neuen Wahrnehmung der Welt.“³⁷⁴

Salles malerischer Ansatz ist dieser Haltung ähnlich. Die Kamera ‚befreit‘ bei Vertov die Vorstellung eines Metropolen-Morgens durch die Montage mit ihrer schier unendlichen Anzahl an Bildern. Diese Befreiung, so Salle, erlebe der Betrachter auch in der Malerei und zieht bewusst eine Verbindung zwischen Jackson Pollocks malerischer Praxis und Vertovs filmischem Ansatz: „I remember from that time that the syntactical meaning of Dziga Vertov, for a class of painters, rhymed with Jackson Pollock.“³⁷⁵

Salle erwähnte die „Syntax“ von Vertovs Filmsprache. Und wie im Film das Bild, so soll auch in der Sprache das Wort in seiner Autonomie verstanden werden. Der Linguist Roman Jakobson³⁷⁶ schrieb 1942 in *Was ist Poesie*³⁷⁷, dass die Poetizität eines Textes darin besteht, daß das Wort als Wort und nicht als bloßer Repräsentant eines benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird; dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbstständigen Wert erlangen.³⁷⁸

Er forderte eine neue Einstellung des Dichters, das sprachliche Zeichen als solches – also das Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem – zu transformieren und zu ‚des-automatisieren‘. Den Vergleich zum Film brachte Jakobson selbst: „Entspricht denn das Verhältnis zwischen Lyrik und Tagebuch

³⁷⁴ Vertov 2003b, S. 46.

³⁷⁵ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008. Salle reagierte prompt auf den Vergleich mit Jackson Pollock: „And certainly what I remember is the Dziga Vertov, which I quoted as a title. It’s not an original observation but I remember from that time that the syntactical meaning of Dziga Vertov, for a class of painters, rhymed with Jackson Pollock more than with Pudovkin, Eisenstein or any film theory. It was simply the idea that the image making apparatus, in this case the camera, had been liberated literally to the air and that’s practically liberating painting. There is nothing visually in common between a Pollock painting and a Dziga Vertov film, but they feel the same. That’s the kind of connection I like to make.“

³⁷⁶ Roman Jakobson war einer der einflussreichsten Vertreter des Strukturalismus. Er gehörte zunächst dem Kreis der russischen Formalisten an, später im Exil den Prager Strukturalisten. Schließlich emigrierte er in die USA und verhalf dort dem ursprünglichen linguistischen Strukturalismus zum Rang einer interdisziplinär anwendbaren Erkenntnismethode.

³⁷⁷ Jakobson 1979, S. 67–81.

³⁷⁸ Vgl. Jakobson 1979, S. 79.

dem Verhältnis zwischen Dichtung und Wahrheit? Keineswegs. Beide Aspekte sind gleichermaßen berechtigt; es sind lediglich verschiedene Bedeutungen, oder wissenschaftlich gesprochen, verschiedene semantische Ebenen ein und desselben Gegenstandes, ein und desselben Erlebnisses. Jemand vom Film würde sagen, es seien unterschiedliche Aufnahmen einer Szene.³⁷⁹ Nach Jakobson handelt es sich also bei Lyrik und Tagebuch, bei filmischer Dokumentation und Spielfilm gleichermaßen um schöpferische Formgebungen mit Wortbezug. Auch diese Fragestellungen sind für Jakobson untrennbar mit jenen der modernen Kunst der 1920er Jahre verbunden. Ein literarisches Werk wird erst aufgrund seiner sprachlichen Struktur, d. h. seiner formalen Gestaltung, zu einem Kunstwerk. In diesem Sinne fand er besonders am Kubismus Gefallen: „Der Kubist vervielfacht im Bild einen Gegenstand, zeigt ihn aus mehreren Perspektiven und macht ihn fühlbar. Das ist ein Verfahren der Malerei.“³⁸⁰ Für Vertov gab es nur die „Realität“ in ihrem Facettenreichtum als Sujet und die Aufgabe des Films war es, durch die Schöpfung einer filmischen Realität Bedeutung zu erzeugen, einzig durch die Montage von Bildern. Vertov verzichtete auf eine konventionelle Handlung und konstruierte den Ablauf des Films aus Elementen visueller Darstellung mit dem Mittel der Assoziation. Innerhalb der Montage, der Aneinanderreihung von Bildern, entstehen neue Aussagen. Damit wurde der Filmschnitt zum eigentlich bedeutenden Element seiner Filmsprache. Vertov selbst hob das Thema Schnitt durch eine Szene hervor³⁸¹, in der die Cutterin Jelisaweta Swilowa bei ihrer Arbeit im Schneidraum gefilmt wird (Abb. IV-7). Hier wird deutlich, wie Schnitt und Montage den Film entstehen lassen. Aus völlig unterschiedlichen Kontexten herausgerissen werden Bilder aneinandergereiht: Eine Kutsche /³⁸² das Pferd / Kinder bei einer Vorführung / ihr kindliches Lachen / im Kontrast das Gesicht einer alten Frau / ihr verrunzeltes Lachen. Die ganze Bildabfolge wiederholt sich in neuer Kombination unter der Schere der Cutterin. Hintereinander werden die Bilder zu einem Klebestreifen geklebt und in der Filmspule eingerollt.

³⁷⁹ Jakobson 1979, S. 72.

³⁸⁰ Jakobson 1979, S. 131.

³⁸¹ „Die Arbeit des Cutters steht quasi am Ende der Kette in einer Filmproduktion. Der Cutter ist für einen Teilbereich der Postproduktion, unter anderem auch für Organisatorisches im Labor und dem Tonstudio, verantwortlich. Aber bevor das wichtig wird, bekommt der Cutter eine Arbeitskopie, einen Abzug vom Negativ, die er mit dem Ton synchronisiert und auf dem Schneidetisch bearbeitet. Er trifft eine Auswahl von Einstellungen, die er für tauglich befindet, die Geschichte oder das Thema zu behandeln. Diese Auswahl stellt er in eine gewollte Reihenfolge und versucht zusammen mit dem Autor, dem Regisseur, einen emotionalen, narrativen (erzählenden) Fluss in die Abfolge von Bildern und Tönen zu bringen [...] eine andere Berufsbezeichnung ist Editor (oder Filmeditor), was soviel bedeutet wie ‚Herausgeber‘, der Editor ist also gewissermaßen ein Herausgeber, in Szenen und Sequenzen geordnet, die er maßgeblich mit zu verantworten hat.“, zitiert aus Trinkler 2001, S. 123.

³⁸² Ein Schrägstrich soll als Textzeichen den Schnitt im Film verdeutlichen.

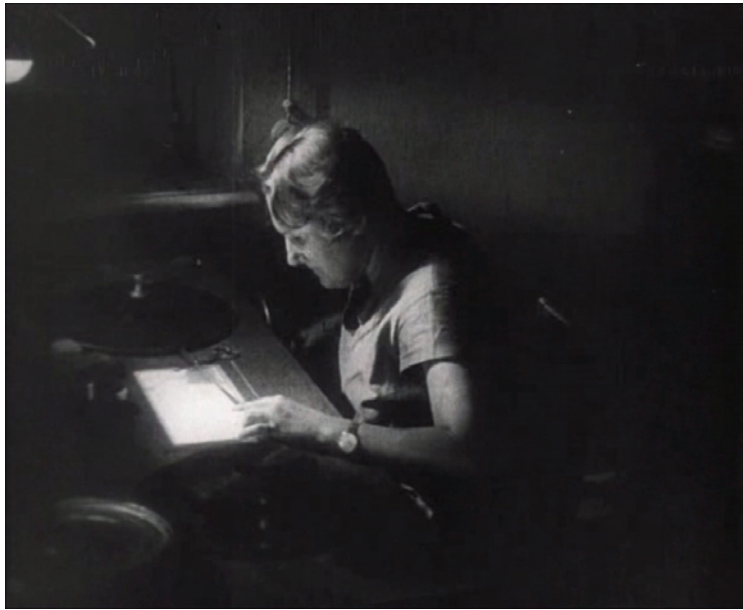


Abb. IV-7: Dziga Vertov, *Man with a Camera*, 1929
Filmstill 00:23:02

Jurij Lotman schrieb es dieser hier zum Bild gewordenen technischen Notwendigkeit des Schneidens und Zusammenklebens mit anderen Zelluloidstücken zu, dass die Montage künstlerisch bewusst gemacht und theoretisch durchdacht wurde.³⁸³

Der Schneiderraum ist der Ort im Prozess des Filmemachens, an dem aus Theorie Praxis wird. Der Schneiderraum in Vertovs *Man with a Camera* ist die Station im Film, wo Bildverhältnisse geschaffen werden: die Zerteilung des Bildraums in Bildfelder, die Staffelung von Bildräumen durch Rahmen und Fenster, die Nebenordnung in Vorder- und Hintergrund; und das alles zur bildinternen Reflexion: Der Schneiderraum ist der Ort für das Arbeiten mit Bildern und kann mit der Leinwand Salles verglichen werden, die letztlich auch ein ‚Montageort‘ ist.

2.1.4 David Salles Bildmontage in der Malerei

Innerhalb des Mediums der Malerei arbeitete Salles mit technischen und malerischen Mitteln der Montage, die denen des Films ähneln. Das Zusammenfügen von Leinwänden, sowie das *Insert* finden seine Parallelen im filmischen Schnitt. Die Montage legt wie bei Salles Bildkonstruktion fest, wie der Inhalt des Films oder Videos zum Ausdruck gebracht werden soll.

³⁸³ Lotman 1977, S. 92.

Das *Insert* Salles deckt sich mit der Technik des *Insert* Schnitt

Es dient dazu, in eine bestehende Aufzeichnung, ein bestehendes Bild bzw. eine Sequenz wie im Fall des Diptychons, eine neue Aufzeichnung, ein neues Bild einzufügen. Dabei werden auch im Film „Einstieg und Ausstieg exakt definiert und technisch einwandfrei durchgeführt“.³⁸⁴

So entstehen bei Salles *Géricault's Arm* durch das Herausschneiden und Einfügen des *Inserts* der Deckelvase, ein Bruch in der Wahrnehmung beim Betrachter – ein Bildsprung bzw. *Jump cut*.³⁸⁵

Zudem ist mittels der Montage eine Gleichzeitigkeit möglich, wie bereits bei *King Kong* und *Géricault's Arm* gezeigt. Was in diesem Kontext als Bild im Bild beschrieben wurde, ist im Fernsehen das *Pop-up*, das in Form eines Fensters in die laufende Sendung einen anderen Kanal einblendet.

Weiche Schnitte sind bei Salle das Einblenden von Textfragmenten wie *KING KONG* und *TENNYSON*. Das kunsthistorische Bildzitat wirkt hingegen wie eine Rückblende.

Malerisch ‚editiert‘ Salle die einzelnen Elemente zu einem Ganzen, so wie auch Filmbilder sich zu einer Sequenz zusammensetzen. Er wählt die Elemente aus seinen Vorlagen, dem *vocabulary*, aus und projiziert diese Vorlagen direkt auf den Bildträger.³⁸⁶ Ein Bildelement nach dem anderen legt Salle dabei auf den Projektor, um sie in seiner Malerei zu vereinen, so wie Swilowa im Scheiderraum die einzelnen Bilder zu einem Filmstreifen schnitt und klebte. Anders als beim Filmschnitt, der die Bilder in einer zeitlich linearen Folge reiht, findet in der Malerei eine Komprimierung und Dynamisierung der Motive auf einer Oberfläche statt. Die zeitliche Dimension ist eine andere. Es sind der technische Übertragungsprozess, die Überschneidungen und Überlagerung von Bildern, die formal und konzeptionell an den Filmschnitt anschließen.

2.2 Montage bei Sergej Eisenstein und Wsewolod Pudowkin

2.2.1 Montage der Attraktion und Metaphernbildung

Zur Erfassung der filmischen Montage ist die Beschäftigung mit Eisensteins Schriften unerlässlich. In *Montage der Attraktionen*³⁸⁷ wird wieder die Rolle des Zuschauers thematisiert, wie bereits bei Vertov beschrieben. Eine Reaktion beim

³⁸⁴ Vgl. Fritz 1993, S. 34.

³⁸⁵ Fritz 1993, S. 34.

³⁸⁶ Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008.

³⁸⁷ Eisenstein 2003a. S. 58–69.

Publikum wird laut Eisenstein mit dem ‚Werkzeug‘ der Attraktion ausgelöst. „Eine Attraktion“ betont er, „ist jedes aggressive Moment des Theaters, d. h. jedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt.“ Weiter erklärt er, die Attraktion sei im formalen Sinne ein selbständiges Konstruktionselement,³⁸⁸ das nur mittels der Montage eine Handlung entwickelt. In ihrer terminologischen Bedeutung bezeichnet die Attraktion „etwas Absolutes und *in sich* Vollendetes“³⁸⁹ – vergleichbar mit Vertovs Aussage zu ästhetischem Eigenwert und Autonomie des einzelnen Filmbilds. Schließlich, resümiert Eisenstein: „Die Schule der Montage ist der Film und vor allem das Varieté und der Zirkus“. Denn eine gute Aufführung zu machen heißt eigentlich, ein gutes Varieté bzw. Zirkusprogramm aufzubauen, ausgehend von Situationen, die man dem Stück zugrunde legt. Dabei stelle „nur die Attraktion und das System der Attraktionen die einzige Grundlage der Wirkung einer Inszenierung“³⁹⁰ dar. Die Verknüpfung dieser Elemente gibt dem Film eine Form und einen Sinn. Auch zur bildenden Kunst zieht Eisenstein eine Verbindung und sieht die Attraktion in Analogie zu den Montage-Elementen der Bilder von George Grosz oder den fotografischen Konstruktionen von Alexander Rodčenko.³⁹¹ Salle sieht sich mit den Reflektionen zu Theater, Foto und Film in seiner Malerei bewusst in der Tradition dieser interdisziplinär arbeitenden Künstler.

So kombinierte Eisenstein von Anfang an eigens gedrehte Filmszenen mit thematisch scheinbar unvermittelten Bildern, die er als Fremdmaterial übernahm. Dieses vorgefundene Material wurde in einer Art assoziativer Montage in den Filmfluss eingebunden.³⁹² Wie ist dieses ‚*Ready-Made*‘ innerhalb einer Bildfolge und Handlung zu bewerten? Steht die visuelle Attraktion im Dienste der Informationsvermittlung, erklärt sie Hintergründe oder erzeugt sie Gegensätze? Assoziationen³⁹³ beim Zuschauer hervorzurufen, war für die meisten russischen Filmemacher wichtig, die damit die verschiedensten Ziele, von Unterhaltung bis zu politischer Agitation verfolgten.

Mit den Mitteln der Montage setzt auch Salle visuelle Attraktionen in seiner Malerei um, verfolgt damit aber keine erklärt propagandistischen Ziele. Das

³⁸⁸ Eisenstein 2003a, S. 60.

³⁸⁹ Eisenstein 2003a, S. 61.

³⁹⁰ Eisenstein 2003a, S. 62.

³⁹¹ Eisenstein 2003a, S. 60.

³⁹² Eisenstein 2003a, S. 60.

³⁹³ Die Assoziation ist eine bewusste oder unbewusste Gedankenverknüpfung aufgrund bestimmter kausaler oder formaler Analogien. Das ‚Dazwischen‘ innerhalb einer Bildfolge evoziert wieder neue Assoziationen beim Betrachter und erzeugt Spannung.

aggressive und subtil bedrohliche Moment, das seinen Werken indessen innewohnt, soll in Verbindung mit der Montage untersucht werden.

In Eisensteins Frühwerk *Streik*, 1924, löst der Gegensatz zwischen realistisch wirkendem Filmmaterial und einer Montagefolge fremdartiger, unmotiviert erscheinender Bilder starke Assoziationen beim Zuschauer aus. In der Schlussszene des Films wechseln sich Bilder von Soldaten, die auf fliehende Arbeiter schießen, mit Szenen ab, die das Töten von Vieh im Schlachthaus zeigen und in Nahaufnahme zwei Augen und zusammengezogene Zornesfalte als Metapher für den ‚verachtenden Blick‘ (Abb. IV-8).

Der Blick als reflexives Moment war bereits Thema in Salles Malerei (Kap. 2.3.1) und wird auch in Salles Film *Search and Destroy*, 1995, in ebendieser Form als Bild eingeblendet.

Nur die Montage dieser Einzelbilder ermöglicht, direkte Vergleiche und Schlussfolgerungen zu ziehen: Die Bilder von fusillierenden Soldaten sind Teil der Handlung des Films *Streik*, die einmontierten Schlachthauszenen sind als politischer Kommentar zum Verhalten der hohen Militärs zu verstehen.³⁹⁴ Die Montage der Szene, in der die Arbeiter wie Vieh geschlachtet werden, führt diese



Abb. IV-8: Sergej Eisenstein, *Strike / Streik*, 1924
Vier Filmstills 01:32:02 bis 01:33:02

³⁹⁴ Vgl. Möbius 2000 S. 363.

Intention des Regisseurs bildlich vor Augen.

Die eingeschobenen Szenen bleiben isoliert und münden nicht in die reale Handlung der zusammenlaufenden Menschenmassen und der Hinrichtung der Arbeiter. In dieser Parallelmontage wird der alternierende Schnitt zwischen vergleichbaren Ereignissen deutlich, die nicht simultan oder chronologisch sein müssen, sondern eine drastische Symbolik in den Vordergrund stellen. Auffällig ist, dass die Parallelmontage starke Reize betont und die Gewalt durch den Schnitt im Film methodisch verstärkt wird. Das Schlachthaus ist hier Symbol, Metapher und Attraktion. Die direkte Verbindung der beiden Handlungsstränge muss der Zuschauer durch Assoziation herstellen.³⁹⁵ Eisenstein erklärt 1930 in einem Vortrag sein Ziel, „[...] mit Bildern abstrakte Ideen [zu] filmen“.³⁹⁶

Das Prinzip der Verwendung von ‚Fremdmaterialien‘ haben wir in der Analyse von Salles Vokabular eingehend erläutert. Die Bildzitate aus der Kunstgeschichte bleiben in ihrer Andersartigkeit innerhalb der Malerei als ‚Fremdmaterial‘ erkennbar und reflektieren darin das Procedere der Montage. Inhaltlich gibt es auf den ersten Blick keine direkte Verbindung zwischen den gemalten Halbakten Salles, dem Zitat aus der Skizze für Géricaults Gemälde *Das Floß der Medusa* (Abb. II-10) und der Deckelvase als Insert in Salles *Géricault's Arm*. Der von Eisenstein erwähnte ‚Zusammenprall‘ dieser kontrastreichen Elemente fordert in ihrer Zusammenschau das Assoziationsvermögen des Betrachters heraus, vor allem weil Zitate „zweifach codiert“³⁹⁷ sind – als Teile eines bildfremden Kontextes sind sie zugleich Elemente eines neuen Textzusammenhangs.

Die bei Eisenstein durch Montage und Schnitt evozierte Bedrohlichkeit findet sich auch in Salles Bild wieder. Wie im Film *Streik* die Assoziation des Abschlachtens, so steht das Géricault-Zitat metaphorisch für eine überdehnte, leblose, in sich verschränkte Körperlichkeit. Salle hinterfragt die Körperlichkeit in einer Bildmontage aus Zitaten der Kunstgeschichte, aus im Studio fotografierten Akten und Objekten. Beiden Beispielen gemeinsam ist das unterschwellig aggressive Moment, das der Betrachter wahrnimmt. Bei der Verwendung von Zitaten aus der Kunstgeschichte steht bei Salle nicht unbedingt eine Kontextualisierung, Kritik oder gar Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte im akademischen Sinn im Vordergrund, sondern die dem Zitat eigene Aussage, ihr formaler und inhaltlicher Eigenwert. Salle verwendet das Zitat im Bild wie ein Bildinsert im Bild oder wie der Linguist das Wort im Text. Die Übernahme aus fremden Quellen und Medien

³⁹⁵ Beller 2002, S. 25.

³⁹⁶ Bálazs 1984, S. 113.

³⁹⁷ Simon 1984, S. 1052.

tritt dabei als Kontrast auf und trägt zur visuellen ‚Aufsplitterung‘ des Werks bei. Jede visuelle Quelle hat neben der anderen ihre gleichwertige Berechtigung.

2.2.2 Intellektuelle Montage. Konstruierte Narration

Eisenstein experimentiert in seinen Stummfilmen *Panzerkreuzer Potemkin*, 1925, und *Oktober*, 1927, mit Filmbildern, die er in Analogie zu sprachlichen Zeichen und Texten untersucht.³⁹⁸ Er zieht in der Montage Vergleiche zur Literatur und betont, dass die Montagemethode die notwendige, durchdachte und einzig mögliche Sprache des Films sei, völlig analog der Rolle des Wortes innerhalb der Rede.³⁹⁹

Vor allem Eisensteins Film *Oktober*, 1927, „experimentiert mit der Vorstellung des Films als Sprache und bringt den Typus der intellektuellen Montage hervor.“⁴⁰⁰ Der Betrachter gerät durch die Montage bewusst kombinierter Bilder in einen Denkprozess und Assoziationsstrudel: Das Sehen als bildlich-sinnliche Erfahrung wird ‚versinnbildlicht‘ und der in dieser „intellektuelle Montage“⁴⁰¹ entstandene Denkraum wird greifbar und weniger abstrakt.⁴⁰² Eisenstein sah hier eine Dialektik von Technik und Kunst, deren Synthese nur der Film leisten könne.⁴⁰³

Um Eisensteins Film-Konzeption besser zu verstehen, die für die Lesart von Salles Malerei von Bedeutung ist, wird zunächst auf die zugrunde liegende Bild-Sprachtheorie eingegangen. Eisenstein entwickelt eine Dramaturgie der Film-Form und stellt darin überraschenderweise japanische und chinesische Schrift als Referenzmedium für den Film vor: In beiden Medien erlangt der Betrachter plötzliche Erkenntnis in einer unerwarteten Zusammenstellung von Bildern. Im japanischen Schriftbild ergibt die Zusammenstellung zweier selbständiger Zeichen eine neue Bedeutung, z. B. bilden die Ideogramme Auge und Wasser zusammen den Begriff ‚Weinen‘.⁴⁰⁴ In der gleichen Weise, so Eisenstein, funktionieren die Bildausschnitte in der Montage. Der Film kann nur in Bildern sprechen, die als Folge beim Zuschauer bestimmte Begriffe und Gefühle hervorrufen. Nach dem Muster der japanischen Schriftzeichen und Symbolik werden einzelne Filmbilder montiert und ergeben einen neuen Begriff, bzw. ein

³⁹⁸ Möbius 2000, S. 363.

³⁹⁹ Möbius 2000, S. 370.

⁴⁰⁰ Möbius 2000, S. 369.

⁴⁰¹ Eisenstein 1975, S. 197.

⁴⁰² Möbius 2000, S. 374.

⁴⁰³ Eisenstein 1975, S. 197.

⁴⁰⁴ Eisenstein 2003b, S. 280.

neues Bild, einen Gedanken. Der Gedanke sollte im „dramatischen Prinzip“ entstehen; also der Konfrontation zweier voneinander unabhängiger Stücke.⁴⁰⁵ Eisenstein überreizt damit die Kombinationsmöglichkeit und die Funktionsweisen der montierten Bildelemente, die eine Mehrdeutigkeit einzelner Bildelemente beinhaltet.⁴⁰⁶ Die Filmbilder übernehmen die Funktion des gesprochenen Worts, das in unterschiedlichem Zusammenhang unterschiedliche Aussagen kommuniziert: „Eine Einstellung wird niemals zum Buchstaben, sondern bleibt stets eine vieldeutige Hieroglyphe. Ihre Lesart ist stets das Ergebnis einer Zusammenstellung.“⁴⁰⁷ Dies ist das Prinzip Montage.

Ähnlich vieldeutige Hieroglyphen einer nunmehr vieldeutig codierten Bildsprache schuf Salle in seinen Bild-Montagen und eröffnet damit dem Betrachter Spielraum in der individuellen Rezeption – „[n]icht nur Assoziationen wecken, sondern Assoziationen darstellen kann die Montage“ oder in den Worten des Filmtheoretikers Béla Balázs: „Dieser innere Prozeß ist mit Worten – sei es mit Worten des Arztes, sei es mit Worten des Dichters – nie so anschaulich zu machen wie mit der Bildmontage.“⁴⁰⁸

2.2.3 Kausale Montage bei Wsewolod Pudowkin

Deutlicher wird Salles Montage-Prinzip, wenn man sich den filmtheoretischen Ansatz von Pudowkin näher vor Augen führt. Ebenso wie Eisenstein zog Pudowkin einen Vergleich zwischen Montage und Literatur und schrieb:

„[...] das Rohmaterial der Dichter und Literaten ist das Wort, das je nach seiner Stellung im Satzgefüge verschiedene Bedeutungen annimmt. Die Formulierung des Satzes gibt ihm seine Bedeutung. Dem Filmregisseur dient jede Szene des gedrehten Films in der gleichen Weise wie dem Dichter das Wort. Erst durch die bewusst künstlerische Gestaltung dieses Rohmaterials entstehen die ‚Montage-Sätze‘, die einzelnen Szenen und Episoden und schließlich das vollendete Werk – der Film.“⁴⁰⁹

Pudowkin betont, dass ein Film nicht gedreht, sondern aus den einzelnen Elementen „gebaut“ wird, also ein mechanischer Vorgang ist, wie schon die ursprüngliche, technikbezogene, Begriffsdefinition der Montage postuliert. Pudowkins Definition von Montage lautet: „Die Montage definiere ich für meine

⁴⁰⁵ Eisenstein 2003b, S. 220. Hervorhebungen von Eisenstein. Vgl. Eisenstein 1966, S. 39.

⁴⁰⁶ Vgl. Möbius 2000, S. 369.

⁴⁰⁷ Eisenstein 1984, S. 235.

⁴⁰⁸ Balázs 1930, S. 138.

⁴⁰⁹ Pudowkin 1961, S. 7–13.

Zwecke als ein allseitiges, mit allen möglichen Kunstmitteln zu verwirklichendes Aufdecken und Aufklären von Zusammenhängen zwischen Erscheinungen des realen Lebens in Filmkunstwerken.“⁴¹⁰

In *Das Ende von St. Petersburg*, 1927, entstand eine Montage im Kontrastprinzip, bei der zwei Bilderfolgen miteinander verknüpft werden (Abb. IV-9).



Abb. IV-9: Wsewolod Pudowkin, *Das Ende von St. Petersburg*, 1927
Sechs Filmstills 00:54:26 bis 00:56:32

Der Zuschauer wird aufgefordert, einen sinnvollen Zusammenhang zwischen den Filmbildern herzustellen. Aus der ‚Kollision‘ der Einstellungen soll eine neue Einheit, ein neuer Sinn gebildet werden. So werden die Szenen aus dem Ersten

⁴¹⁰ Pudowkin 2003, S. 77.

Weltkrieg zusammen mit der hektischen Agiotage an der Börse und tragischen Teilstücken untergehender Soldaten an der Front, ihr letzter verzweifelte Angriff gegen den Feind, kombiniert.

In einem Verzweilungsschrei in Form von Text: *Wofür sterben wir?*, endet der Untergang der Soldaten zeitgleich mit der Hausse an der Börse –visuelle Kapitalismuskritik, die die sozialen und marktwirtschaftlichen Sinnzusammenhänge dieser Zeit aus Sicht Pudowkins wiedergibt.⁴¹¹

Der Hilferuf, „*Wofür sterben wir?*“ blendet in Form eines Zwischentitels ein, der die Zusammenhänge der beiden Orte Börse und Schlachtfeld inhaltlich und zeitlich miteinander verbindet. Durch die Gegenüberstellung von fallenden Soldaten und steigenden Börsenkursen werden mit einfachsten visuellen Mitteln Missstände aufgedeckt. Der Film setzt sich somit trotz der vielen Filmschnitte zu einer kontinuierliche Handlung zusammen, auch wenn die Orte von Börse und Schlachtfeld mit ihren jeweiligen Geschehen weit von einander entfernt liegen.⁴¹²

An Zwischentitel erinnernde Textelemente verwendet auch Salle in seinen Werken. Zu nennen sind hier *Untitled (Camus)*, 1976 (Abb. III-10), eine frühe Zeichnung mit Fotografie, die den Namenszug Camus' malerisch über das Blatt hinweg integriert, das Werk *Untitled (Don't Give up)*, 1974/75 (Abb. II-5), das Schrift und Fotobild trennt und den Betrachter zu einer linearen Lesart wie der eines ‚Filmstreifens‘ auffordert oder das Bild *King Kong*, 1983 (Abb. II-1), in dem der Schriftzug über der Leinwandszene wie ein Kinotitel aufblendet.⁴¹³ Dabei interessiert es Salle weniger, so wie Pudowkin einen ‚lesbaren‘ Sinnzusammenhang mittels Zwischentiteln herzustellen, um eine ‚Botschaft‘ zu vermitteln, sondern vielmehr Schrift als visuelle Quelle neben Malerei bestehen zu lassen, im Sinne einer „absoluten Metapher“.⁴¹⁴

⁴¹¹ Pudowkin 2003, S. 78.

⁴¹² Pudowkin 2003, S. 74.

⁴¹³ Vgl. Kersting 1989, S. 265 und 266 f.

⁴¹⁴ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Hamburg 1956, S. 74ff. Vgl. auch Hans Blumenberg, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001.

3 Jean-Luc Godards geschnittene Medienvielfalt in *Pierrot le Fou*, 1965

Jean-Luc Godard und seine Filme werden sich als wichtiges Verbindungsglied zwischen Film und Malerei herausstellen. Mit der direkten Integration von kunsthistorischen Zitaten und konzeptionell verwendeter Farbe im Film wurde die Montage um ein weiteres Medium, das der bildenden Kunst, erweitert. Godards theoretische Auseinandersetzungen in Texten zur Montage und Schnitt machten den französischen Regisseur zu einem modernen Verfechter der Montagetheorie und bieten erhellende Ansätze für die Analyse von Salles malerischen Werken. Godard, begann in den 1960er Jahren, die Filmkonventionen der Montage weiter aufzubrechen und gilt bis heute als wichtigster Vertreter der *Nouvelle Vague* in Frankreich. In Hommage an das Werk des russischen Filmemachers gründete Godard gemeinsam mit dem sozialistischen Theoretiker Jean-Pierre Gorin Ende der 1960er Jahre die Vereinigung *Groupe Dziga Vertov*. Damit setzte er die Konzepte von Vertov in einen aktuellen Kontext und fand in diesem Zusammenhang zu einer neuen Grammatik und neuen filmischen Darstellungsformen.

David Salle sah bereits mit 16 Jahren Godards Film *Alphaville*⁴¹⁵, 1965, und aus *Pierrot le Fou*, ebenfalls 1965, finden sich Filmstills in seinem Bildinventar wieder⁴¹⁶, die häufig Frauen in einer beklemmenden Atmosphäre zeigen (exemplarisch Abb. II-13, II-14, II-15). Godard und seine Filme übten einen großen Einfluss auf Salle aus, wie er in zahlreichen Interviews ausführte.⁴¹⁷

3.1 Jean-Luc Godard, *Montage, mon beau souci*, 1971

Bereits bei seinem ersten Spielfilm *A Bout de Souffle*, 1959, räumte Godard der geschnittenen Montage einen großen Stellenwert ein. Seine „schöne Sorge“ galt dem Schnitt⁴¹⁸ und zwar immer dann, wenn die dem Medium Film eigene Kontinuität auch durch Schockeffekte herzustellen war. Die Montage prägte Godards Nachdenken über Film und Narration; sie sollte unmittelbar, sprunghaft und grundsätzlich als offene Metapher verstanden werden.⁴¹⁹ Vor allem das Regelsystem des klassischen Filmschnitts wurde durch Godards Ansatz

⁴¹⁵ Whitney 1994, S.15.

⁴¹⁶ Whitney 1994, S. 21.

⁴¹⁷ Vgl. Whitney 1994, S. 15 und Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008.

⁴¹⁸ Godard 1971, S. 38–40.

⁴¹⁹ Godard 1996, S. 244.

nachhaltig erschüttert. Angefangen bei den *jump cuts*⁴²⁰ in seinem Erstlingsfilm, ließ Godard praktisch keine Regelverletzung aus.

Die Formenwelt seiner Filme reicht von Zitaten des Hollywoodkinos über Eisenstein'sche Anschlussverfahren bis zu 15-minütigen Plansequenzen, dem *split screen*⁴²¹, Schriftinserts und Schwarzfilmpassagen. Godard radikalisierte das Verhältnis von Fiktion und Dokumentation, bis sich deren traditionellen Grenzen verwischten. In *Montage, mon beau souci* (dt., *Schnitt, meine schöne Sorge*)⁴²² hielt er an der Montage als Dekonstruktion im Sinne Eisensteins fest. So zerstören die *jump cuts* der frühen Filme Godards bewusst die Kontinuität, um eine eigene filmische Wirklichkeit zu konstruieren.⁴²³

In Anspielung auf Eisensteins „intellektuelle Montage“ erklärte Godard: „Film heißt nicht: ein Bild nach dem anderen, sondern ein Bild plus ein Bild, woraus ein drittes Bild entsteht. Dieses dritte Bild wird übrigens vom Zuschauer in dem Augenblick gebildet, wo er den Film sieht [...]“⁴²⁴ Gilles Deleuze hob hervor: „Was bei Godard zählt ist nicht 2 oder 3, oder egal wie viel; was zählt ist UND – das Bindewort UND.“⁴²⁵ Somit ergibt sich aus dem dialektischen Konflikt der beiden vorangehenden Bilder nicht mehr „einfach“ ein drittes mentales Bild, wie unter der „intellektuellen Montage“, sondern es entstehen Verbindungen und Beziehung zwischen ihnen.

Godards Montagen sind Inszenierungen; darin projizierte er einzelne Bilder, die nebeneinander stehen und sich nicht zu einem dominierenden Bildeindruck mischen, sondern in ihrer Unabhängigkeit ständig abrufbar und immer austauschbar bleiben. Somit entwickelte er eine Bilderkette der Gleichzeitigkeit, schnitt z. B. Bilder aus einer Fußballübertragung, dem Porno, einer Nachrichtensendung oder einer Krimiserie gleichwertig hintereinander.

Vergleichbar mit dieser Bilderflut ist das Hin- und Herspringen von einem Fernsehkanal zum anderen – die „Montage“ per Fernbedienung, ein Phänomen, das Mitte der 1960er in den USA den Begriff des zapping hervorbrachte.⁴²⁶

Godard schnitt die unterschiedlichen visuellen Quellen wie Malerei, Farbe und Schrift bisweilen in Stakkatosequenzen hintereinander. Damit stellte er eine

⁴²⁰ Ein jump cut bezeichnet einen Filmschnitt, der die klassischen Continuity-Regeln bricht und die Aufmerksamkeit auf sich zieht, wodurch er für den Zuschauer irritierend sein kann. Jump cuts können auf unterschiedliche Weise entstehen, haben aber alle zur Folge, dass die Bildübergänge als „Sprung“ wahrgenommen werden können.

⁴²¹ Split screen oder Bildschirmaufteilung ist eine in den visuellen Medien verwendete Technik, die das Bild in zwei oder mehr Bereiche aufteilt, um zwei Handlungen oder Bilder gleichzeitig zu zeigen.

⁴²² Godard 1971, S. 38.

⁴²³ Paech 2002, S. 246.

⁴²⁴ Godard 1981, S. 43 f.

⁴²⁵ Deleuze 1993, S. 59..

⁴²⁶ Vgl. Chateau 1990, S. 45–55.

Verkettung von Motiven her, die jedes Bild gleichrangig neben das andere stellt. Der Schriftzug TOTAL einer Tankstelle, der Ausschnitt eines Roter-Blitz-Comics, gefolgt von einem Ausschnitt aus Picassos *Les Amoureux* und dem Detail eines in der Luft schwebenden Liebespaares von Marc Chagall werden in Verbindung mit dem Plot gebracht (vgl. Abb. IV-15).

Godards Zitate verweisen einerseits auf sich selbst und geben nur bedingt Hinweise auf den Kontext des Filmgeschehens, sie erlauben andererseits einen übergeordneten Sinn oder ragen als Zitate wie einzelne visuelle Metaphern heraus. So wirkt die Bildabfolge in *Pierrot le Fou* zuweilen entstanden wie in einem Fiebertraum. Diese Bilderflut führt zurück zu Vertovs Film *Man with a Camera*, der die vielen Eindrücke eines Tages in einer Bilderkette hintereinander reiht (vgl. Abb. IV-6). Ebenso gibt Salles Pastell *Man with a Camera*, 1971 (Abb. IV-2), auf seine mediale Weise die Impressionen eines Traums oder Gedankens auf einem Träger wieder.

Innerhalb dieser rhythmisierten Bilderjagd spielt der Schnitt bei Godard eine wichtige Rolle. Eines der bekanntesten Bilder aus dem Film *Pierrot le Fou*, 1965, zeigt Marianne mit einer durch eine Weitwinkelaufnahme disproportional vergrößerten Schere (Abb. IV-10). Hier werden zwei zentrale Motive des Films zusammenfasst: die Schere als Mordwaffe und als Instrument filmischer Montage. Es handelt sich hierbei nicht um einen „unsichtbaren Schnitt“ im Erzählfluss, sondern Godard inszeniert den Schnitt selbst als auktorialen Eingriff. Ähnlich medienreflexiv verbildlicht auch Vertov in *Man With a Camera* die



Abb. IV-10 Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*, 1965
Filmstill 01:08:36

Szenen, die mit der Cutterin Jelisaweta Swilowa im Schneiderraum montiert waren. Im Unterschied zu Godard ist bei Vertov die direkte Darstellung im Schneiderraum dokumentarisch auf die Montagetechniken angelegt (Abb. IV-11), während bei Godard Marianne mit der Schere vor der Kamera steht und die tatsächliche Filmszene zerschneidet. Zudem wird ab dieser Szene inhaltlich eine lineare Abfolge der Handlung des Films klarer verfolgt. Die einzelnen Szenen, die bis dahin keinen Sinn ergaben, geben sich ab Mariannes Schnitt für eine dem Betrachter Art Handlung zu erkennen.



Abb. IV-11: Dziga Vertov, *Man with a Camera*, 1929
Filmstill 00:23:52

Neben Montage und Schnitt ist in den 1960er Jahren das *Split-screen*-Verfahren im Kinofilm verstärkt genutzt worden, um die dramaturgische Erzählung von Gleichzeitigkeit zu ermöglichen oder um erzählerische Verdopplungen darzustellen. Vorreiter war Andy Warhol mit seinem Spielfilm *The Chelsea Girls*, 1966, der die „Leinwand“ zumeist vertikal teilte, um zwei Bilder gleichzeitig zeigen zu können (Abb. IV-12).

1975 veröffentlichte Godard gemeinsam mit Anne-Marie Miéville den Videofilm *Numéro Deux*, eine komplexe experimentelle Verschachtelung aus Film, Video und Fernseher auf 35 mm-Film. Untersucht wird hier die Gegenüberstellung und Durchdringung zweier Bilder. So sind zumeist zwei Videomonitore abgebildet, die einen Vergleich zweier Bilder zur gleichen Zeit auf einem Bildschirm ermöglichen.



Abb. IV-12: Andy Warhol, *The Chelsea Girls*, 1966
Videostill 00:02:30

In *Numéro Deux* sind auf den Videoscreens das Porträt einer Frau und eine abstrakte rote Fläche wiedergegeben, die auf einem dunklen Bildschirm durch den Schriftzug „mon ton son image“ abgegrenzt werden (Abb. IV-13).



Abb. IV-13: Jean-Luc Godard, Filmstill *Numéro Deux*, 1975
Videostill 00:00:49

Zwei Videomonitore setzen sich vom dunklen Filmbild deutlich ab. Sie wirken wie Salles Inserts. Die Filmemacher bedienten sich dieser Technik, um eine neue Form der Filmbearbeitung zu erfinden und zwei Bilder zugleich und nicht erst nacheinander zu zeigen. Damit wird deutlich, wie intensiv Godard sich mit den Mitteln und Effekten der Montage im Film auseinandersetzte und die

Verzeitlichung und Gleichzeitigkeit von Bildern im Film als Herausforderung annahm.

An dieser Stelle sei noch einmal an Bruce Naumans Videoinstallation *Live Taped Video Corridor*, 1969/1970 (Abb. III-1), die in vergleichbarer Weise zwei Videobilder ins Verhältnis setzt und dabei einen Vergleich von stillstehendem und in Echtzeit ablaufendem Band vornimmt. Der Text „mon ton son image“ deutet ein ähnliches Thema der problematischen Bildbezüglichkeit an, wie es auch bei Nauman durch das Prinzip der Rückkoppelung verwirklicht wurde.

Wie bereits angeführt, ist die Verzeitlichung ein wichtiges Kriterium in der Unterscheidung von Montage und Collage. Godard gelang es, seinem Anspruch gerecht zu werden, Film mit den Mitteln der Montage oder dem Split screen an das Medium der Malerei anzunähern und eine hybride Form aus räumlichen und zeitlich kombinierten Bildern zu schaffen. Betrachtet man hier noch einmal Salles *Sexual and Professional Jealousy* (Abb. IV-17) oder *Géricault's Arm* (Abb. II-7) so werden Gemeinsamkeiten deutlich. Das Insert bei Salle erzeugt ebenfalls ein Spannungsverhältnis zwischen Abfolge und Gleichzeitigkeit.

Die Definition der Montage erweitert sich bei Godard: Montage bezieht sich nicht mehr nur auf einen Bildraum und dessen Zwischenräume, die der ‚Schnitt‘ als Spielraum nutzt, um ihn in einer raum-zeitlichen De-Komposition aufzulösen, sondern der filmische Raum besteht jetzt vielmehr aus unendlich vielen Bildern, die aus allen Fernsehkanälen auf den Bildschirm dringen. Die Montage bestand dann nur noch darin, einen Schnitt im Kontinuum des Bilderchaos zu vollziehen und einen neuen Zwischenraum zu etablieren. Diesen Zwischenraum, den Deleuze mit „UND“ beschrieben hat⁴²⁷ und der mit der *différance* Derridas verglichen werden kann, ist nicht Verbindung, sondern er produziert neue Bedeutungen.⁴²⁸

⁴²⁷ Paech 2002, S. 246.

⁴²⁸ Innerhalb der gegensätzlichen Bildpaare variieren die Konnotationen der Gegensätze extrem, ein Phänomen, das bereits das Kuleshow-Experiment um 1918 untersuchte, das in Bildern verdeutlichte, was die Montage vermag. Nach Lew Wladimirowitsch Kuleshow war das Ergebnis einer Bildfolge weniger von seiner Aufnahme als von Schnitt und Montage abhängig. Er war der Erste, der systematisch filmische Experimente mit der Montage durchführte. Das vielleicht berühmteste Experiment war die Großaufnahme des Schauspielers Iwan Mosschuchin: seine Aufnahme mit einem bewusst ausdruckslosem Blick wurde mit der Aufnahme eines Tellers Suppe, eines toten Manns und einer lasziven Frau zusammengeschnitten. Die Zuschauer meinten auf dem Gesicht des Schauspielers im einen Fall Hunger, im nächsten Trauer, im dritten Begehren festzustellen. Es kommt auf den Kontext an, welche besondere Bedeutung mit einem Bild assoziiert wird, und Montage organisiert derartige Kontexte. Beller 2002, S. 12.

3.2 Darstellende Medien und Medien als Darsteller

3.2.1 Malerei und Marianne

Der Bezug zwischen Film und Malerei scheint zunächst weniger naheliegend – zumindest, wenn man ihn technikgeschichtlich herstellen wollte. Doch hat es seitens der Filmemacher von Beginn an Bestrebungen gegeben, sich formal und inhaltlich an der Bildkunst zu orientieren, in Anlehnung an die kunstgeschichtliche Tradition.⁴²⁹

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Suche einer Relation zwischen Film und Malerei bei Godard immer wieder dazu diente, die Sprache des Films zu erweitern. Der von Godard vorgeschlagenen Zusammenschau von Impressionismus und früher Kinematographie war im Sommer 2005 eine Ausstellung in Lyon gewidmet.⁴³⁰ Besonders aufschlussreich ist die Analyse des Wechselverhältnisses beider Medien, da sie von Anfang an und bis heute ein zentrales Moment der Auseinandersetzung darstellen.

Godards Filme bieten viele Anspielungen, Referenzen und Zitate aus der Kunstgeschichte. Auf konstante Weise nahm Godard immer wieder auf Gemälde Bezug und setzte sie in Relation zu seinen Figuren im Film. In *Pierrot le Fou* sind es hauptsächlich Zitate aus der Kunstgeschichte, die Godard in den Filmfluss einmontierte. So wählte er Porträts von Frauen oder Liebespaaren von Künstlern wie Pablo Picasso, Vincent van Gogh, Auguste Renoir oder Marc Chagall. Der Nahaufnahme der Hauptdarstellerin Marianne Renoir folgt im Montageschnitt ein Ausschnitt eines Kinderporträts Renoirs, so dass der Zuschauer mit Marianne schon auf Basis ihres Nachnamens eine bildhafte Assoziation generiert.

In einer der nächsten Szenen steht Marianne in einer Küche vor der Reproduktion eines Gemäldes von Picasso (Abb. IV-14).

Es gibt direkte Verbindungselemente zwischen dem Filmbild und dem Plakat: in Linienführung, Farbe und Komposition und thematisch, denn beide zeigen eine Frau im Halbprofil als Halbakt.

⁴²⁹ Dabei sollte der Film über seine Transkription (Drehbuch) hinaus zum Ausdrucks- und Reflexionsmedium entwickelt werden. Michelangelo Antonioni, der selbst von der Malerei zum Film kam und besonders in seinem ersten Farbfilm *Il Deserto Rosso* das Filmbild über Flächigkeit und Farbigkeit in die Nähe abstrakter Gemälde rückte, ist hierfür ebenso Kronzeuge wie Stanley Kubricks nachgestellte Gemälde in *Barry Lyndon* oder Peter Greenaways kunstgeschichtlich aufgeladene Inszenierungen. Godard steht in dieser Tradition, und es sind seine Arbeiten, die seit den 1980er Jahren Kino und Malerei immer wieder eng aneinander gerückt haben.

⁴³⁰ Kat. Ausst. Lyon 2005



Abb. IV-14: Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*, 1965
Filmstills 00:16:24 (oben) und 00:14:24 (unten)

Die Gleichsetzung von Film und Malerei wird durch das Prinzip Montage ermöglicht. Dabei montiert Godard die Gemälde selektiv, nimmt sie als einen möglichen Bezugspunkt neben anderen visuellen Quellen wahr und räumt ihnen den gleichen Status ein wie dem filmischen Plot. Detailausschnitte einzelner Gemälde werden in Großaufnahme über die gesamte Kinoleinwand (Abb. IV-15) eingeblendet. Godard „benutzt die Malerei, um sie in Film zu verwandeln.“ Die Kinoleinwand wird zur Trägerin der Malerei.

Wenn der Film als Medium – in welcher Form auch immer – auf die Malerei trifft oder andersherum, die Malerei versucht, filmisch zu operieren, geraten zwei Medien in Kontakt, deren Bezug zur Wirklichkeit ebenso unterschiedlich ist, wie

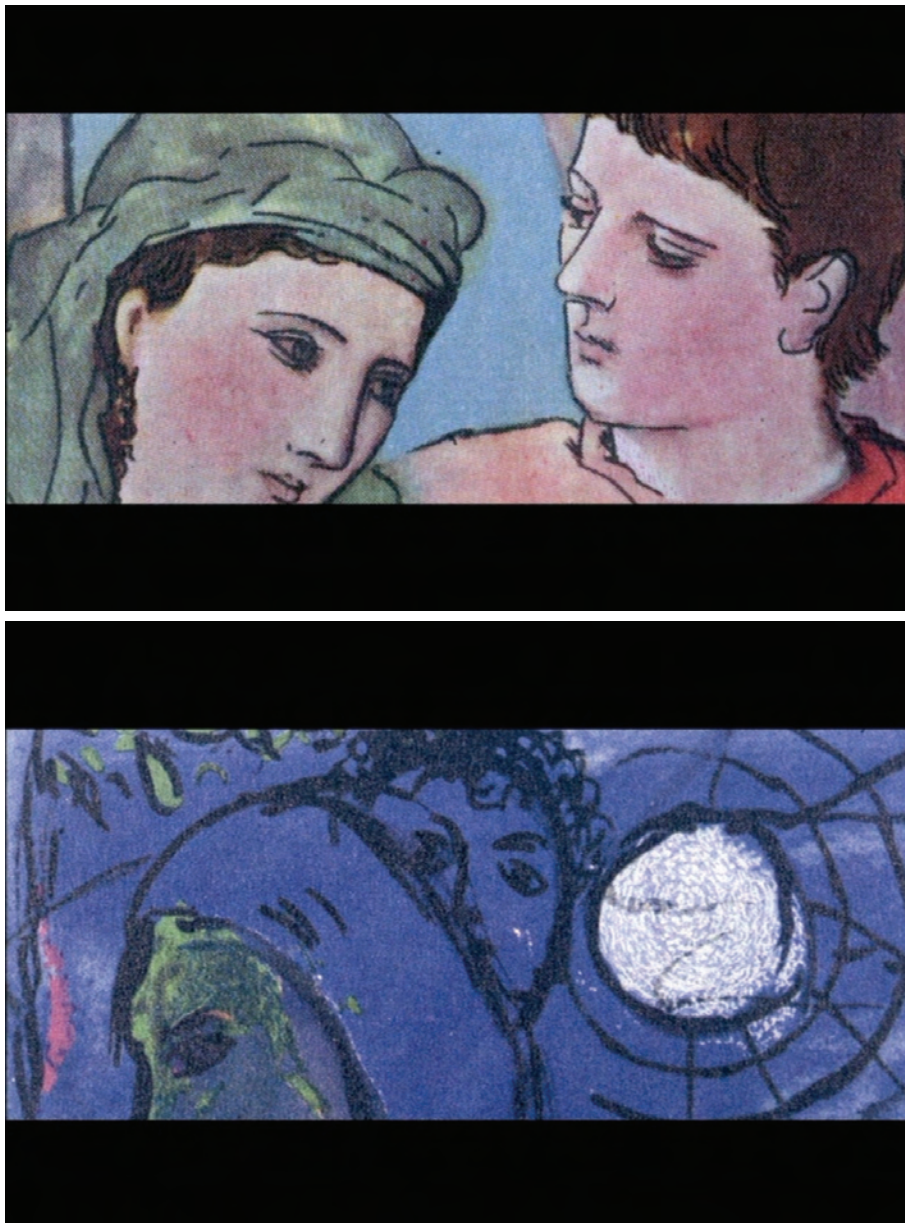


Abb. IV-15: Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou* 1965
Filmstills 00:23:11 (oben) und 00:23:14 (unten)

ihr jeweiliger Repräsentationsmodus.“⁴³¹ Dabei gerät hier stärker als die Repräsentation von Realität die Realität der Repräsentation in den Fokus; „die abgebildete Wirklichkeit ist vor allem eine Wirklichkeit der Bilder.“⁴³²

Auf das Filmbild lassen sich Analyseverfahren der Bildwissenschaft anwenden wie in der Kunstgeschichte auf die Malerei. Was innerhalb der Ausführungen genau unter „Film“ verstanden wird, und welche Arten der Rezeption von „Film“

⁴³¹ Pantenburg 2006, S. 77.

⁴³² Pantenburg 2006, S. 76.

durch den Kunsthistoriker angewendet werden, wird noch zu selten thematisiert.⁴³³

Neben Zitaten und Einblendungen kunsthistorischer Meisterwerke ist Farbe ein weiteres wichtiges künstlerisches Element in Godards Filmen. Es gibt ganze Szenen, in denen die Kamera wie ein Pinsel agiert und alles in Farbe taucht. So sind die Szenen in einem Pariser Etablissement, das der Hauptdarsteller neben Marianne mit Freunden besucht, abwechselnd in rot, gelb, blau und grün eingefärbt. Die Einstellung in der roten Szene zeigt dies exemplarisch: Drei Männer im Anzug stehen angelehnt an einer Wand und unterhalten sich über Autos. Zwei Damen sitzen davor am Tisch und unterhalten sich über Deodorants (Abb. IV-16).



Abb. IV-16: Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*, 1965
Filmstill 00:06:00

Die klischeehaften belanglosen Unterhaltungsschemata ziehen sich, wie auch die willkürliche Farbgebung, hin bis zur sinnlosen Absurdität auch der Farben vor

⁴³³ Als exemplarisch sind wieder die Reflexionen von Crone zu nennen, der angesichts einer nicht zuletzt durch die Kunstgeschichte angeregten Bilddebatte den Blickwinkel innerhalb der Bild-, Film- und Medienwissenschaften in seinen Seminaren als Professor für Kunst Medien des 20. Jahrhunderts geweitet hat. Wie gewinnbringend dies für kunsthistorische Erkenntnisse sein kann, beweisen z. B. die filmwissenschaftlich inspirierten Beiträge von Meder und Hensel oder der medienphilosophische Ansatz von Reck 2006, S. 81-127.

der Linse der Kamera. Nach einer kurzen Unterredung mit dem amerikanischen Regisseur Samuel Fuller verlässt Ferdinand gelangweilt die Gesellschaft.⁴³⁴ Der Farbe wird damit ein Eigenwert zugesprochen, die den Film in die Nähe der Malerei rückt. „Godard hat Farbe nie realistisch-mechanisch gebraucht, sondern immer selektiv wie ein Maler, mit einer bewusst reduzierten Palette [...]“.⁴³⁵ Die in Farbe getauchten Filmszenen erinnern an Salles Gemälde, die Anfang der 1980er Jahre entstanden und wie unter einem Farbfilter liegen. Insbesondere *Sexual and Professional Jealousy*, 1983, (Abb. IV-17) gibt einen in Orange



Abb. IV-17: David Salle, *Sexual and Professional Jealousy*, 1983
Öl und Acryl auf Leinwand, 274,3 x 228,6 cm, Privatsammlung

hinterlegten Ausschnitt einer Gesellschaftsszene wieder, vergleichbar wie im Film das Rot den Grundton der Szene bestimmt.

Auch inhaltlich übernimmt die Farbe in Godards Filmen eine Aussage. So tritt zu der erzählerischen Logik in *Pierrot le Fou* das malerische Prinzip der Farbverknüpfung. Die Primärfarben Blau und Rot werden von den Buchstaben des Vorspanns bis hin zu Ferdinands Selbstbemalung vor seinem Selbstmord am Ende des Films immer wieder aufgegriffen. So wird Ferdinand die Farbe Blau und Marianne das Rot zugeordnet. Am Ende des Films stirbt Marianne mit blutigem Gesicht, rote Bahnen laufen über ihre Wangen, und Ferdinand bemalt

⁴³⁴ Samuel Fuller, der tatsächlich diese Rolle in Godards Film gespielt hat, ist neben Sirk einer der Persönlichkeiten, die Salle immer wieder in Interviews nennt, da ihn seine Filme begeistert haben. Fullers Aussage hier in der Filmszene: „Film is like a battleground [...] Love, hate, action, violence, death. In one word, emotion!“ in: Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*, 1965, 00:06:04.

⁴³⁵ Graefe 2002, S. 59.



Abb. IV-18: Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*, 1965
Filmstills 01:42:17 (oben) und 01:41:36 (unten)

sich sein Gesicht mit blauer Farbe (Abb. IV-18). Am Ende bleibt das reine Weiß der Kino-Leinwand übrig – Träger für Filmbilder wie auch für Farbe.

3.2.2 Schrift und Ferdinand

Godard entwickelte auch Bilder aus Text. So zeigt der Vorspann von *Pierrot le Fou* eine nach und nach erscheinende Ansammlung von Buchstaben in verschiedenen Farben, die sich schließlich zum Kinotitel zusammensetzen. Leinwandfüllend blenden zudem Werbung für Unterwäsche in einer Damenzeitschrift, der Schriftzug der TOTAL-Tankstelle oder Auszüge von Comicsprechblasen auf. Wie die Malerei wird die Schrift bei Godard über die

Kinoleinwand geblendet. TOTAL, das in Leuchtschrift eine Tankstelle signalisiert, ist Buchstabe für Buchstabe innerhalb eines Landschaftsbildes aufgebaut und betont so den formalen, konstruierten Charakter des Schriftzugs. Auch der Blick in Ferdinands handschriftliche Tagebuchaufzeichnungen wird zu einem ästhetischen Schriftbild in Großaufnahme (Abb. IV-19).

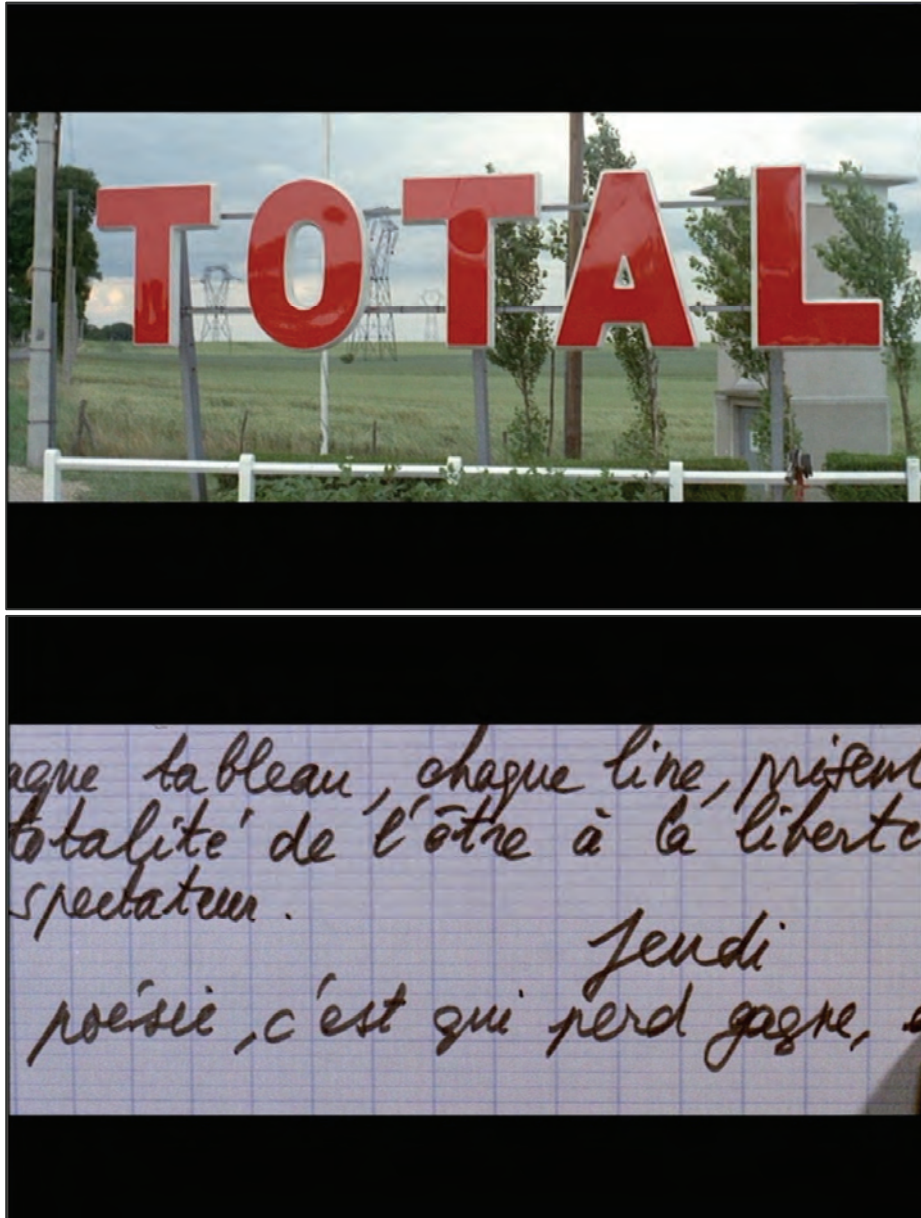


Abb. IV-19: Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*, 1965
Filmstills 00:23:07 (oben) und 00:46:32 (unten)

Hier sei kurz an David Antins Schriftbilder erinnert (Kap. I). Schreibschrift und Typographie ergänzen die Geschichte als bildhafte Eindrücke. Der mediale Schritt vom Film zur Schrift ist hier zugleich gekoppelt an die inhaltliche Bewegung der Narrative. Das kann als eine allegorische Verdopplung dessen verstanden werden, was erzählt wird: Das Zusammenspiel zwischen Film

und Malerei bleibt ebenso utopisch wie die Beziehung zwischen Marianne und Ferdinand, zwischen Malerei und Schrift. An die Stelle von Versöhnung und Einigkeit treten immer wieder Dissoziation und Schnitt.

Dieser Gegensatz wiederholt sich in den Medien, die den beiden Hauptfiguren zugeordnet werden.⁴³⁶ Schematisch lässt sich festhalten: Die Figur der Marianne ist buchstäblich aus ‚Vorbildern‘ in der Malerei modelliert, während Ferdinand im Film derjenige ist, der liest und schreibt und mit Text assoziiert wird. Dieses gegensätzliche Modell – die Personifizierung der beiden Medien – bleibt am Ende des Films, nach beider Tod, gleichberechtigt nebeneinander bestehen. Als Schlusseindruck gibt der Regisseur dem Zuschauer sowohl ein Bild als auch einen poetischen Text mit auf den Weg. Aus dem Off werden die dialogisierten Verse aus Arthur Rimbauds Gedicht *L'éternité* gelesen. Tatsächlich setzte Godard so einen utopischen Schlusspunkt, in dem er die drei Medien Schrift, Film und Malerei miteinander verband. Godard übernahm die Idee des formalen Konfliktes wie bei Eisenstein und übertrug diesen nicht auf Inhalt und Bild, sondern verbildlichte sie mit unterschiedlichen Metaphern. Salle suchte in *Untitled (Don't give up)* (Abb. III-5) nach ähnlichen Verbindungsmöglichkeiten verschiedener Medien.

⁴³⁶ Marianne Renoir, die bereits durch ihren Nachnamen als Personifikation der Malerei (Auguste Renoir) charakterisiert ist, wird im Laufe des Films immer wieder mit den Frauenporträts Renoirs oder Picassos in Verbindung gebracht. Der Name Ferdinand dagegen deutet u. a. auf den Erzähler in Louis Ferdinand Celines Roman *Guignol's Band* (Céline 1988) hin, aus dem Ferdinand in einer langen Szenenfolge an der französischen Riviera mehrfach vorliest. Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*, 1965, 00:14:24 und 00:46:32.

4 Douglas Sirk. Narration und Subtext

Neben den russischen Filmregisseuren und dem Franzosen Jean-Luc Godard ist unbedingt ein Blick in die USA und auf Hollywood zu werfen. Schon die Tatsache, dass Salle am CalArts in geographischer wie auch geistiger Nähe zum Filmgeschäft an der Westküste lebte, erfordert dies. Auch Salle brachte sein persönliches Interesse am amerikanischen Hollywoodfilm deutlich zum Ausdruck. In einem ausführlichen Interview mit Peter Schjeldahl⁴³⁷, 1987, finden sich wichtige Passagen zum Thema Film und Aussagen Salles über den Regisseur Douglas Sirk.

Auf Schjeldahls Frage, was Salle Anfang der 1970er Jahre gelesen oder welche Ausstellung in Museen und Galerien er in Erinnerung behalten habe, antwortete er, dass es vor allem die Werke einiger Filmregisseure seien, die ihn beeinflusst hätten:

„[...] in '75, '76, '77, I spent those years looking at Sirk, Fassbinder, Fuller, and Preston Sturges. I think those directors more than anything that was happening in the galleries were what gave me something to make art for, something to strive for aesthetically.“⁴³⁸

4.1 Melodram *Imitation of Life*, 1959

Es war offenbar das Medium Film, das Salle inspirierte und motivierte, weiter nach seinen künstlerischen Ausdrucksformen zu suchen. Eine besondere Erfahrung war laut Salles Aussage der Film *Imitation of Life*, 1959, von Douglas Sirk, den er gemeinsam mit der Feministin, Fotografin und Konzeptkünstlerin Sherrie Levine bei einer Filmvorführung am Museum of Modern Art Mitte der 1970er Jahre sah: „Sirk was the first hyper-real artist. You see... I thought of Douglas Sirk as a very great tragedian.“⁴³⁹

⁴³⁷ Avedon 1987, Salle im Interview mit Peter Schjeldahl, 1987, S. 21–22 und S. 39.

⁴³⁸ Avedon 1987, Salle im Interview mit Peter Schjeldahl, 1987, S. 23.

⁴³⁹ „I remember seeing *Imitation of Life* at the Museum of Modern Art with Sherrie Levine. We used to go to movies together. I remember saying to her afterwards that I really despaired of ever being able to make anything this great, a work of art anywhere near as great as that film. I saw that film many times subsequently, and that feeling never went away.“ Salle zitiert aus Avedon 1987, Salle im Interview mit Peter Schjeldahl, 1987, S. 21.

Douglas Sirks *Imitation of Life* ist ein Filmmelodram, das auf einer literarischen Vorlage, dem gleichnamigen Roman von Fannie Hurst⁴⁴⁰ aus dem Jahre 1933 basiert. Die Geschichte handelt von den Konflikten zweier Mütter, die unterschiedlicher nicht sein könnten, mit ihren Töchtern. Es ist einerseits die Karrieresucht der erfolgreichen weißen Schauspielerin, die zu einer Vernachlässigung der persönlichen Mutter-Kind-Beziehung führt, und andererseits die schwarze Hausangestellte mit ihrer außerordentlich hellhäutig geratenen Tochter, die ihre schwarze Herkunft leugnend, auf Distanz zu dieser geht. Es ist ein Film, der neben bunten Bildern den gelebten Rassismus beschreibt. So sucht die „schwarze Tochter“ als Tänzerin ihrer Herkunft zu entkommen und die Erfolgreiche orientiert sich mehr an Status und gesellschaftlichen Stereotypen denn an ihren eigenen Bedürfnissen – beide leben ein imitiertes Leben. Es gibt kein Happy End, denn „die gelebte Imitation hat mit dem wahren Leben nichts gemeinsam“⁴⁴¹ und hinterlässt ewige Leere. Obwohl der Film zunächst nur wenige positive Kritiken erhielt und aufgrund seiner Sentimentalität den Stempel der Seifenoper oder ‚*women’s weepie*‘ bekam, wurde *Imitation of Life* später neu bewertet und wichtiger Hollywoodfilm der 1950er Jahre erkannt.⁴⁴²

Der Begriff B-Movie⁴⁴³, der neben seiner technischen Definition auch großes Gefühlskino impliziert, war typisch für das Filmemachen im Hollywood der 1950er Jahre. Es war, laut Sirk, ein abendfüllendes Unterhaltungsmedium für die amerikanische Gesellschaft, die damals nur platte Unterhaltung tolerierte, aber nichts, was den Geist beunruhigte.⁴⁴⁴

⁴⁴⁰ Die Autorin Fannie Hurst (1889–1968) schrieb in fünfzig aktiven Jahren 17 Romane, viele Kurzgeschichten, Theaterstücke, arbeitete an vielen Filmen mit und war eloquente Teilnehmerin an öffentlichen Debatten. „Hurst was neither a radical nor intellectual, but she was preoccupied with many social issues: equal pay for equal work, the right of a woman to retain her name after marriage, relief of the oppressed Jews in Eastern Europe, the social and medical problems of homosexuals, etc.“, zitiert aus Seymour 1996.

⁴⁴¹ Bock - Töteberg 1997, S. 180–182.

⁴⁴² Die Filmkritik und die neuen Vertreter des europäischen Kinos der 1950er und 1960er Jahre standen dem Melodram häufig kritisch bis abwertend gegenüber. Lange Zeit war im Kino der Begriff „Melodram“ das Synonym für Gefühlskitsch, auch wenn einige der weltweit größten Filmerfolge diesem Genre angehören, z. B. *Der blaue Engel* (Regie: Josef von Sternberg, 1930), *Gone with the wind* (Regie: Victor Fleming, 1939), *Written On The Wind* (R: Douglas Sirk), *Casablanca* (Regie: Michael Curtiz, 1942), *All That Heaven Allows* (Regie: Douglas Sirk, 1954) und *Dr. Schiwago* (Regie: David Lean, 1965). Erst in den 1970er Jahren, als Rainer Werner Fassbinder seine uneingeschränkte Achtung für die Filme Douglas Sirks zum Ausdruck brachte, verlor das Filmmelodram ein wenig den Beigeschmack des Kitsches. Fassbinder bekannte seine große Bewunderung für Sirk und dessen subversiven Regiestil: „Ich möchte sie alle sehen, die 39 Filme, die Sirk gemacht hat. Ich habe sechs Filme von Douglas Sirk gesehen. Es waren die schönsten der Welt dabei.“, zitiert aus Bock – Töteberg 1997, S. 23.

⁴⁴³ Ein B-Movie ist ein mit niedrigem Budget produzierter (künstlerisch innovativer) Spielfilm. Der Begriff stammt aus der Zeit des klassischen Hollywood-Studiosystems (1930er bis 1950er Jahre), als in den USA kommerzielle A-Filme und B-Filme im Kino an einem Abend nacheinander als Doppelprogramm aufgeführt wurden. Vgl. Bock – Töteberg 1997, S. 142.

⁴⁴⁴ Bock - Töteberg 1997, S. 186.

Woher kommt Salles Verlangen, „to make anything this great“? Was fasziniert ihn so sehr an diesem B-Movie von Douglas Sirk?

4.2 Douglas Sirks bildnerische Mittel

4.2.1 Bildaufbau und Farbe

Sirk baut seine Szenenbilder mit Hilfe seines filmischen Repertoires geradezu ‚malerisch‘ auf. So wirken z. B. die Filmstills vom Strand oder beim Picknick

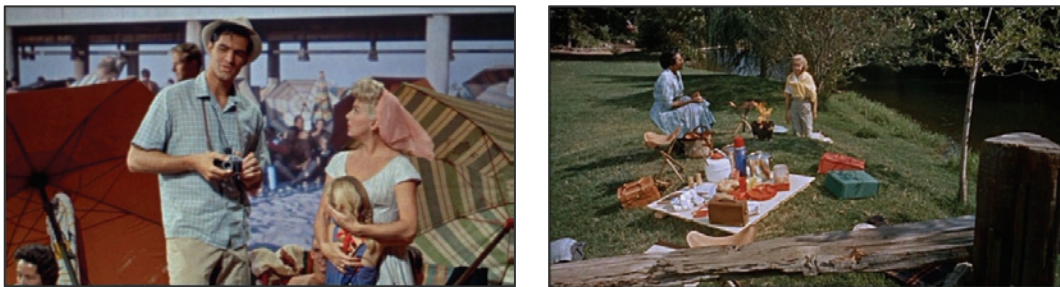


Abb. IV-20: Douglas Sirk, *Imitation of Life*, 1959
Filmstills 00:06:07 (links) sowie 01:02:11 (rechts)

(Abb. IV-20) wie in sich geschlossene Gemälde.

Im den exemplarischen Filmstills werden die Darsteller mittig ins Bild gesetzt und jeweils von zwei farbigen Schirmen hinterfangen, wodurch die Handlung auf einen definierten Bereich des Vordergrunds festgelegt wird. Zwischen ihnen hindurch kann der Blick des Betrachters in die Ferne schweifen. Nichts ist dem Zufall überlassen, jedes Detail sitzt. Eine weitere Szene des Picknicks wird z. B. am unteren Bildrand von einem Holzbalken wie ein Bild von einem Rahmen begrenzt. Das Sujet und die Art der Verwendung von Farbe im Bild rufen dabei Erinnerungen an malerische Interpretationen des Themas, wie Monets Ikone des 19. Jahrhunderts, das *Dejeuner sur L'Herbe*, wach. Wie in einem Stillleben drapieren sich die bunten Dosen und Taschen auf dem weißen Leinentuch mit den Schauspielern darum. Wieder spielt sich die Szene im Vordergrund – der unmittelbaren Oberfläche – ab, und der Blick in die ferne Parklandschaft bleibt offen. Sirks Bildaufbau ist wie in der klassischen Landschaftsmalerei behutsam in räumliche Bildebenen gestaffelt. Sirk verwendet dabei eine starke und kontrastreiche Farbgebung, die in klar umrissene Farbflächen gegliedert wird.

Salles Bewunderung für diese Grundbauelemente der Sirk-Filme kommt in folgendem Zitat zum Ausdruck:

„There is almost always a sense of very deep space or broad space in a Sirk frame. [...] The films are almost always shot in a very high key in terms of light and color. And there is deep space and strong use of verticals in the composition of the picture.“⁴⁴⁵

Die Raumaufteilung in Horizontale oder Vertikale setzte Sirk strategisch für den Spannungsaufbau ein. So steigert sich die vertikale Raumteilung von den einfachen Wohnräumen hin zu engen Gebäudefluren (Abb. IV-21).



Abb. IV-21: Douglas Sirk, *Imitation of Life*, 1959
Filmstill 01:10:16

Auch ermöglicht die geometrische Bildaufteilung des Raumes eine Einteilung in Geschlecht (männlich, weiblich), Hautfarbe (schwarz, weiß) und Berufsstand: Sie hilflos nach einer Theaterrolle suchend, er der mächtige Produzent und Regisseur (Abb. IV-22).



Abb. IV-22: Douglas Sirk, *Imitation of Life*, 1959
Filmstills 00:06:07 (links) sowie 01:02:11 (rechts)

⁴⁴⁵ „His cameraman, Russell Metty, was one of the great cinematographers of that era – the late forties and early fifties – and Sirk was one of the first people, with Metty, to use color in this way that still for me carries a great deal of meaning.“, Salle zitiert in Avedon 1987, Salle im Interview mit Peter Schjeldahl, 1987, S. 22.

Diese Einteilung in Gegensatzpaare steigert die Spannung, die sich unter den Protagonisten aufbaut und ist charakteristisch für das Melodram.⁴⁴⁶

Sirk setzte dieses formale Raster gezielt in Szenen mit sozialpolitischem Charakter ein, und übte damit subtil Gesellschaftskritik.⁴⁴⁷

An dieser Stelle soll auf Salles Papierarbeit *Untitled (Blacks Fall Down)* von 1974/75 (Abb. IV-23), hingewiesen werden, in der sich der Künstler mit dem konfliktreichen Thema der gesellschaftlichen Rollenbilder und dem Rassismus in Amerika auseinandersetzt.



Abb. IV-23: David Salle, *Untitled (Blacks fall down)*, 1974/1975
Fotografie und Acryl auf Papier, 66 x 203,2 cm, Sammlung des Künstlers

In einem streng aufgeteilten Gegensatzpaar sind die Fotografie einer am Boden liegenden Schwarzen und der Schriftzug „BLACKS FALL DOWN“ zu einem Werk montiert. Der Gegensatz von Bild und Text, visuell wie inhaltlich, führt ins Leere, da die Schwarze nicht etwa hilflos am Boden kauert, sondern, wie bei einer gymnastischen Übung beginnt, sich vom Boden abzuheben und aufzurichten. Die körperliche Aufwärtsbewegung steht in Gegenüberstellung zum Ausruf FALL DOWN.

Die für Sirk so typische Bildeinteilung in geometrische Felder findet sich auch in Salles Leinwandmontage wieder und erzeugt dort eine ähnliche Spannung.

⁴⁴⁶ Im Melodram geht es im Wesentlichen um ein vor Publikum zelebriertes Erkennen oder Unterscheiden: zwischen Gutem und Bösem, Liebe und Hass, Eigenem und Fremdem, Mächtigem und Machtlosem, Männlichem und Weiblichem, Lebendigem und Totem. Das Melodram setzt sich der Attraktivität und den Gefahren der Schwarz-Weiß-Malerei ohne Vorbehalte aus. Vgl. Bock – Töteberg 1997, S. 179.

⁴⁴⁷ „Ich habe versucht, gesellschaftliches Bewußtsein zu einem Filmthema zu machen – Weiße wie Schwarze führen ein imitiertes Leben.“, zitiert aus Bock – Töteberg 1997, S. 182.

4.2.2 Überblendende Bildschichten

In *We'll shake the Bag* 1980, liegen ein Mann und eine Frau gemeinsam im Bett und werden durch die Bildeinteilung, durch Schnitt in der Leinwand und die unterschiedliche Farbgebung von einander getrennt.

Obwohl in *We'll shake the bag* ein fröhliches Motiv spielender Kinder die Szene überlagert, strahlt das Bild eine bedrückende Stimmung aus (Abb. IV-24, vgl. Abb. II-13, II-15).



Abb. IV-24: David Salle, *We'll Shake the Bag*, 1980
Acryl auf Leinwand, 122 x 183 cm, Sammlung Ellen und Ellis Kern

Ähnliches erreicht Sirk durch die Trennung von Hauptdarsteller und Hauptdarstellerin durch den Einzug eines Türrahmens, der sich vertikal durchs Bild zieht.

Das bei Salle applizierte Overlay findet sich im Film Sirks in der Überblendung von Theatern, Jahreszahlen und Plakaten (Abb. IV-25). Die Gleichzeitigkeit der Motive funktioniert hier als Zeitraffer für die erfolgreichen Jahre der Schauspielerin. Auch diese Overlays strahlen Freude aus, die vom Erfolg gekrönte Schauspielerin erhält Aufmerksamkeit, Applaus und Ansehen. Der Zeitraffer jedoch macht auch auf die Hektik und verlorene Zeit mit der Familie aufmerksam, die zu kurz kommt. Auch hier spielt sich das Drama unterhalb der glamourösen Bilder ab.



Abb. IV-25: Douglas Sirk, *Imitation of Life*, 1959
Filmstill 00:49:15

Eine weitere Technik Salles, das Insert findet sich bei Sirk innerhalb des Farbfilms, wenn eine Schwarz-Weiß-Fotografie in die Kamera gehalten wird und wie ein Bild im Bild Erinnerungen an den Tag am Strand weckt (Abb. IV-26).



Abb. IV-26: Douglas Sirk, *Imitation of Life*, 1959
Filmstills 00:15:39 (links) sowie 00:16:18 (rechts)

Techniken dieser Art und ihr Bezug zur Malerei wurden bereits in den Kapiteln zu Vertov und Godard ausführlich behandelt.

4.2.3 Der Spiegel als ‚insert‘

Eine weitere besondere Technik bei Sirk ist die Verwendung von Spiegeln, die auch wie ein Bild im Bild die Handlung aus einer anderen Perspektive beleuchten. Als reflektierende Fläche erzeugen sie ein Moment der Doppelung der Protagonisten bzw. der Handlung (Abb IV-27). Der Spiegel umrahmt die Person und gibt ihr einen begrenzten Raum vor; innerhalb der bewegten Szene wird ein Moment vom Spiegel eingefangen und erstarrt in Bewegungslosigkeit wie ein Gemälde. Es ist als wollte Sirk im Spiegel diesen Moment festhalten, so

z. B. in der Szene des Abschieds, in der Mutter und ihre Tochter zugleich gespiegelt werden.



Abb. IV-27: Douglas Sirk, *Imitation of Life*, 1959
Filmstills 00:28:00 (links) sowie 01:36:37 (rechts)

Zudem entsteht eine Verdichtung von Bildern aus unterschiedlicher Perspektive und damit eine Steigerung der Dynamik auf der Kinoleinwand. Die Doppelung von Frauen in unterschiedlichen Positionen wurde bereits mehrfach bei Salles Bildern angesprochen, z. B. in *King Kong*, *Géricault's Arm* oder *Fooling With Your Hair*. Der Spiegel ermöglicht es zudem, die Handlung auf eine virtuelle Ebene, eben nicht Filmbild, sondern Spiegelbild, zu heben. Innerhalb des Spiegelbilds verändert sich die Beleuchtung, da dort die Szene abgedunkelt wird und damit die Dramatik steigert. Im Kontrast zu den satten Farben des Films erinnern die blässeren Spiegelungen Sirks entfernt an die Grisaille-Anmutung in Salles Bildern.

4.3 ‚Süßliche Oberfläche‘ und ‚unterschwellige Tragik‘ bei Sirk und Salle

Imitation of Life gibt oberflächlich das Bild einer vermeintlich heilen Glamour-Welt mit ihren Stars und ihrem bunten Leben wieder, nur unterschwellig finden sich Hinweise auf die Leere der Gefühlswelt. Niemand in *Imitation of Life* bekommt, was er sich wünscht, nichts ist so, wie es scheint. Der Kontrast zwischen ‚süßlicher Oberfläche‘ und ‚darunter liegendem Drama/Text‘ wird als Gegensatzpaar filmisch wie inhaltlich transportiert: „[...] the sugary surface of the reality of American life, and the structure of the drama, the text, is the underside of that same world.“⁴⁴⁸ Dieses Hervorrufen von Beklemmung und Befremdlichkeit unter der glatten Oberfläche der Malerei mit ihren banalen und leicht lesbaren Motiven gelingt auch Salle. Beim Betrachter verdichtet sich das Gefühl zu der Vermutung, dass sich unterhalb der Oberfläche dramatische Szenen

⁴⁴⁸ Avedon 1987, Salle im Interview mit Peter Schjeldahl 1987, S. 22.

abspielen.⁴⁴⁹ Diese Stimmung steigern Salle wie Sirk mit bildnerischen Mitteln, wie der extremen räumlichen Verzerrung in Form von Raumdiagonalen (Abb. IV-27 rechts), einer kontrastreichen Ausleuchtung und einem formalen wie inhaltlichen Aufbau in Gegensatzpaaren. In der Komposition von dramaturgischen Effekten werden Inhalte bildlich sichtbar gemacht und holen das Drama gewissermaßen an die Oberfläche.

Kapitel 4 untersuchte die Schnittstelle, an der mehr als zwei Bilder aufeinandertreffen. Innerhalb dieses Bildsystems wurden die einzelnen Elemente wie Schnitt, Farbe oder Ausstattung der Szene analysiert. Das Geschehen auf der Leinwand entwickelte sich aus dem Auftreten von Figuren oder Motiven und deren Beziehung zueinander innerhalb eines begrenzten Raumes bzw. einer Sequenz. Die Bilder konnten abstrakte Gedanken und Ideen darstellen, die kontinuierlich oder diskontinuierlich erfasst wurden.

Die hier thematisierte Narration umfasst somit zwei Momente, das Bild und die Verknüpfung der Bilder. Erst das Prinzip Montage ermöglicht diese Narration. Zur Montage gehörten z. B. die Aufteilung des Bildraumes in Bildebene und -tiefe, die Verteilung der Charaktere und Objekte, die Ausnutzung bestimmter Kameraperspektiven sowie die Lichtführung. Zudem spielte der Betrachter eine wichtige Rolle, der die Erzählmittel aktiv entschlüsseln und interpretieren musste. Zu diesem Ziel ist eine Strukturierung von Bildkonstellationen und Elementen nötig, um Stimmung und Spannung aufzubauen. Narration ist hier also nicht nur die filmische Erzählung, sondern sie umfasst auch deren Umsetzung, die auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck kommt.

4.4. Visuelle Zeichenmontage und cineastische Narrative

Abschließend zu diesem Kapitel über Montage im Film untersuchen wir David Salles Hollywoodfilm *Search and Destroy*, den er 1994 drehte und der 1995 in die Kinos kam, was einen Überblick über Zusammenhänge zwischen den Medien Malerei und Film erlaubt. Die Produktion von *Search and Destroy* bildet ein Schlüsselmoment, in dem Salle als Maler und Regisseur zu einer

⁴⁴⁹ „[...] one of the primary interests anyway, was Sirk. [...] I think again it's more accurate to see what I was going for, aiming for, as having to do with a classical tradition of surface, a classical tradition of paying very strict attention to surface. If you think about how movies look the surface (hier stimmt was nicht?) that Sirk possessed that contributes to your feeling that there's something terrible going on underneath the surface – and if you keep this image in mind and think about the traditions held by the great ironists who similarly dealt with surface in a very detached way, like Johns and Lichtenstein, two obvious examples [...] you have a little clearer idea that what was motivating me [...].“ Salle zitiert in Avedon 1987, Salle im Interview mit Peter Schjeldahl 1987, S. 39.

Filmsprache findet, die zwischen visueller Zeichenmontage und cineastischer Narrative balanciert und letztlich wieder auf seine malerische Bildsprache verweist. Es wird anhand einer ausgewählten Synopse an Stills erneut deutlich, dass Salle die Filmregisseure Vertov, Godard und Sirk intensiv rezipiert hat.

4.4.1. David Salle, *Search and Destroy*, 1995

Salle sah das Theaterstück *Search and Destroy* Offbroadway. Er bekam ein Angebot aus der Filmindustrie bei einer Verfilmung dieses Stückes von Howard Korder Regie zu führen.⁴⁵⁰ Dank des Produzenten Martin Scorsese wurde mit den Schauspielern Griffin Dunne, der bereits die Hauptrolle am Theater gespielt hat, Dennis Hopper, Ethan Hawke und Christopher Walken eine erstklassige Besetzung gefunden.⁴⁵¹

Den Vorgang der Besetzung von Filmrollen bringt Salle bereits mit der Collage in der bildenden Kunst in Verbindung. Mit ihnen wird die Szene, das Filmbild, jeweils aufgebaut. Weiter beschreibt Salle sein Interesse für das, was Schauspieler mit Sprache, Zeit und Raum machen in einem TV-Gespräch mit Charlie Rose im Jahr 1995⁴⁵² und führt weiter aus: „With Chris Walken combined with John Turturro and Griffin Dunne - I've already got on my palette, so to speak, a certain kind of collage of acting styles and ways of making meaning.“⁴⁵³ Der Film erfuhr indessen eher mäßige bis schlechte Kritiken.⁴⁵⁴

Die Handlung des Films *Search and Destroy* basiert auf dem Traum des unbedeutenden Filmproduzenten Martin Mirkheim, ein Buch mit dem Titel *Daniel Strong* zu verfilmen. Es scheint zuweilen, dass er, der von Selbstzweifeln gequälte, fanatische und lächerlich Unbeholfene, sich mit dem Mann aus dem Buch *Daniel Strong* zu identifizieren sucht und dessen Idealen nachstrebt. Für die Verfilmung von *Daniel Strong* muss er die Rechte von Autor Dr. Luther Waxling abkaufen, einem Psychologie-Guru, der sein TV-Publikum mit Selbsthilferegeln beglückt. Dazu fehlen Mirkheim allerdings die Mittel. Mit Blick auf dieses Ziel tut Mirkheim alles: Er verlässt sein geordnetes Leben, verstrickt

⁴⁵⁰ Der Titel *Search and Destroy* findet sich u.A. als Musiktitel der Punk Gruppe The Stooges, geschrieben von Iggy Pop und produziert von David Bowie, 1973.

⁴⁵¹ Salle, David: *Search and Destroy*, 1995, Drama, Produzent: Martin Scorsese, Darsteller u.a.: Griffin Dunne, Dennis Hopper, Rosanna Arquette, Ethan Hawke, John Torturro, Christopher Walken, 87 min, 16:9, Erstaufführung: Januar 1995, Sundance Film Festival (19. bis 29. Januar), Park City, Utah, USA.

⁴⁵² David Salle zu Gast bei *Charlie Rose*, 18. Mai 1995. Bloomberg TV, New York 1995.

⁴⁵³ Tuten, 1995, Interview mit David Salle. *David Salle's 'Search and Destroy' mission*.

⁴⁵⁴ Vgl. Wei 1995 und Rainer 1996.

sich in Lügengeschichten, verliebt sich und geht kriminelle Geschäfte ein, die in einem brutalen Mord enden. Wie in einem Film durchwandert er viele Stationen (Sets), in die er nur unbewusst, ohne es zu beabsichtigen, hineingerät.

Vergleichbar der Hauptdarstellerin in Sirks Melodram lebt Mirkheim ein Leben in einer Traumwelt und endet schließlich als Spielball einer Serie sich überschlagender Ereignisse.

Ein absurdes Moment, wie in Kapitel 3 eingehend beschrieben, wird mittels Montage und Schnitt entwickelt. Die dynamische und nichtlineare Abfolge von Handlungsausschnitten inszeniert im springenden Wechsel von Handlungsorten ein absurdes Theater auf der Kinoleinwand. Ähnlich der montierten Bilderflut in Vertovs *Mann mit der Kamera*, 1929, folgt der Szene am Flugplatz, in der Mirkheim und Waxlings Assistentin Marie miteinander sprechen, eine Detailaufnahme von Mirkheims Augen (siehe Dubreuil und Salle Vergleich Abb. II-33, Vertov Abb. IV-8) und völlig unvermittelt schließt eine Szene aus dem Buch Daniel Strong, die ein nacktes Modell zeigt und den Titel des Kapitels *Daniel Strong tests himself* einblendet, an. (Abb. IV-28)



Abb. IV-28: David Salle, *Search and Destroy*, 1995
Vier Filmstills 00:25:28 bis 00:27:24

Es ist, als würde das Gedächtnis Mirkheims beim Anblick der von ihm begehrten Marie die standhaften Ideale Daniel Strongs aktivieren. Die Abfolge der Bilder scheint auf ein assoziativ verknüpfendes Innen zu verweisen, das reale Person und Romanfigur gleichsetzt. Da sich jedoch die verschiedenen Kameraeinstellungen perspektivisch unpassend zueinander verhalten, beispielsweise kein räumlich stimmiges Schuss-Gegenschuss-Prinzip imitieren,

wirken die Bildabfolgen trotz des eigentlich naheliegenden Vergleichs merkwürdig unzusammenhängend.

Zum Schluss folgt dann das paradoxe Happy End – auf Kosten von Ehrlichkeit, durch Mut und große Anstrengung kann Mirkheim seinen Traum verwirklichen und kauft Dr. Waxling die Buchrechte ab – ein ironischer Umkehrschluss des Amerikanischen Traums. Scheitern und Selbsternüchterung stehen im Mittelpunkt, personifiziert in der unerträglich widrigen und närrischen Version des Hauptdarstellers Mirkheim, der sich im Umfeld fraglicher Gepflogenheiten des gängigen Filmgeschäftes ‚bewähren‘ muss. Salle knüpft hier an die unterschwellige Tragik eines Sirkschen Melodrams an. Der Zuschauer folgt der bisweilen geradezu dümmlichen Handlung mit Leichtigkeit, empfindet dabei aber auch zwangsläufig emotionale Verwirrung. Mit Gefühlen von Wahnwitz bis hin zu beschämender Erniedrigung konfrontiert die Hauptperson Mirkheim in überspitzter Ironie ihr Publikum. Auch dem Maler Salle gelingt es, solche



Abb. IV-29: David Salle, *Autopsy*, 1981, Ausschnitt
Öl und lichtempfindliches Leinen auf Leinwand, 121,9 x 309,8 cm, Privatsammlung

Empfindungen in seinen Werken zu transportieren. In *Autopsy*, 1981, (Abb. IV-29, vgl. auch Abb. II-17) sitzt beispielsweise eine nackte Frau auf dem Bett. Ihr Anblick wird mit Tüten an Kopf und Brüsten spaßhaft ins Lächerliche gezogen. Sie wirkt ähnlich einem ungehorsamen Schulkind, das sich in der Ecke mit der Tüte auf dem Kopf für seine Bestrafung schämen mag.

4.4.2 Bild und Text in Bezug zu Jean-Luc Godard

Die folgenden Filmszenen werden exemplarisch herausgegriffen, um medienübergreifende Konzepte in Anlehnung an Godard zu erläutern. Dabei stellen die Gemeinsamkeiten eine Basis für Salles eigene Entwicklung einer Bildsprache dar.

Besonders interessant ist in Salles Film die enge Verbindung zum Text. Der Plot zeigt eine Vielzahl an Möglichkeiten, Text in Filmbilder zu übersetzen. So dient das Buch *Daniel Strong* als Vorlage für den Film. So wie in Godards *Pierrot le Fou* Schrift repräsentativ für den männlichen Charakter Ferdinand ist, so



Abb. IV-30: David Salle, *Search and Destroy*, 1995
Filmstill 00:21:57

legitimiert das Buch die Existenz Mirkheims, denn er lebt mit und in dem Text und für seine Verfilmung. Auch Marie verfolgt ihr Ziel, ein Drehbuch zu schreiben, wie besessen. Bei einem Mittagessen schildert sie Mirkheim mit lebhafter Begeisterung ihre Vorstellungen zu einem eher platten und albernen Horrorszenario. (Abb. IV-30). Text (Drehbuch), Sprache (ihre Erzählung vom Drehbuch) und Bilder (Ausschnitte gedrehter Szenen basierend auf ihrem Drehbuch) gehen in dieser Filmszene eine Symbiose ein.

Text wird auch integriert, wenn SEARCH, DALLAS oder DESTROY als Zwischentitel eingeblendet werden (Abb. IV-31). Sie ähneln dann der Printschrift in KING KONG (Abb. II-1) oder DON'T GIVE UP (Abb. Abb. III-5).



Abb. IV-31: David Salle, *Search and Destroy*, 1995
Filmstill 00:04:31



Abb. IV-32: Vergleichende Darstellung

links: Jean-Luc Godard, Filmstill *Pierrot le Fou*, 1965
Filmstill 00:23:00

rechts: David Salle, *Search and Destroy*, 1995
Filmstill 00:23:12

Ein Rückblick zu Godard ist auch sinnfällig in Bezug auf das Thema Farbe, denn Salle verwendet Farbe, seinem künstlerischen Anspruch gerecht werdend, in *Search and Destroy* intensiv und malerisch. So wird eine Szene auf der Terrasse wie bei Godard blau eingefärbt. Die Herstellung des farblichen Effekts ist dabei unterschiedlich: Salle beleuchtet die Szene und Godard verwendet einen Filter (Abb. IV-31, vgl. auch Abb IV-16).

Auch Salle variiert Farbgebungen in ein und derselben Szene, z.B. als Mirkheim und Marie sich mit Kim Ulander in einem japanischen Restaurant treffen. Salle färbt den Hintergrund je nach Protagonist abwechselnd in satten Farben von grün bei Mirkheim, rot bei Marie bis blau bei Kim Ulander, als ob Farbe eine Charaktereigenschaft verbildlichen würde, so wie ein Adjektiv ein Nomen beschreibt. Jedoch ist es nicht so, dass Salle solche einmal etablierten

Farbzuordnungen beibehalten würde. Vielmehr verwendet er Farbe als formales Mittel, das in unterschiedlichen Abschnitten des Filmes unterschiedliche Bedeutungen annehmen kann.

Aber auch das Motiv des fahrenden Autos und die Beleuchtung der darin



Abb. IV-33: Vergleichende Darstellung

links: Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*, 1965
Filmstill 00:23:14

rechts: David Salle, Filmstill *Search and Destroy*, 1995
Filmstill 01:05:57

sitzenden Personen durch Lichtreflexe von Laternen, Scheinwerfern oder Rückblenden könnte eine Interpretation Godards sein. (Abb. IV-33). Dabei steigert Salle im Vergleich zu Godard das verwirrende Moment der Szene durch eine überaus angeregte Unterhaltung der Fahrenden, bei der die Kamera ruhelos von Schauspieler zu Schauspieler schwenkt.

Neben Farbe spielt auch Malerei als Motiv in Salles Film eine wichtige Rolle. Nicht Picasso, Renoir und Matisse werden wie bei Godard eingeblendet (Abb. IV-15), sondern Malerei in Form eines tatsächlichen Bühnenbildes (Abb. IV-34) oder



Abb. IV-34: David Salle, *Search and Destroy*, 1995
Filmstill 00:31:01

eines großen Gemäldes von Alex Katz, das wie das Bühnenbild die ganze Wand im Büro Ulanders umspannt und im Hintergrund jeweils nur Ausschnittweise zu erkennen gibt. Zudem wohnen Mirkheim und Marie in New York im Atelier einer Künstlerin, die Farbe im betont künstlerischen Akt mit bloßen Händen auf die Leinwand aufträgt.

4.4.3. Bildstruktur und Dynamisierung in Bezug zu Douglas Sirk und Dziga Vertov

Neben der unterschweligen Tragik eines Sirk-Filmes, der Erfolg auf Kosten von Ehrbarkeit thematisiert, übernimmt Salle in seinen Filmszenen eine stringente



Abb. IV-35: Vergleichende Darstellung

links: Douglas Sirk, *Imitation of Life*, 1959
Filmstill 00:37:50

rechts: David Salle, *Search and Destroy*, 1995
Filmstill 00:23.16

Bildaufteilung, die er in geometrisch lineare Felder einteilt. So ist die Szene auf der Terrasse, in der sich Mirkheim und Marie unterhalten, wie die vergleichbare Gesprächsszene im Treppenaufgang aus Sirks *Imitation of Life* (Vgl. Abb. IV-21) horizontal und vertikal durch architektonische Elemente unterteilt. Auch Mirkheim und Marie werden klar dem Aufbau des Bildhintergrunds zugeordnet. Eine Wandeinteilung verläuft vertikal durch das Bild und trennt wie bei Sirk die Geschlechter (Abb. II-13, II-14, IV-24).

Innerhalb dieses strengen Bildaufbaus und der konsequenten Bildeinteilung spielt sich bei Salles Film jedoch sichtlich ein chaotisches Durcheinander ab. Auf der Terrasse in *Search and Destroy* ist bisweilen der Blick in die Wohnung freigelassen, wo sich ein emsiges Hin- und Her von Gästen und Kellnern auf einer Party abspielt und von der hauptsächlichen Szene störend ablenkt, bzw. es dem Zuschauer schwer macht, dem Dialog der Hauptdarsteller zu folgen. Ein vergleichbares Moment wurde bereits in Salles Malerei erörtert. Denn dieser legt seine Bilder in einem festen Montagesystem an, um dann eine Vielzahl an

Elementen, Zitaten und Objekten zu montieren, die für die Verwirrung des Betrachters sorgen. Dies sind durchgängige Strategien, mit denen Salle seine komplexe Narrative aufbaut, malerisch wie cineastisch.

Auch das Motiv des Spiegels erhält in Anlehnung an Sirk eine neue Interpretation. Salle überlässt nichts dem Zufall, passgenau werden die



Abb. IV-36: David Salle, *Search and Destroy*, 1995
Filmstill 00:54:39

Schauspieler den einzelnen spiegelnden Flächen zugeordnet. Wieder gerät das statisch aufgebaute Filmbild in ein wildes Durcheinander, weil die Personen sich in den Spiegeln verdoppeln und es somit zu einer absurden Überfüllung des Raumes mit unklaren Überschneidungen kommt. (Abb. IV-36)

Das Moment der Dynamisierung, wie es eingehend am Prinzip der Montage erläutert wurde, findet auch bei Salle zu einer Bildsprache, wie sie bei Sirk und bereits bei Vertov zu beobachten war. So wird die Strecke von Los Angeles nach New York, die Mirkheim und Marie im Zug zurücklegen, mittels Montage einer Abfolge von Zug, Landschaft und Schienen dargestellt und von abwechselnden Aufnahmen der Reisenden überblendet (Abb. IV-37) – ähnlich dem mit Überblendungen arbeitenden Zeitraffer in Sirks Darstellung der erfolgreichen Jahre der Schauspielerin. Salle übernimmt für die Darstellung der Zugfahrt Bildsprache und Motive aus der Zeit der 1920er Jahre. Sie könnten motivisch wie farblich direkt aus dem Film *Man with a Camera* stammen, sind die Bilder doch in bläuliches Grau getaucht und zeigen eine alte Dampf-Lokomotive, wie sie auch bei Vertov auftaucht (Abb. IV-38). Die Darstellung der beiden Protagonisten hingegen findet in Farbe statt und wirkt dadurch eher der Gegenwart zugehörig.

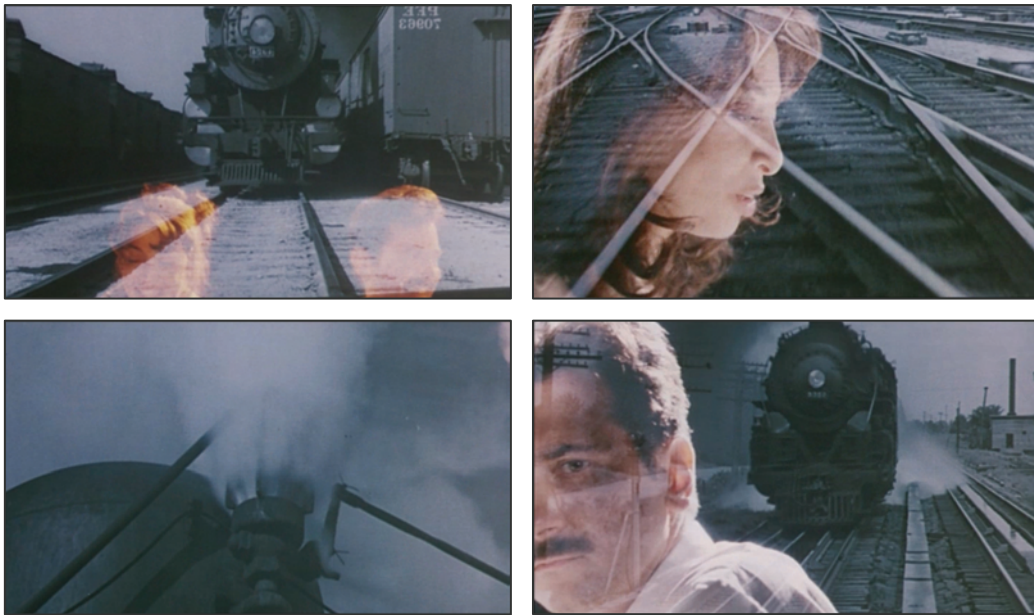


Abb. IV-37: David Salle, *Search and Destroy*, 1995
Vier Filmstills 00:40:24 bis 00:41:12

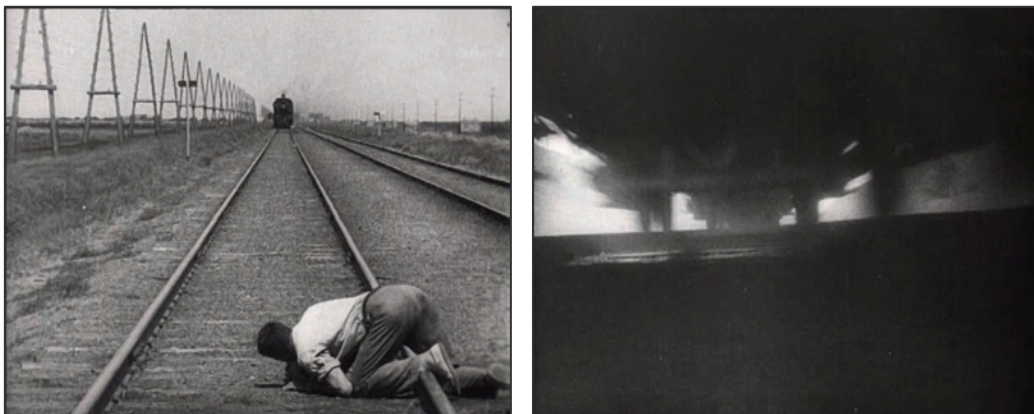


Abb. IV-38: Dziga Vertov, Filmstills *Man with the camera* *Man with the camera*, 1929
Zwei Filmstills 00:08:14 bis 00:08:16

Die aktuelle Reise wird mit der Pioniergeschichte früherer Durchquerungen des Kontinents von West nach Ost in Zusammenhang gebracht.

Wieder ist Zeit das Thema, das Salle über Malerei bis Film beschäftigt und vor allem mit den Mitteln der Montage transportiert werden kann. Im Film arbeitet Salle mit dem Material Zeit, das sich linear anordnen lässt.

In Analogie zum Film entwickelt Zeit bei der Betrachtung von Malerei ein spezifisches Gefühl von Dauer, Malerei hat ihr eigenes Tempo. Der Schauspieler Dennis Hopper habe Salle erläutert, seine Kunst sei die dem Kino ähnlichste

Kunst, weil sie Kino- und Schnitttechniken integrieren würde, also eine Art Filmsprache benutze.⁴⁵⁵

Salles Film weist viele Brüche auf, der Raum wird nicht für Kontinuität genutzt. Er ist als Film nicht der Wirklichkeit, sondern der formalen Komposition verpflichtet und besitzt damit einen Anspruch, der dem des malerischen Werks nahe steht. Bilder sollen als Bilder rezipiert werden, die eine komplexe Narrative ergeben können, ohne sich dem Betrachter auf den ersten Blick zu erschließen. Nur schwer kann der Betrachter dem filmischen Vokabular folgen und die Handlung lesen.

Vielmehr testet Salle einmal mehr die Grenzen seines Publikums aus, indem er gefundenen Sinn wieder zerstört und dabei unangenehme Gefühle wie Peinlichkeit und Scham mit Nachdruck provoziert. Der Titel *Search and Destroy* kann in diesem Sinne auch als Devise von Salles künstlerischen Konzepts gelesen werden. Die Grenzen zwischen Narration und Abstraktion werden verwischt und der Kinofilm ist im Ergebnis ebenso komplex wie Salles Malerei, die sich dem Betrachter ebenfalls verwirrend vielschichtig präsentiert. Salle bemerkt hierzu lapidar: „Ich stelle nun mal sehr komplexe Systeme von Visionen dar, die für mich völlig normal sind.“⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Vgl. Schwerfel 2003, Interview mit David Salle.

⁴⁵⁶ Schwerfel 2003, Interview mit David Salle, S. 245.

KAPITEL 5: SCHLUSSGEDANKEN

Salles Malerei setzt sich ähnlich einem ‚Mosaik aus Elementen‘⁴⁵⁶ aus Bild- und Textvorlagen seines künstlerischen Vokabulars zusammen, unter Berücksichtigung medialer Prinzipien. In ihrer künstlerischen Vielfalt wecken die Elemente unterschiedlichen Ursprungs sprachliche und visuelle Assoziationen und gehen neue Beziehungen zueinander ein. Zugleich aber sind sie abstrakt, denn in ihrer Vielfalt kippt der Sinnüberschuss der Signifikate in ein Vakuum alles Gedanklichen, Semantischen, Intentionalen (Kap. 2.3.3). Der Betrachter kann weder die Formulierung eines Inhaltes finden, noch zu einer Dechiffrierung von vielleicht intendierten Aussagen gelangen. Er wird sich in erster Linie der Mehrdeutigkeit bewusst, sowie der Tatsache, dass seine persönliche Lesart des Phänomens ständig variiert, und wahrscheinlich zu jedem Zeitpunkt von der seines Mitbetrachters differiert. Salles Malerei fordert seinen Betrachter auf, aktiv Beziehungen herzustellen und Bedeutungen künstlerischer Motive und die Informationen über ihr tradiertes Signifikat über dessen Grenzen hinaus zu erkunden.

In dieser Arbeit wurde der Frage nachgegangen, wie Salles Malerei zwischen Zeichenmontage und cineastischer Narrative zu verorten ist. Umberto Eco konstatiert in seinen Ausführungen zum „Offenen Kunstwerk“ einen gebrochenen Transfer von Zeichen und Bedeutung (Kap. 3.1.3), der ins Spannungsverhältnis einer gedanklich-konstruktiven Beziehung zwischen Dargestelltem und Gemeintem gebracht wird. Dies impliziert, dass die Zeichenmontage nicht im Sinne eines verbal sprachlichen, grammatikalisch syntaktisch eindeutigen Prinzips zu verstehen ist, sondern eine freiere Bildsprache eröffnet. Ihren Ausgangspunkt nimmt diese aus den von Salle definierten Parametern. So besteht die Basis seines Schaffens aus einem Vokabular, das innerhalb seines Sammlungsumfangs einerseits wandelbar, in seinem Umfang indessen begrenzt ist (Kap. 2.4.1). In seiner austauschbaren Verwendung in unterschiedlichsten Kontexten trägt dieses künstlerische Material zu einer erkennbaren Zeichenkonstituierung bei. So erhält das stereotype Bild der Frau, der rote Faden in Salles Werk, Signalcharakter. In diesem Zusammenhang existiert ein weiteres Moment in der Bildkonzeption: Die formalisierte Anwendung in absurden Bildzusammenhängen entleert das Motiv von seinem semantischen Sinn.

⁴⁵⁶ Kristeva 1972, S. 245.

Kapitel 3.1.3 zeigt auf, inwieweit linguistisch-semiotische Ansätze nach de Saussure die Analyse des Phänomens der Entwicklung einer Bildsprache begründen. Das Dargestellte (der Signifikant) löst sich vom Gemeinten (Signifikat), das Vorstellungsbild vom Bild – so werden beispielsweise Salles zeichenhafte Frauendarstellungen vom Vorwurf der Mysogenie befreit (Kap. 3.1). Das visuelle Zeichen wird re-arbitrarisiert. Die Malerei trägt zwar Realitätsspuren, die sprachlich aufgeladen werden, zur gleichen Zeit jedoch will sie nichts anderes sein als Malerei. Der Betrachter wird in der scheiternden Anstrengung, feste Bedeutung zu konstituieren, auf sich selbst zurückgeworfen und seines eigenen Lesevorgangs mit all seinen Interpretationsversuchen bewusst (Kap. 3.2).

Neben Salles künstlerischen Vokabular, das in seinen formalen und inhaltlichen Facetten Thema in Kapitel 2.4.1 ist, existiert eine Vielfalt von Medien, die mittels Montage in Bezug gebracht werden. Diese werden jeweils durch ihre Malweise gekennzeichnet und ähnlich repetitiv wie die Motive des Vokabulars angewandt. Diese bildnerischen Elemente im stringenten Montagesystem bestehen aus Insert, Poliptychen, Objet Trouvé und Overlay (Kap. 2.2.1). Es ist einzig die Malerei, die Verknüpfungsmodi der einzelnen Fragmente bereitstellt. So steht die Grisaille als ‚Index‘ für die Fotografie oder den Schwarz-Weiß Film (Kap. 2.2.2.3). Wieder gilt eine Ambivalenz zwischen medialem Vorlagenbezug und Malerei. Es entsteht ein syntaktisches Prinzip, das ausgehend von einem Hauptmotiv polyseme Strukturen schafft und letztlich neue sinnstiftende Wahrnehmungsprozesse generiert. Salles Methode, nicht Zusammengehöriges zu montieren, unterbricht eine linear kausale Lesbarkeit. Konstruierte Narrativen eröffnen sich dem Betrachter. Salles malerischer Ansatz lässt sich indessen innerhalb linguistischer Systeme, die er hinreichend reflektiert hat, wie in Kapitel 2.4 und 3.1 ausgeführt, nicht erschöpfend verorten.

Eine weitere Bezugsgröße lässt sich im dynamisch-zeitlichen Moment der Montage herauskristallisieren. Dieses wird begriffshistorisch in Kapitel 2.3.6 anhand der Fotomontage Raoul Hausmanns eingeführt und in Kapitel 4 ausführlich anhand filmtechnischer Mittel in Bezug auf Salles malerisches Vorgehen ausgewertet. Wie anhand seiner Werke *King Kong* und *Géricault's Arm* beschrieben, entstehen durch variierte Motivwiederholungen Bewegungseindrücke (Kap. 3.3.3), die so auch im Film zu finden sind und mittels Schnitt- und Montageverfahren im Schneiderraum technisch gestaltet werden (Kap. 4. 2.1.4).

Auch der Filmemacher ist an ein bestimmtes Repertoire von Film- und Schnitttechniken, wie Bildsprung, Einblendung, Insert und Split Screen gebunden. Ohne dem starren Regelsystem einer verbal-sprachlichen Grammatik verpflichtet zu sein, entwickelt der Regisseur anhand von Bildverknüpfungen neue Sinnstrukturen. Kapitel 4.2 beleuchtet anhand der Schriften der russischen Filmemacher und Filmtheoretiker Vertov, Eisenstein und Pudowkin die praktischen und theoretischen Grundlagen eines künstlerisch-freien Umgangs mit Montagefragmenten zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Diese Errungenschaften werden von dem Regisseur Godard und malerisch auch von Salle aufgegriffen und weiterentwickelt, wie in Kapitel 4.3 exemplarisch ausgeführt. Godard findet außerhalb des ‚klassischen‘ Repertoires eine Möglichkeit, Bilder zu ‚montieren‘, wie sie letztlich auch der Bildmontage Salles entsprechen, indem er abgefilmte Malerei und Schriftzeichen mit dem Filmbild zur Deckung bringt: Das Filmbild absorbiert Malerei und Text (Kap. 4.3.2.1). Bei Salle wird das bewegte Bild, Foto und auch Text zu einer neuen Synthese auf der malerischen Leinwand geführt.

Hans Blumenberg formuliert, dass sich die Lesart eines Kunstwerks in allen Gattungen nicht mehr eindeutig bestimmen lässt, was aber gerade Rezeptionsfreiheit und Wahrnehmungsvielfalt ermöglicht. Es ist nunmehr die essentielle Vieldeutigkeit, die den ästhetischen Gegenstand bestimmt.⁴⁵⁷ Die Entfaltung zahlreicher Subtexte in der Malerei Salles kann aktiviert werden oder auch nicht. Das ‚Dunkle‘, wie es Salle in der Poesie Robert Frosts fand (Kap. 2.4.3), findet er auch in den Melodramen Douglas Sirks (Kap. 4.4.). Dieses unterschwellige Moment nimmt der Betrachter als absurde ‚Bündelung von Negationen‘ in Salles Bildern wahr (Kap. 1.1).

Wie intensiv Salle Film als Kunstform rezipiert hat, wird in der Analyse seines Filmwerks *Search and Destroy* von 1995 erkennbar. In diesem reflektiert und betont Salle die Stilebenen seines malerischen Ansatzes mittels einer künstlerischen Komposition aus stilistischen und motivischen Versatzstücken aus der Filmgeschichte. Wieder mutet Salle seinem Publikum eine ‚geschnittene Narrative‘ zu, die durch einen schier unerträglichen Antihelden und abwegige Szenenwechsel geprägt ist. Daraus speist sich die Bildsprache, die Salle zwischen Zeichenmontage und cineastischer Narrative entwickelt.

⁴⁵⁷ Blumenberg 1968, S. 64-70.

David Salle gelingt es, in den 1980er Jahren eine unverwechselbare Bildsprache zu generieren, die in ihrer Montage aus visuellen (aktuellen und kunsthistorischen) und sprachlichen Elementen eine Vielfalt an medialen und semiotischen Diskursen anregt und in ihrer Aktualität in Nichts eingebüßt hat, wie u.a. die implizite Rezeption von Salles Werken durch aktuelle Bildfindungen anderer Künstler zeigt, siehe den eingangs erwähnten Richard Prince, et al.

Mit Termini wie der nach Blumenberg definierten „Vieldeutigkeit“ – die nicht als ‚postmoderne Beliebigkeit‘ missverstanden werden darf–, mit Begriffen wie Ecos „Offenheit“ und Derridas „différance“ vermag sich der Rezipient Salles Werk nur behutsam anzunähern, ohne dieses malerische Paradoxon zwischen Zeichenmontage und cineastischer Narrative vollständig zu erfassen. Nur die gesamthafte Analyse aller in dieser Abhandlung genannten Betrachtungsweisen kann die Entwicklung einer Bildsprache in der Malerei von David Salle zwischen visueller Zeichenmontage und cineastischer Narrative aufzeigen.

Anhang

1 Interview mit dem Künstler

Interview der Verfasserin mit David Salle in seinem Atelier in Brooklyn, New York am 15. April 2008

Isabella Goebel (IG): Let us take a closer look at your paintings. Especially *King Kong* and *Géricault's Arm*. Please explain how you approach a canvas – how do you start?

David Salle (DS): I believe I have said it many times, and it's the truth: I don't start with a pictorial concept in mind. I just start with one image and, by necessity, the background image. Everything that happens in the painting happens intuitively, in an unplanned way, which means that I am a prisoner of inspiration. I have to be inspired the moment to make these juxtapositions like the ones in *King Kong*.

For example the use of the words KING KONG in a painting has nothing in my mind to do with the movie or television. It is hard to explain: it both is and is not a reference to something in the world. But if all I was doing was making a reference to the movie King Kong, I think that wouldn't be very interesting, that would be rather boring. I don't care about the movie. I am more interested in the phonetic sound of the words and if there's a chain of association that is unlocked by that then that's o.k., so much the better. The point really is to exist on the other side of that kind of sense, that kind of literal sense. This is directly getting to your semiotic overview.

And in *Géricault* (*Géricault's Arm*, 1985, *Anmerkung d. Verf.*) the case is pretty much the same: I did not know that the quote from Géricault was going to be in the painting and I don't know how it got there. I never bothered to explain these things to myself.

IG: Intuition yes, but what about your systematic approach in starting off with one image?

DS: You can deduce a lot of things that I don't actually concern myself with ... but I approach it a little bit like an *idiot savant*.

IG: More of a playful approach, then?

DS: I don't think it's playful. It's more like acting. I am just inhabiting this other identity. If you look at how things are constructed, the starting image is always the Grisaille and everything else is literally on top of it. That's the starting point and it's the same 25 years later. And I still don't make any working drawings or studies.

IG: In the 1970's you started to work with a projector. Is the Grisaille due to the black and white reproductions?

DS: No, I think I just wanted to eliminate naturalistic color. It just resulted in a certain kind of look which has certain connotations, but my reason for doing so is not the connotations, if you know what I mean. My reason for eliminating the local color (color describing color as it exists in the world) was because I didn't want to get into the whole discussion of it. So I just took the color out.

And that resulted in a look like black and white television or something like that, but that wasn't my intention. I was just trying to make it simple.

IG: Are your reproductions always black and white?

DS: Sometimes they are black and white, sometimes they are in color. The beauty of an epidiascope is that you put whatever image on top of it to transfer it.

IG: So color may end up in a black and white image?

DS: Yes, I chose the Grisaille just to make it as simple and as direct as possible. In the 1990's I started making paintings that were not black and white, all the figurative elements were more or less local color, as we say. They have quite a different feeling to them.

IG: What is this feeling about?

DS: I don't know, if I could answer that question ... It became a way of working. It's more receptive to kinds of juxtapositions which are my real subject.

IG: Where do the typographic elements as KING KONG or TENNYSON originate from? How do you transfer the letters onto canvas?

DS: The typographic elements come from a sign painter. The device is called "the dots". This means you go over it with charcoal and transfer the words or images onto canvas. It is ordered by size. In *King Kong* the letters are negative. After applying the sign's paper dots onto the canvas I went around with a pencil joining the dots. Finally I painted the yellow ground around it.

IG: In your paintings you use different kinds of painting or drawing. For example the Watteau-quotation in Géricault's Arm: It is a blue sketch whereas other parts are made in Grisaille and so on. Is the choice of style and reference systematic?

DS: The Watteau really is not meant as a quotation, which necessarily has to be read and understood. It is just a dry rush sketch. I use different kinds of painting. It is like a syntactical device: some are outlines, some come in relation to each other ... This is syntax. Look at my painting as an abstract painting first.

IG: I have tried to find out the source of the main image of *King Kong*. I thought it must be from the 1920ies but couldn't make out its original source. I thought about Muybridge seeing somewhat of a moving image within the painting. However I knew that this was not the source.

DS: The source comes from Raoul Hausmann. He made a number of photographs from his wife and another woman on the beach. Muybridge had a scientific approach to photography. But Raoul Hausmann really was a poet. There is a quality of observation in that image. Nevertheless a lot of images have a frozen moment in time. I am happy that you noticed that.

IG: Tell me something about your image material? Do you administer it?

DS: Oh, it's a mess. It's very difficult, a big challenge all the time. Well, I don't really administer it. But yes, there continuously come new images and others vanish. All images after *King Kong* I have made on my own. In this sense I never did true appropriation, because I feel working with originals like the photographs staged at the studio. Sherry Levine had the idea of not making an original. But this is clearly not my subject.

IG: Do you add or throw images away? Some images keep coming back.

DS: New ones come in and others come out. And sometimes, years later, the others come back in and not necessarily stay in for a long period of time. Certain images are repeated, because I feel they do something, they draw more attention and have more gravitas, potential.

IG: What about their source?

DS: I wouldn't say that there is no significance in where they come from. Obviously something that is a deliberate quote from Géricault feels different than something that is not ... but I am not equating them. I don't really care where things come from.

IG: You integrate inserts into your paintings, which is a lot of construction work.

DS: Why don't you just paint trompe l'oeil which looks like having an insert? The insert looks completely different than just a painted surface. I like the air around it and it has a completely other pictorial meaning. It is like a window cut into the canvas, like a literal window. Also I like the fragility about it, the quality. One has the feeling it could fall apart. I didn't want to have a continuous surface. There is a different feeling and meaning if two canvases are touching. There is a slight gap. One has to jump across that gap. In this way it is a 20th-century-painting, which pays attention to the physical fact of the painting, it has a physical connotation.

IG: Is the insert different in comparison with mounting different panels?

DS: I think it's related. It's very similar. There is a different feeling and meaning, if you have two separate canvases touching, but there is a clear break between them. The space of the painting is quite different than if it were one canvas broken up into different areas. I mean there is always a slight gap, a tiny gap and your eye has to jump across that gap and that's an interesting problem.

Is this gap related to a filmstrip? I think it's very much a 20th century painting vocabulary idea ... I feel it has something to do with the physical fact of painting. It emphasizes the edges of painting, the physicality of paintings.

IG: "Jumping across the gap" implies time or continuity?

DS: I think looking at a painting is always involved with time. What is looking at painting? The painter creates certain paths for the eye to take and when you come up against an edge your eye does something that creates a certain kind of feeling. Looking at paintings if they have any interest at all, is very much about time because they change overtime while you look at them. Paintings are the only things I know of that are simultaneously fast and slow.

IG: How do you create a path?

DS: The path is the visual path that your eye takes, because of the composition. That is the painter's job. Path emphasizes what the painting does and every painting does it better or worse.

IG: Do you like the word association?

DS: Sure, it's part of the physical. I was just in Naples and saw Flagellation in Capodimonte - a very *Géricault* like painting. I mean *Géricault* is a very good

example of staging the composition, to create a path and to see certain things in a certain sequence. I think there isn't any fundamental difference in what he does and what I do. It's kind of personal stagecraft.

IG: Stagecraft?

DS: That's what every painting does, every painting has a compositional structure, whether it's acknowledged or not - more overt or not. And probably mine have that moment more than others. It's one of the things that my work does ... it's about the basic laws of composition.

IG: Tell me about your time at CalArts (*Californian Institute of the Arts, Anmerkung d. Verf.*). Did you have theory classes? Was Ludwig Wittgenstein a topic?

DS: I don't remember any classes in art theory the way people talk about or understand it today. But there were classes in philosophy about Kierkegaard, Wittgenstein ... and I also took a class in Frankfurt school. We read Wittgenstein and did it fairly seriously because we had a teacher that had this feel... who actually is a well known experimental filmmaker today. I remember Wittgenstein's *Tractatus* which is straight forward and common sense – about whatever the artist understands when things change in context. Wittgenstein's *Philosophical Investigations* however - he spent his next 30 years on and they are a complete refutation of his *Tractatus* - I remember to be very complicated because they have to do with how you can't know what everybody else is thinking. There is no fixed meaning - period.

IG: Tell me about Bruce Nauman in connection with your early paperwork *Untitled (TV), 1974*.

DS: Bruce's work I knew from even before CalArts, as a teenager in the mid-sixties. There was one thing which probably influenced that two television piece and it wasn't a work of art it was just a gallery announcement (*Salle skizziert auf einem Blatt Papier. Anmerkung d. Verf.*). There were two blocks of type on white paper and it was a narrative on somebody hitting on somebody's fingers. And it was almost exactly the same but it wasn't ... there were two slightly different things, which set off a very weird and unsettling feeling. By just a few changes he managed to make the comparison so strange and uncomfortable and to arouse an unsettling feeling. Maybe that set up a whole chain of connections in my head.

IG: Is the feeling of unsettlement or suspense something you try to achieve in your work?

DS: I don't know if I would use that word ... suspense is part of it ... drama is part of it. The idea of drama in a depictive painting was banished for decades and it is still suspect in a way. Drama has to be present ... has to be an integral part of a painting.

I just read that essay by Joseph Brodsky (*On Grief and Reason in: Homage to Robert Frost, New York 1996, Anmerkung der Verfasserin.*). I think it might give an insight of what my work is about. Do you know Joseph Brodsky a Russian poet and essayist? He wrote a critical essay on how to read a Robert Frost poem. It is a tribute to Frost, one of his favorite poets, who is well known in the US.

It's like a manual about what the poet is telling us. And it's not that hard really, you know, it goes from what every critical person does ...

I think what makes it hard in painting is not just the verbal image, it's the way the verbal image is rendered, what it looks like ... the verbal image is a function of a visual image in a poem the verbal image is everything. But in a similar way the way you are able to have verbal images, the poems have because of their poetic devices like rhyme, rhythm, simile, free verse and all the Greek forms. And all those things contribute to the verbal meaning of the verbal image. This is about an analogy, not an exact comparison.

Everything is syntax, which is the core concept here. I just saw a show by a young woman artist (*Salle erstellt eine Skizze. Anmerkung d. Verf.*) who showed abstract painting ... a white smear here...and there ... some color ... take a dagger stripe like that ... it's a nice abstract painting. But nevertheless it has syntax and you can read it like a poem. It's about duration, spontaneity, definitely about color ... but what's the point here ... I am not very good in telling what the paintings are about ... but it struck me that we could construct a narrative about this painter's work without knowing anything about the artist, only because her marks had a syntactical quality. Everything had a quality of syntax. What is syntax? Syntax is the order of the words to create meaning, of symbolic elements in a chain of recognition to create meaning.

IG: You mentioned the Russian Joseph Brodsky. Going back to CalArts what about Russians filmmakers?

DS: I never studied film, film history or film theory. I don't know anything about it at all. But we did see a lot of films, lots and lots of them. And certainly what I remember is the Dziga Vertov, which I quoted as a title. It's not an original observation but I remember from that time that the syntactical meaning of Dziga

Vertov, for a class of painters, rhymed with Jackson Pollock more than with Pudowkin, Eisenstein or any film theory. It was simply the idea that the image making apparatus – in this case the camera – had been liberated literally to the air and that's practically liberating painting. There is nothing visually in common between a Pollock painting and a Dziga Vertov film, but they feel the same. That's the kind of connection I like to make.

IG: Focusing on film what about Jean-Luc Godard? You never had anything to do with film?

DS: I never said it systematically. I looked at thousands of movies. I am going to write a little essay about Baldessari for his retrospective coming up soon. And they asked me to write specifically about John and film. I don't know what I am going to say but I remember one thing that John said in the early 1970's which staid with me ... and it says more about him than anybody else ... he said the most important artist of the 1960's...think about it for a minute. Who is the most important artist of the 1960's: Jasper Johns, Frank Stella, Joseph Beuys, Andy Warhol....? No. He said the most important artist in the 1960's is Jean-Luc Godard. ... What did Jean-Luc do that is so influential? It's true; sometimes he just took pictures out of a book and put it on the wall and the transformation on a wall created such a field of romantic sensibility. I think in that period of Godard's work, the early 1960's, including *Pierrot le Fou*, shows he is in love with images, he's in love with the imagery ...

IG: What about the imagery in a Sirk film?

DS: There is a feeling tone in the Sirk film of a great tragedy being expressed through a very contemporary style. Sirk is a great tragedian; he is probably the greatest tragedian since Sophokles. What makes Douglas Sirk a great tragedian is not just the play. It has to do with the bright surface and the tragic underneath.

IG: Is there a feeling of tragedy in your paintings?

DS: I would like to think so. It would be a possibility.

IG: Going to the movies you mentioned Sherrie Levine.

DS: She arrived at the same time in New York as me. There was a small community also with Cindy Sherman, but people now tend to make more out of it than it was. Sherrie Levine was a close friend. She studied movies more than I was. We were the "painters" much more than Cindy and others. I also spent a lot of time with James Welling and Matt Mullican. Matt lived in the same house and

James and I were room-mates at CalArts we shared a studio. That was in 1974/75. There was also Paul McMahon who was an artist in music.

IG: Are any year-books or course schedules left from your times at CalArts?

DS: There weren't any year-books of that sort. I think they made a box and put photos, a record and a video-tape or things like that into it. Something more related to a Fluxus object. As schedule we just had office prints.

They offered courses in stage, African music, film screening, directing and design. Courses on *Who's afraid of Jerry Carson* and taught about semiotics in television. Another course was "self defence and how to drive a Volkswagen". Also there were daily screenings of five to six films, but those were not systematically related to courses. The most interesting classes were in the design school. They would treat topics such as how to design a car for Venus.

I never had a class in composition or color composition. All I had was an academic training as a child still in Michigan.

The feeling of CalArts was much like the Hippie culture of the 1960's. We talked a lot about Beuys, about what was new about him in the context of Fluxus...about Georges Brecht. Allan Kaprow, who was the associate dean, set the tone for Fluxus movement. Painting was just a fraction at CalArts.

2 Manifest Des Künstlers: *The Paintings Are Dead*, 1979

1. The paintings are dead in the sense that to intuit the meaning of something incompletely, but with an idea of what it might mean or involve to know completely, is a kind of premonition of death. The paintings, in their opacity, signal an ultimate clarification. Death is "tragic" because it closes off possibilities of further meaning; art is similarly tragic because it prefigures itself as an ended event of meaning. The paintings do this by appearing to participate in meaninglessness.
2. The movement towards meaning contained in the uses of the subject matter is a sign of the approach of death. It is the viewer's will to make sense which brings the paintings down (as the hunter brings down the bird), and which activates their essential pessimism. This is similar to the mechanism of man's inquiry into his own nature which brings about his undoing in Greek tragedy.
3. I'm interested in work which makes you think that you're going to have to keep paying out the rest of your life.
4. The works are connected to the erotic life in more than just subject matter. They align themselves with the state of being in love; there is nothing more involved in prefiguring its own end than love and sex. Each new affair, each new fixation already contains the fantasy of the next – of the bittersweet sensation of bringing this affair to an end, and more importantly, of surviving it, and being able to re-create it mentally; to exist in the present tense by seeing the object of a fixation recede in the distance; becoming fragmented and untrue.
5. The way this art works is to make you want it to disappear so that you can mourn its loss and love it more completely.
6. The operative method of the work is like the spurned lover, clinging to someone or something when no longer wanted. This is like separating the news of words from its everyday communicative function, but also keeping it very close to that everyday sense of function. These paintings are to life as the overzealous lover is to the loved.
7. In this art, dead images of life's interaction with symbols control living images of life's participation in this symbolization process. Work that addresses itself to this process is generally understood to be pessimistic, but for no good reason.

8. The paintings have to be dead; that is, from life but not a part of it, in order to show how a painting can be set to have anything to do with life in the first place, which is in some relation to the arbitrary.
9. The paintings measure our feeling that images control our lives. The images in the paintings take over our own because of their similarity – much the way commies took over government jobs by infiltration through the subtle ways they understood what was required to fulfil those jobs – because of their sensitivity to "modes of presentation".
10. To redeem the present tense time of looking at them, the pictures have to disappear from that time – recede into the distance. The work has to go away (reject the present) in order to redeem the present from a meaningless "looking at something". This is connected to loving someone who is nothing. A beautiful paradox – to love something or someone whom you know to be nothing, or of doubtful existence. There is a way in which that knowledge fuels the love and allows it to be a record of futility.
11. Connection making is seen as replication or renewal for the soul. We pursue metaphor to understand the first thing compared. What we love most is for something to be "put into words".
12. I am interested in infiltration, usurpation beating people at their own game (meaning scheme). I am interested in making people suffer, not through some external plague, but simply because of who they are (how they know).
13. I am interested in the elevation of the arbitrary and contrived to the level of the ineluctable; not ineluctable in the sense of some higher purpose, but just arbitrary and inevitable at the same time.
14. I am interested in the pictures' ability to make felt a "you" addressed by the picture.... an idealized nonexistent you which nonetheless takes on a certain credibility. The pictures' strength is in making the real you congruent with the "you" addressed by the picture by a process of complicity – which becomes surprising in this case because, paradoxically, it is what we expect a picture to do anyway.
15. The pictures present improvised views of life – normalized, but in fact, as it is never seen. The pictures imitate life to find a way out of it.

Quelle: Archiv David Salle

Vgl. Salle 1979 (Erneut publiziert: Salle, David: *The Paintings are Dead*. In: *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, Vol. 2, 1987, S. 325)

3 Biographie des Künstlers

3.1 Zur Person

Name	David Salle
Geboren	1952 in Oklahoma, USA
Lebt und arbeitet in	New York, USA

3.2 Ausbildung

1973	California Institute of the Arts, Valencia, California Bachelor of Fine Arts
1975	California Institute of the Arts, Valencia, California Master of Fine Arts

3.3 Ausstellungen

3.3.1 Einzelausstellungen

1975	<i>David Salle</i> . Project, Inc., Cambridge, Massachusetts, USA. <i>David Salle</i> . Claire S. Copley Gallery, Los Angeles, Kalifornien, USA.
1976	David Salle. Artists Space, New York, USA. David Salle. Foundation Corps de Garde, Groningen, Niederlande.
1977	David Salle: <i>Bearding the Lion in His Den</i> (Installation). Foundation de Apple, Amsterdam, Niederlande. David Salle: <i>Bearding the Lion in His Den</i> (Installation). Foundation Corps de Garde, Groningen, Niederlande. David Salle: <i>Bearding the Lion in His Den</i> (Installation). The Kitchen Center, New York. USA.
1978	Real Art Ways, Hartford, CT. David Salle: <i>Installation, Drawings</i> . Foundation Corps de Garde, Groningen, Niederlande. David Salle: <i>Dia, bioscoopreklame</i> . Alle Theater in Groningen, gesponsort durch Foundation Corps de Garde, Groningen, Niederlande.
1979	David Salle. Gagosian / Nosei-Weber Gallery, New York, USA.

- David Salle: False Drama (installation)*. Anna Leonowens Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Kanada.
- David Salle: The Structure is in Itself Not Reassuring (Installation)*. The Kitchen Center, New York, USA.
- 1980 *David Salle: The Desert Wind of Destruction Has Not Touched a Hair on My Friend Julian's Head (Installation)*. Arti et Amicitiae, Amsterdam. Organisiert durch Foundation de Apple, Amsterdam, Niederlande.
- David Salle*. Annina Nosei Gallery, New York, USA.
- David Salle*. Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, Schweiz.
- 1981 *David Salle*. Mary Boone Gallery, New York, USA.
- David Salle*. Larry Gagosian Gallery, Los Angeles, Kalifornien, USA.
- David Salle*. Lucio Amelio Gallery, Neapel, Italien.
- 1982 *David Salle: Man with a Camera*. Mario Diacono Gallery, Rom, Italien.
- David Salle*. Mary Boone Gallery, New York, USA.
- David Salle*. Leo Castelli Gallery, New York, USA.
- David Salle: Drawings*. Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, Schweiz.
- David Salle: Neu Paintings*. Anthony d'Offay Gallery, London, UK.
- American Graffiti Gallery, Amsterdam, Niederlande.
- 1983 *David Salle: New Paintings*. Akira Ikeda Gallery, Tokio, Japan.
- David Salle: New Work*. Ronald Greenberg Gallery, St. Louis, Missouri, USA.
- David Salle. Painting*. Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, Niederlande.
- David Salle: New Acquisitions*. B.R. Kornblatt Gallery, Washington, USA.
- David Salle*. Mary Boone Gallery, New York, USA.
- David Salle: The Drunken Chauffeur: A Suite of 8 Screenprints*. Castelli Graphics, New York, USA.
- David Salle*. Galerie Ascan Crone, Hamburg, Deutschland.
- Galerie Schellman und Klüser, München, Deutschland.
- Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts, USA.
- David Salle: New Paintings*. Larry Gagosian Gallery, Los Angeles, Kalifornien, USA.

- 1984 *David Salle. Recent Paintings.* Leo Castelli Gallery, New York, USA.
David Salle. Mario Diacono Gallery, Rom, Italien.
David Salle. Aquarelle. Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, Schweiz.
David Salle. Neue Bilder. Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, Schweiz.
- 1985 *David Salle.* Texas Gallery, Houston, USA.
David Salle. Galerie Daniel Templon, Paris, Frankreich.
David Salle. Mary Boone Gallery, New York, USA.
David Salle: Sieben Bilder. Galerie Michael Werner, Köln, Deutschland.
Galerie Bernard Klüser, München, Deutschland.
Donald Young Gallery, Chicago, USA.
Museum of Contemporary Art, Chicago, USA.
- 1986 *David Salle.* Leo Castelli Gallery, New York, USA.
David Salle. Mario Diacono Gallery, Boston, USA.
David Salle: Two New Suites of Prints. Castelli Graphics, New York, USA.
David Salle. Works on Paper 1974 – 1986. Museum am Ostwall, Dortmund, Deutschland.
David Salle. (Wanderausstellung) Institute of Contemporary Art, Philadelphia, USA.
Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, USA.
Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Dänemark.
Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, Schweiz.
- 1987 *David Salle.* (Wanderausstellung) The Whitney Museum of American Art, New York, USA; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, USA; Art Gallery of Ontario, Toronto, Kanada; Museum of Contemporary Art, Chicago, USA.
Mary Boone Gallery, New York, USA.
David Salle. Spiral/Wacoal Art Center, Tokyo, Japan.
David Salle. The Fruitmarket Gallery, Edinburgh, Schottland, UK.
Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, Schweiz.
- 1988 *David Salle. Recent Paintings.* Mary Boone Gallery/ Michael Werner Galerie, New York, USA.
David Salle. The Menil Collection, Houston, USA.
David Salle. Two Noh Figures. Galerie Daniel Templon, Paris, Frankreich.

- David Salle. New Paintings.* Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, Schweiz.
- David Salle: Malerei und Aquarelle 1980-1988.* (Wanderausstellung) Fundacion Caja de Pensiones, Madrid, Spanien; Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Deutschland.
- 1989 *David Salle: Malerei und Aquarelle 1980-1988.* The Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel.
Tony Shafrazi Gallery, New York, USA.
Waddington Gallery, London, UK.
Galerie Michael Werner, Köln, Deutschland.
- 1990 Waddington Graphics, London, UK.
Mario Diacono Gallery, Boston, Massachusetts, USA.
Fred Hoffman Gallery, Santa Monica, Kalifornien, USA.
Castelli Graphics, New York, USA.
- 1991 *David Salle.* Gagosian Gallery, New York, USA.
Robert Miller Gallery, New York, USA.
David Salle. American Social Dance. Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, Schweiz.
- 1992 *David Salle Photographs.* Stuart Regan Gallery, Los Angeles, USA.
David Salle: Fantomas Series. Galerie Daniel Templon, Paris, Frankreich.
David Salle: Drawings. Gagosian Gallery, New York, USA.
David Salle. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spanien.
- 1993 *David Salle: New Paintings and Drawings.* Jason Rubell Gallery, Palm Beach, Florida, USA.
David Salle: New Works. Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California, USA.
- 1994 *David Salle.* Mary Boone Gallery, New York, USA.
David Salle. Gagosian Gallery, New York, USA.
- 1995 *David Salle: Neue Bilder.* Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, Schweiz.
David Salle: Tragedy, Comedy and Other New Paintings. Gagosian Gallery, New York, USA.
- 1996 *David Salle.* Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spanien.
Galerie Thaddeus Ropac, Paris, Frankreich.
- 1997 *David Salle.* Gagosian Gallery, Beverly Hills, Kalifornien, USA.

- 1998 Galleria Gian Ferrari Arte, Mailand, Italien.
Baldwin Gallery, Aspen, Colorado, USA.
Itochu Gallery, Tokio, Japan.
- 1999 Lehmann Maupin Gallery, New York, USA.
Gagosian Gallery, New York, USA.
Stedelijk Museum, Amsterdam, Niederlande.
Guggenheim Museum, Bilbao, Spanien.
- 2000 Museo de Arte Contemporaneo de Monterrey,
Monterrey, Mexiko.
- 2001 Gagosian Gallery, New York, USA.
Jablonka Galerie, Köln, Deutschland.
- 2002 *David Salle*. Lehmann Maupin Gallery, New York,
USA.
- 2003 *David Salle*. Mary Boone Gallery, New York, USA.
David Salle. Waddington Galleries, London, UK.
Emilio Mazzoli Galleria d'Arte Contemporanea,
Mailand, Italien.
- 2003 *Reverie. Works from the Collection of Douglas S.
Cramer*. The Speed Art Museum, Louisville,
Kentucky, USA.
- 2004 Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, Frankreich.
David Salle: Split Worlds. The Montage Principle,
Stella Art Gallery, Moskau, Russland.
David Salle. Baldwin Gallery, Aspen, USA
I am the Walrus. Cheim and Read Gallery, New
York.
- 2005 *David Salle: The Vortex Paintings*. Mary Boone
Gallery, New York, USA.
David Salle. Mary Boone Gallery, New York, USA.
- 2007 *David Salle: New Paintings*. Galerie Thaddaeus
Ropac, Salzburg, Österreich.
*A Recreation of David Salle's 1977 Kitchen
Installation: Bearding the Lion in His Den*. Deitch
Projects, New York, USA.
David Salle: New Paintings. Baldwin Gallery,
Aspen, Colorado, USA.
Galleria Cardi, Mailand, Italien.
- 2008 *David Salle*. Galleri Faurschou, Kopenhagen,
Dänemark.

3.3.2 Gruppenausstellungen

- 1974 *Conceptual Performance*. California State College, Los Angeles, Kalifornien, USA.
Word Works. Mount Saint Antonio. Walnut, Kalifornien, USA.
Indian Summer. Project, Inc. Cambridge, Massachusetts, USA.
- 1975 *Southland Video Anthology*. Long Beach Beach Museum of Art, Long Beach, Kalifornien, USA.
Portland Center for the Visual Arts, Portland, Oregon, USA.
The Kitchen Center, New York, USA.
- 1976 *New Talent Invitational*. Auction 393, New York, USA.
- 1977 *Locations, Serial Gallerie*. Amsterdam, Niederlande.
Hallwalls. Buffalo, New York, USA.
New Art Auction and Exhibition. Artists Space, New York, USA.
- 1978 *Summerfestival*. Groniger Museum, Groniger, Niederlande.
Recognizable Images. Studio Cannaviello, Mailand Italien und Hal Bromm Gallery, New York, USA.
- 1979 *Recognizable Images*. Studio Cannaviello, Mailand, Italien; Hal Bromm Gallery, New York, USA.
Masters of Love. 80 Langton Street, San Francisco, USA.
Imitation of Life. Joseloff Gallery, Hartford Art School, Hartford, Connecticut, USA.
- 1980 Mary Boone Gallery, New York, USA.
L'Amérique aux Indépendants. Grand Palais, Paris, Frankreich.
Nuova Imagine. Mailand, Italien.
Drawings. Mary Boome Gallery, New York, USA.
Après le classicisme. Musée d'Art et Industrie et Maison de la Culture, St. Etienne, Frankreich.
Horror Pleni: Give me time to look, Pictures in New York Today. Paviglione d'Arte Contemporáneo, Mailand, Italien.
Illustration and Allegory. Brooke Alexander Gallery, New York, USA.

- 1981
- Annina Nosei Gallery, New York.
- Young Americans*. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio, USA.
- Westkunst: Heute*. Museum der Stadt Köln, Köln, Deutschland.
- Mary Boone Gallery, New York, USA.
- Sperone. Westwater, Fischer Gallery, New York, USA.
- Exhibition*. California Institute of the Arts, Valencia, Kalifornien, USA.
- Figures, Forms and Expressions*. Albright-Knox Museum, Buffalo, New York, USA.
- Body Language*. Hayden Gallery, Cambridge, Massachusetts, USA.
- Mary Boone Gallery, New York, USA.
- Nigel Greenwood Gallery, London, USA.
- Mattingly-Baker Gallery, Texas, USA.
- Return to Artists Space*. Artists Space, New York, USA.
- Aspects of Post Modernism*. Squibb Gallery, Princeton, New Jersey, USA.
- U.S. Art Now*. Goteborgs Konstmuseum, Göteborg, Schweden.
- Bard College, Annandale, New York, USA.
- 1982
- Art and Anomie*. Josef Gallery, New York, USA.
- Series and Editions*. The New York Library, New York, USA.
- Focus on the Figure: Twenty Years*. The Whitney Museum of American Art, New York, USA.
- The Anxious Edge*. Walker Art Center, Minneapolis, USA.
- Figurative Images: Aspects of Recent Art*. Georgia State University, Atlanta, Georgia, USA.
- Body Language*. University Art Gallery, San Diego State University, San Diego, Kalifornien, USA.
- Castelli and His Artits*. Museum of Contemporary Art, La Jolla, Kalifornien, USA.
- Art and the Media*. Renaissance Society, Chicago, USA.
- Avanguardia Transvanguardia*. Mura Aureliane, Rom, Italien.
- 74th American Exhibition*. The Chicago Art Institute, Chicago, USA.
- GeoDocumenta 7*. Museum Fridericianum, Kassel, Deutschland.

La Biennale di Venezia, Venedig, Italien.

The Pressure to Paint. Marlborough Gallery, New York, USA.

Avanguardia Transvanguardia. Galleria Civica, Modena, Italien.

Homo Sapiens. The Aldrich Museum, Ridgefield, Connecticut, USA.

Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, Schweiz.

Clemente, Kiefer, Salle, Schnabel: New Paintings. Anthony d'Offay Gallery, London, UK.

Fast. Alexander Miliken Gallery, New York, USA.

Leo Castelli Gallery, New York, USA.

The Americans: Collage 1950-1982. Contemporary Arts Museum. Houston, USA.

Body Language. The Fort Worth Art Museum, Fort Worth, Texas, USA.

Zeitgeist. Internationale Kunstausstellung, Berlin, Deutschland.

The Expressionist Image: American Art from Pollack to Today. Sidney Janis Gallery, New York, USA.

New York Now. Kestner-Gesellschaft, Hannover, Deutschland.

Still Modern After All These Years. Chrysler Museum, Norfolk, Virginia, USA.

Shift. Newport Beach Museum of Art, Newport Beach, Kalifornien, USA.

New Figuration in America. Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisconsin, USA.

Image Scavengers: Painting. Institute of Contemporary Art, Philadelphia, USA.

1983

En Internationell Samling. Stifelsen Karlsvik 10, Estocolmo.

The Figure Beside Itself. University Gallery, University of Massachusetts, Amherst, USA.

Big American Figure Drawings. School of Visual Arts, New York, USA.

The Whitney Biennial. Whitney Museum of American Art, New York, USA.

New York Now. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Deutschland.

Intoxication. Monique Knowlton Gallery, New York, USA.

Entering the Eigthies. The Whitney Museum of Art. Stanford, Connecticut, USA.

Directions 1983. The Hirshhorn Museum,
Washington D. C., USA.

New Image/Pattern and Decoration. Kalamazoo
Institute of Arts, Kalamazoo, Michigan, USA.

Mattingly/ Baker Gallery, Dallas, USA.

From Minimalism to Expressionism. The Whitney
Museum of American Art, New York, USA.

Drawing. Leo Castelli Gallery, New York, USA.

Tendencias en Nueva York. Crystal Palace, Madrid,
Spanien.

Artist/Critic. White Columns, New York, USA.

Mary Boone and Her Artists. Seibu Gallery, Tokio,
Japan.

Sao Paulo Biennale. Sao Paulo, Brasilien.

New Art. The Tate Gallery, London, UK.

Comic Art. The Whitney Downtown, New York,
USA.

Shift: LA/NY. Neuberger Museum, Purchase, New
York, USA.

New Editions. Pace Gallery, New York, USA.

Paintings. Mary Boone Gallery, New York, USA.

Back to the USA. Kunstmuseum Luzern, Luzern,
Schweiz.

Back to the USA. Rheinisches Landesmuseum
Bonn, Bonn, Deutschland.

Content. Hirshhorn Museum, Washington D. C.,
USA.

David Salle / Francis Picabia. Galerie Schellmann &
Klüser, München, Deutschland.

1984

Modern Expressionists. Sidney Janis Gallery, New
York, USA.

American Neo-Expressionists. Aldrich Museum of
Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut, USA.

New Painting. Krannert Art Museum, Champaign,
Illinois, USA.

New Art. Musée d'Art Contemporain, Montreal,
Kanada.

Andrew Wyeth: A Trojan Horse Modernist.
Greenville County Museum of Art, Greenville, South
Carolina, USA.

*An International Survey of Contemporary Painting
and Sculpture.* The Museum of Modern Art, New
York, USA.

Artists Choose Artists III. CDS Gallery, New York,
USA.

Salle / Clemente / Hunt. Blum Helman Gallery, New York, USA.

A Decade of New Art. Artists Space, New York, USA.

Painting Now. Akira Ikeda Gallery, Nagoya, Japan.

Drawings. Mary Boone Gallery, New York, USA.

The Human Condition: SFMMA Biennial III. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, USA.

Kapelle am Wegesrand. La Paloma, Hamburg, Deutschland.

50 Artists/50 States. Fuller Goldeen Gallery, San Francisco, USA.

Is This a Natural World. Cirrus Gallery, Los Angeles, USA

Aspekte Amerikanischer Kunst der Gegenwart. Neue Galerie Sammlung Ludwig, Köln, Deutschland.

Paula Cooper Gallery, New York, USA.

The Restoration of Painterly Figuration: Painting Now. Kitakyushu Municipal Museum of Art, Kitakyushu, Japan.

Drawing After Photography. Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio, USA.

Collage Expanded. Visual Arts Museum, New York, USA.

The Heroic Figure. (Wanderausstellung)
Contemporary Arts Museum Houston, USA.
Memphis Brooks Museum of Art, Memphis, Tennessee, Alexandria, Louisiana, alle USA; Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, Kalifornien, USA.

Polke, Salle, Clemente. Contemporary Art Gallery, Seibu Department Store, Tokio, Japan.

Rosc'84. The Guinness Hop Store, Dublin, Irland

Content. Hirshhorn Museum, Washington D. C., USA.

La narrative internacional de hoy. Museo Tamayo, Bosque de Chapultepec, Mexico.

Ouverture, Castello die Rivoli, Turin, Italien.

1985

Sable Castelli Gallery, Toronto, Kanada.

Biennale. Whitney Museum of American Art, New York, USA.

XIII Biennale de Paris. Grand Halle du Parc de la Villette, Paris, Frankreich.

New York '85. Arcaa, Marsella.

- Gallery Group*. Leo Castelli Gallery, New York, USA.
- Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles, USA.
- Carnegie International. Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania, USA.
- Exhibition of Small Paintings and Sculptures*. Larry Gagosian Gallery, Los Angeles, USA.
- Polke, Salle, Clemente*. Contemporary Art Gallery, Seibu, Department Store Tokio, Japan.
- 1986 *An American Renaissance, Painting and Sculpture Since 1940*. Museum of Art, Fort Lauderdale, Florida, USA.
- Biennale of Sydney*, Sydney, Australien.
- Leo Castelli Gallery, New York, USA.
- Collection of Douglas S. Cramer*. Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio, USA.
- Ooghoogte, 50 jaar later*. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande.
- Europe / America*, Ludwig Museum, Köln, Deutschland.
- Still Life**Life Still*. Michael Kohn Gallery, Los Angeles, USA.
- Barry Lowen Collection*. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, USA.
- Prospect 86*. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Deutschland.
- 1987 *Avant Garde in the Eighties*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, USA.
- L'epoque, la mode, la morale, la passion*. Centre Georges Pompidou, Paris, Frankreich.
- Post-Abstract-Abstraction*. The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, New York, USA.
- 1988 *Contemporary American Art*. The Sara Hilden Art Museum, Suomi, Japan.
- 1989 *Bilderstreit: Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*. Rheinhalle, Köln, Deutschland.
- 1990 *Image World: Art and Media Culture*. Whitney Museum of American Art, New York, USA.
- High and Low: Modern and Popular Culture*. Museum of Modern Art, New York, USA.
- 1991 *Mito y Magia en America: Los Ochenta*. Museo de Arte Contemporaneo de Monterrey, Monterrey, Mexiko.
- Biennial Exhibition*. Whitney Museum of American Art, New York, USA.

- 1992 *Allegories of Modernism. Contemporary Drawing.* The Museum of Modern Art, New York, USA.
- 1993 *Four American Artists.* Ho-Am Museum, Kyunggi-Do, Süd-Korea.
Operto. La Biennale di Venezia, Venedig, Italien.
New York on Paper. Galerie Beyeler, Basel, Schweiz.
The Portrait Now. National Portrait Gallery, London, UK.
- 1995 *Surrealismus: The Dream of the Centurey.* Galerie Beyeler, Basel, Schweiz.
- 1996 *Thinking Print: From Books to Billboards, 1980-1995.* The Museum of Modern Art, New York, USA.
 The Robert and Jane Meyerhoff Collection, National Gallery of Art, Washington, D.C., USA.
- 1998 *Young Americans 2.* Saatchi Gallery, London, UK.
Contemporary Art: The Janet Wolfson de Botton Gift. Tate Gallery, London, UK.
The 80's. Culturgest, Lissabon, Portugal.
- 1999 *The American Century: Art & Culture, 1900-2000 Part 2.* Whitney Museum of American Art, New York, USA.
- 2000 *Around 1984: A Look at Art in the Eighties.* PS1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York, USA.
David Salle. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, A.C., Monterrey, Mexico.
- 2001 *Mythic Proportions: Painting in the 1980s.* Museum of Contemporary Art, North Miami, Florida, USA.
- 2004 *Flowers.* Mary Boone Gallery, New York, USA.
Flowers Observed, Flowers Transformed. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Pennsylvania, USA.
North Fork/South Fork: East End Art Now/Part II. Parrish Art Museum, Southampton, New York, USA.
The Charged Image. Joseloff Gallery, University of Hartford, West Hartford, Connecticut, USA.
What's Modern? Gagosian Gallery, New York, USA.
- 2005 *Contemporary Voices: Works from The UBS Art Collection.* The Museum of Modern Art, New York, USA.
Picturing America: Selections from the Whitney Museum of American Art. Nagasaki Prefectural Art Museum, Nagasaki, Japan.
modern05, München, Deutschland.

- 2006 *Damien Hirst, David Salle, Jenny Saville*, Museo Carlo Bilotti, Rom, Italien.
- Songs for Sale: Big American Paintings by Robert Rauschenberg, David Salle, and Michael Bevilacqua*. Deitch Projects, New York, USA.
- Heroines*. The Arnold and Marie Schwartz Gallery Met, Metropolitan Opera House, Lincoln Center, New York, USA.
- 2007 *Not for Sale*. P.S.1/MoMA Contemporary Art Center, Long Island City, New York.
- 2008 *Here and Now*. Regina Gallery, Moskau, Russland.
- Totally Rad: New York in the 80s*. Paul Kasmin Gallery, New York, USA.
- The MOMENTS of ARARIO: Arario Gallery Collection Exhibition*. Arario Gallery, Korea.
- Asta 33: Modern and Contemporary*. Blindarte Casa D'Aste, Neapel, Italien (ab 18. Dezember).

3.4 Bühnenbild und Kostüm

The Birth of the Poet, 1985

Oper

Regie: Richard Foreman

Bühnenbild und Kostüme: David Salle

Musik: Peter Gordon, Buch: Kathy Acker

Erstaufführung: 03. Dezember 1985, Next Wave Festival 1985, Brooklyn Academy of Music, New York, USA

The Mollino Room, 1985

Ballet

Im Auftrag von Mikhail Baryshnikov

Choreographie: Karole Armitage

Bühnenbild und Kostüme: David Salle

Musik: Paul Hindemith sowie Mike Nichols and Elaine Mays *Dialogue My Son the Nurse*

Erstaufführung: 10. April 1986, Kennedy Center. Washington, D.C., USA; anschließend Auftakt der USA Tour des American Ballet Theatre.

The Elizabethan Phrasing of the Late Albert Ayler, 1986

Ballet

Choreographie: Karole Armitage,

Bühnenbild und Kostüme: David Salle

Musik: Lord Buckley, Webern, Stravinsky, Ayler, traditionelle japanische Musik

Erstaufführung: 25. September 1986, Eindhoven, Niederlande. Tour durch USA, Frankreich, Japan, Spanien, Deutschland, Niederlande, Italien, Belgien, Brasilien und Portugal der Armitage Gone! Dance

The Tarnished Angels, 1987

Ballet

Im Auftrag von Rudolf Nurejew

Choreographie: Karole Armitage

Bühnenbild: David Salle, Kostüme: Christian Lacroix

Musik: Charles Mingus.

Erstaufführung: 29. Mai 1987 mit dem Ballet de l'Opéra de Paris im Théâtre de l'Opéra de Paris, Paris, Frankreich sowie 10. September 1987 mit dem Armitage Ballet im Doolittle Theater, Los Angeles, USA; Tourneen durch USA, Frankreich, Deutschland, Japan, Spanien, Brasilien, Italien und Belgien.

Contempt, 1989

Ballet

Choreographie: Karole Armitage

Bühnenbild: David Salle und Jeff Koons Kostüme: David Salle

Musik: Thelonius Monk, Chet Baker, Charles Mingus, Shostakovich, Bach, John Zorn, Kurt Weil arrangiert von Gil Evans

Erstaufführung: 11 April 1989, La Quartz, Brest, Frankreich.

3.5 Film

Search and Destroy, 1995

Drama

87 min

Regie: David Salle, Produzent: Martin Scorsese,

Erstaufführung: Januar 1995, Sundance Film Festival (19. bis 29. Januar), Park City, Utah, USA.

3.6 Sammlungen (Auswahl)

Artsonje Center, Seoul, Korea.
Art Institute of Chicago, Chicago, USA
Elgiz Museum of Contemporary Art, Istanbul, Türkei
Eli Broad Family Foundation, Los Angeles
Guggenheim Museum, New York, USA
Hamburger Bahnhof, Berlin, Deutschland.
Ho-AM Museum, Seoul, Korea.
Kiasma - Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finnland.
MACBA, Barcelona, Spanien.
MIT List Visual Arts Center, Cambridge / MA, USA.
Museu Berardo, Lissabon, Portugal.
Museum Ludwig, Köln, Deutschland
Museum of Contemporary Art, Chicago, USA.
Museum of Contemporary Art, Los Angeles, USA.
Museum of Modern Art, New York, USA.
Pinakothek der Moderne, München, Deutschland.
RUBELL FAMILY COLLECTION, Miami, USA.
Saatchi Gallery, London, UK.
Sammlung Beyerle, Basel, Schweiz.
Sammlung Essl, Klosterneuburg, Österreich.
Sammlung Larry Gagosian, New York und andere.
Sammlung Mrs. und Mr. Castelli, New York.
Schaulager Basel, Basel, Schweiz.
The Tate Collection / Tate Gallery, London, UK.
ULRICH MUSEUM, Wichita, USA.
Whitney Museum of American Art, New York City

3.7 Galerien (Auswahl)

Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, Schweiz.
Mary Boone Gallery, New York, USA.
Galleria Cardi, Mailand, Italien.
Jablonka Galerie, Berlin, Deutschland.
Galeria Soledad Lorenzo, Madrid, Spanien.
Waddington Galleries, London, UK.
Thaddeus Ropac, Salzburg, Österreich und Paris, Frankreich.

4 Abbildungsverzeichnis

- Abb. i iv
- Richard Prince, *Tales of Brave Ulysses*, 2008
 Inkjet, Acryl und Collage auf Leinwand, 213,4 x 335,3 cm,
 Gagosian Gallery (Ausstellung Canal Zone, Nov 2008)
 Gagosian Gallery 2008.
- Abb. ii iv
- David Salle, *The Tulip Mania of Holland*, 1985
 Acryl und Öl auf Leinwand und Gewebe, 335,2 x 519,4 cm ,The
 Carnegie Museum of Art, A.W. Mellon Acquisition Endowment
 Fund, Pittsburgh
 Whitney 1994, S. 104.
- Abb. iii v
- David Salle, *The Tulip Mania of Holland*, 1985, Ausschnitt
 Acryl und Öl auf Leinwand und Gewebe, 335,2 x 519,4 cm, The
 Carnegie Museum of Art, A.W. Mellon Acquisition Endowment
 Fund, Pittsburgh
 Whitney 1994, S. 104.
- Abb. I-1 9
- David Salle, *Bearding the Lion in His Den*, 1977/2007
 Mixed Media, variable Dimensionen Originalinstallation in The
 Kitchen Center 1977, rekonstruiert 2007 bei Deitch Projects,
 Edition 2 von 12, verschiedene Sammlungen
 Deitch Projects 2007
- Abb. I-2 19
- Vergleichende Darstellung
- links: Jasper John, *Target with Plaster Casts*, 1955
 Verschiedene Materialien, 130 x 112 cm, Sammlung Mr. and Mr.
 Castelli, New York
 Varnedoe 1997, S. 111.
- rechts oben: David Salle, *Coral Made*, 1985, Ausschnitt
 Acryl und Öl auf Leinwand mit Holz, 274,3 x 368,3 cm, Michael
 und Eleonore Stoffel-Stiftung, Köln
 Whitney 1994, S. 110-113.
- rechts unten: David Salle, *Interior with Leg and Ear*, 2004
 Ausschnitt
 Öl und Acryl auf Leinwand mit Holz- und Gipsobjekten, 300 x 240
 x 105 cm, Privatsammlung, München
 Privatsammlung, München.

- Abb. I-3 22
- Johns, Jasper, *Field Painting*, 1963-64
Öl auf Leinwand mit Objekten, 182,9 x 93,3 cm, Sammlung des Künstlers
Max Kozloff 1967, Abb. 101.
- Abb. I-4 Vergleichende Darstellung – Jasper Johns 23
- links: *Savarin 2 (Wash and Line)*, 1968
Litographie, 66 x 52,1 cm, Edition 42 + Proofs, verschiedene Sammlungen
Varnedoe 1997, S. 113.
- mittig: *Savarin (EM)*, 1977-1981
Farb-Litographie, 127 x 96,5 cm, Edition 60, verschiedene Sammlungen
Varnedoe 1997, S. 112.
- rechts: *Savarin*, 1982
Monotype auf Lithographie, 127 x 96,5 cm, Whitney Museum of American Art, New York
Varnedoe 1997, S. 112.
- Abb. I-5 Vergleichende Darstellung 24
- links: Jasper John, *Target with Plaster Casts*, 1955
Verschiedene Materialien, 130 x 112 cm, Privatsammlung, New York
Varnedoe 1997, S. 111.
- rechts oben: Raoul Hausmann, *Sans Titre*, 1927-1933
schwarz-weiß Fotografie, 7,9 x 11 cm, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne
Kat. Ausst. Saint-Etienne 1994, S.117.
- rechts unten: David Salle, *Tennyson*, 1983
Öl, Acryl, Holz, Stuck auf Leinwand, 198 x 297 x 14 cm, Privatsammlung, New York
Whitney 1994, S. 92-93.
- Abb. I-6 25
- David Salle, *Performance (Cal Arts)*, 1972
Arbeit mit ausgestopftem Vogel, Tonband und anderen Requisiten
Archiv Salle.

-
- | | |
|---|----|
| Abb. I-7 | 26 |
| David Salle, <i>This Woman This Chair</i> , 1973
Exemplarische Seiten: This Women (<u>oben</u>), This Chair (<u>unten</u>)
Werbebilder auf Buchseiten aufgeklebt, Sammlung des Künstlers
Archiv Salle. | |
| Abb. II-1 | 30 |
| David Salle, <i>King Kong</i> , 1983
Acryl und Öl auf Leinwand mit elektrischem Licht und Holztisch,
312,4 x 253,4 x 66,0 cm, Privatsammlung, New York
French 2002, S. 45. | |
| Abb. II-2 | 32 |
| Edward Muybridge, <i>Laufen (nackte Frau)</i> , 1887, Ausschnitt
schwarz/weiß Fotoserie, Ausschnitt, ohne Angabe
Muybridge 1979, S. 177. | |
| Abb. II-3 | 32 |
| Marcel Duchamp, <i>Nude Descending a Staircase, No. 2</i> , 1912
Öl auf Leinwand, 146 x 89 cm, Philadelphia Museum of Art, The
Louise and Walter Arensberg Collection
Schwarz 1997, S. 318. | |
| Abb. II-4 | 34 |
| Emmanuel Frémiet, <i>Gorille enlevant une femme</i> , 2. version 1887
Gipsbronze patiniert, 193 x 108 x 171 cm, Musée des Beaux-
Arts, Nantes
Kat. Ausst. Düsseldorf 2002, S. 52. | |
| Abb. II-5 | 36 |
| Antoine Watteau, <i>ohne Titel</i> , ca. 1715
Zeichnung, 22,3 x 21,2 cm, Museum Boymans-van Beuningen,
Rotterdam
Archiv Salle. | |
| Abb. II-6 | 37 |
| Marcel Duchamp, <i>Bicycle Wheel</i> , 1913/14
Fahrrad und Felge auf dem Kopf stehend montiert auf einem
Küchenstuhl, Original verloren, Maße nicht aufgezeichnet
Schwarz 1997, S. 364. | |
| Abb. II-7 | 39 |
| David Salle, <i>Gericault's Arm</i> , 1985
Öl und Acryl auf Leinwand, 198,1 x 243,8 cm, The Museum of
Modern Art, New York
French 2002, S. 85. | |

-
- Abb. II-8 42
David Salle, *ohne Titel*, 1980-1990
Vorlage für *Géricault's Arm*
Fotografie, Maße nicht angegeben, Sammlung des Künstlers
Archiv Salle.
- Abb. II-9 42
Théodore Géricault, *Fragments anatomiques, Etudes d'un bras et de deux jambes*, 1818-19
Öl auf Leinwand, 52 x 64 cm, Musée Fabre, Montpellier
Kat. Ausst. Paris 1991/92, S. 141.
- Abb. II-10 43
Théodore Géricault, *Das Floß der Medusa*, 1819
Öl auf Leinwand, 491 cm x 716 cm, Musée du Louvre, Paris
Rautmann – Schalz 1998 sowie Louvre 2008.
- Abb. II-11 44
Rene Magritte, *Les Jours gigantesques*, 1928
Öl auf Leinwand, 116 x 81 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Kat. Ausst. Los Angeles 2006/7, S. 15.
- Abb. II-12 45
Francis Picabia, *Sotileza*, 1928
Gouache auf Papier, 75 x 55 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh
National Galleries 2008
- Abb. II-13 50
David Salle, *We'll Shake the Bag*, 1980
Acryl auf Leinwand, 122 x 183 cm, Sammlung Ellen und Ellis Kern
Whitney 1994, S. 76.
- Abb. II-14 50
Fillmstill, ohne Angaben
Vorlage für David Salle *We'll Shake the Bag*, 1980
Kat. Ausst. München 1988/89, S. 52.
- Abb. II-15 51
Olive Fife, *Halloween Contest*, ohne Angabe
Vorlage für David Salle *We'll Shake the Bag*, 1980, Sammlung Davis
Kat. Ausst. München 1988/89, S. 52.

-
- | | |
|--|----|
| Abb. II-16 | 51 |
| David Salle, <i>Unexpectedly I missed Cousin Jasper</i> , 1980
Acryl auf Leinwand, 122 x 183 cm, Privatsammlung, Cleveland
Whitney 1994, S. 77. | |
| Abb. II-17 | 52 |
| David Salle, <i>Autopsy</i> , 1981
Öl und lichtempfindliches Leinen auf Leinwand, 121,9 x 309,8
cm, Privatsammlung
French 2002, S. 33. | |
| Abb. II-18 | 53 |
| David Salle, <i>Whitewash</i> , 1986
Acryl und Öl auf Leinwand , 203,2 x 152,4 cm, Privatsammlung
Whitney 1994, S. 108. | |
| Abb. II-19 | 53 |
| David Salle, <i>Satori Three Inches within Your Heart</i> , 1988
Acryl und Öl auf Leinwand, 214,2 x 291,0 cm, Tate Collection,
London
Archiv Salle sowie www.tate.org.uk . | |
| Abb. II-20 | 54 |
| David Salle, <i>Poverty Is No Disgrace</i> , 1982
Öl, Acryl und Stuhl auf Leinwand, 248,9 x 520,7 x 52,7 cm,
Saatchi Collection, London
Whitney 1994, S. 94 sowie Archiv Salle. | |
| Abb. II-21 | 54 |
| David Salle, <i>How to Use Words as a Powerful Aphrodisiac</i> , 1982
Öl und Acryl auf Leinwand, 228,6 x 449,6 cm, Privatsammlung
Whitney 1994, S. 84. | |
| Abb. II-22 | 56 |
| David Salle, <i>Symphony Concertante II</i> , 1987
Acryl und Öl auf Leinwand , 203,2 x 152,4 cm, Ellyn und Saul
Dennison Family Collection
Whitney 1994, S. 118. | |
| Abb. II-23 | 56 |
| David Salle, <i>Coral Made</i> , 1985
Acryl und Öl auf Leinwand mit Holz, 274,3 x 368,3 cm, Michael
und Eleonore Stoffel-Stiftung, Köln
Whitney 1994, S. 111-113. | |

-
- | | |
|--|----|
| Abb. II-24 | 57 |
| David Salle, <i>The Wig Shop</i> , 1987 | |
| Acryl, Öl, Tafel und Stoff auf Leinwand, 198,1 x 243,8 cm,
Sammlung Raymond Learsy | |
| Whitney 1994, S. 125. | |
| Abb. II-25 | 58 |
| David Salle, <i>Melancholy</i> , 1983 | |
| Öl, Acryl und Regenschirm auf Leinwand, 154,9 x 204,4 cm,
Privatsammlung | |
| Whitney 1994, S.98. | |
| Abb. II-26 | 59 |
| David Salle, <i>The Miller's Tale</i> , 1984 | |
| Öl, Acryl, Blei und Holz auf Leinwand, 213,4 x 350,5 x 14 cm,
Collection Robert und Adriana Mnuchin, Washington | |
| Whitney 1994, S. 93. | |
| Abb. II-27 | 59 |
| David Salle, <i>What Is the Reason for Your Visit to Germany</i> , 1984 | |
| Öl, Acryl, Blei und Holz auf Leinwand, 243,8 x 486,4 cm, Ludwig
Forum für Internationale Kunst, Aachen | |
| Whitney 1994, S. 95. | |
| Abb. II-28 | 60 |
| David Salle, <i>Brother Animal</i> , 1983 | |
| Öl, Acryl und Gewebe auf Leinwand mit Holzstühlen,
238,8 x 426,7 cm, The Museum of Contemporary Art, Los
Angeles, The Barry Lowen Collection | |
| Whitney 1994, S. 96. | |
| Abb. II-29 | 61 |
| David Salle, <i>Good bye D.</i> , 1982 | |
| Acryl auf Leinwand, 284,5 x 218,4 cm, Virginia Museum of Fine
Arts, Richmond | |
| Whitney 1994, S. 90/91. | |
| Abb. II-30 | 62 |
| David Salle, <i>Sexual and Professional Jealousy</i> , 1983 | |
| Öl und Acryl auf Leinwand, 274,3 x 228,6 cm, Pentti Kouri
Collection, New York | |
| Whitney 1994, S. 90. | |

-
- Abb. II-31 65
David Salle, *The Tulip Mania of Holland*, 1985
Acryl und Öl auf Leinwand und Gewebe, 335,2 x 519,4 cm, The Carnegie Museum of Art, A.W. Mellon Acquisition Endowment Fund, Pittsburgh
Whitney 1994, S. 104.
- Abb. II-32 66
Heller Altar, 1509 -11, Detailaufnahmen
Tannenholz, Grisaille, Tafeln 95,8 x 42,8 cm und 101,2 x 43,7 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
Lüdke 2007, S. 82.
- Abb. II-33 Vergleichende Darstellung 68
oben: Victor Dubreuil, *The Eye of the Artist*, 1898
Öl auf Leinwand, 25,4 x 55,6 cm, Butler Institute of the Art, Ohio.

unten: David Salle, *Melody Bubbles and the Critique of Pure Reason*, 1988
Acryl und Holz auf Leinwand, 198,1 x 243,8 cm, Verkauf 2007 an Unbekannt
French 2002, S. 83 sowie Cheim and Read Gallery, New York.
- Abb. II-34 69
John Frederick Peto, *Old time letter rack*, 1894
Öl auf Leinwand, 76,2 x 63,5 cm, Verkauf Oktober 2006 an Unbekannt
Artnet 2008
- Abb. II-35 70
Robert Rauschenberg, *Black Market*, 1961
Öl, Papier, Holz, Metall, Seil, vier Schreibklemmen und Koffer mit Gummistempeln und verschiedenen Objekten, 152 x 127 cm, Museum Ludwig, Köln
Kat. Ausst. Berlin 1980, S. 297.
- Abb. II-36 72
Francis Picabias, *Femme aux Allumettes*, 1920
Öl, Streichhölzer, Münzen und Haarspangen auf Pappe, 38 x 37 cm, Privatsammlung
Artnet 2002

- Abb. II-37 Vergleichende Darstellung 78
- oben: Raoul Hausmann, *Sans Titre*, 1927-1933
schwarz-weiß Fotografie, 7,9 x 11 cm, Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne
Kat. Ausst. Saint-Etienne 1994, S. 117.
- unten: David Salle, *Tennyson*, 1983
Öl, Acryl, Holz, Stuck auf Leinwand, 198 x 297 x 14 cm,
Privatsammlung, New York
Whitney 1994, S. 92/93.
- Abb. II-38 Vergleichende Darstellung 79
- oben: Raoul Hausmann, *Vera Broïdo am Strand*, o.J.
schwarz-weiß Fotografie, 30 x 40 cm, Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne
Kat. Ausst. Saint-Etienne 1994, S.117.
- unten: David Salle, *Pitcher*, 1983
Acryl und Keramik auf Leinwand, 115,6 x 153,7 x 20,3 cm,
Verkauf 2006 an Unbekannt
Archiv Salle.
- Abb. II-38 81
- Raoul Hausmann, *Dada im gewöhnlichen Leben, Dada-Cino*,
1926
Collage und Fotomontage auf blauem Papier, 31,7 x 22,5 cm,
Privatsammlung
Kat. Ausst. Saint-Etienne 1994, S.117.
- Abb. II-39 83
- Raoul Hausmann, *Tatlin at Home*, 1920
Collage, Gouache, Feder und Tusche, 76,2 x 98,9 cm, Moderna
Museet, Stockholm
Kat. Ausst. Saint-Etienne 1994, S. 118.
- Abb. II-40 85
- Jasper John, *Target with Plaster Casts*, 1955
Verschiedene Materialien, 130 x 112 cm, Sammlung Mr. and Mrs.
Castelli, New York
Varnedoe 1997, S. 111.
- Abb. II-41 90
- David Salle, *Marking through Webern*, 1987
Acryl und Öl auf Leinwand, Holz und Stuhl, 290 x 367 x 119 cm,
ohne Angabe
Whitney 1994, S. 151.

Abb. III-1	99
Bruce Nauman, <i>Live Taped Video Corridor</i> , 1969/1970 Installationsansicht, ZKM Whitney 1994, S. 35.	
Abb. III-2	101
David Salle, <i>Untitled (TV)</i> , 1974 Ohne Angaben, Sammlung des Künstlers Busche 1986, S. 8.	
Abb. III-3	104
Ferdinand de Saussure, Illustration, 1967 Saussure 1967b, S. 78.	
Abb. III-4	106
Joseph Kosuth, <i>One and three chairs</i> , 1965 Klappstuhl aus Holz, Fotografie, vergrößerte Definition eines Stuhls aus Lexikon, Installationsansicht, Larry Aldrich Foundation Fund, New York Kat. Ausst. Tübingen 1973, S. 17.	
Abb. III-5	107
David Salle, <i>Untitled (Don't Give Up)</i> , 1974/1975 Ohne Angaben, Sammlung des Künstlers Busche 1986, S. 9.	
Abb. III-6	111
Caspar David Friedrich, <i>Frau am Fenster</i> , 1822 Öl auf Leinwand, 44 x 37 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie Hofmann 2000, S. 115.	
Abb. III-7	113
Rene Magritte, <i>La condition humaine</i> , 1933 Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, National Gallery of Washington, DC Kat. Ausst. Los Angeles 2006, S. 8.	
Abb. III-8	114
John Baldessari, <i>The Spectator Is Compelled ...</i> , 1967/1968 Acryl und Fotoemulsion auf Leinwand, 149,9 x 114,3 cm, Sammlung Robert Shapazian, Los Angeles Kat. Ausst. Los Angeles 1990, S. 32.	

-
- | | |
|--|-----|
| Abb. III-9 | 116 |
| Edward Ruscha, <i>Who Am I?</i> , 1979
Öl auf Leinwand, 55,9 x 203,2 cm, Privatsammlung, Chicago
Dean 2005, S. 247. | |
| Abb. III-10 | 118 |
| Davis Salle, <i>Untitled (Camus)</i> , 1976
Ohne Angaben, Sammlung des Künstlers
Archiv Salle. | |
| Abb. III-11 | 122 |
| John Baldessari, <i>Imagine This Woman...</i> , 1973, Auszug
sieben Farbfotografien auf Pappe aufgezogen, je 17,1 x 15,9 cm,
Sammlung des Künstlers
Fuchs 2005, S. 205. | |
| Abb. III-12 | 123 |
| Richard Prince, <i>Untitled (Dress)</i> , vollendet 1978
Farbfotos, ohne Angaben, Sammlung des Künstlers
Kat. Ausst. Los Angeles, Nr. 118. | |
| Abb. III-13 | 124 |
| Rene Magritte, <i>L'évidence éternelle</i> , 1930
Öl auf fünf Leinwänden auf Glas montiert, 22 x 12, 19 x 24, 27 x
19, 22 x 16 und 22 x 12 cm, The Menil Collection, Houston
Kat. Ausst. Düsseldorf 1996/97, S. 32. | |
| Abb. III-14 | 125 |
| Alex Katz, <i>The Black Dress</i> , 1960
Öl auf Leinen, 183,5 x 214,5 cm, Sammlung Brandhorst,
München
Kat. Ausst. New York 2006/07, S. 29. | |
| Abb. III-15 | 132 |
| Giorgio de Chirico, <i>Das Lied der Liebe (Canto d'amore)</i> , 1914
Öl auf Leinwand, 73 x 59,1 cm, The Museum of Modern Art, New
York
Rubin 1982, S. 155. | |
| Abb. III-16 | 134 |
| Andy Warhol, <i>Die beunruhigenden Musen</i> , 1982
Ohne Angaben
Kat. Ausst. Düsseldorf 2001, S. 175. | |

-
- Abb. III-17 135
Richard Prince, *Untitled (Kathy Acker Books)*, o.J.
Fotografie, ohne Angaben, Sammlung des Künstlers
Kat. Ausst. Los Angeles 2004, Nr. 11.
- Abb. III-18 137
Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4*, 1981
Fotografie, 12,8 x 9,8cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
Kat. Ausst. Philadelphia 1993, S. 23.
- Abb. III-19 138
David Salle, *Fooling with your Hair*, 1985
Öl auf Leinwand, 224,7 x 457,8 cm, Sammlung Norman and Irma Braman, Miami Beach
French 2002, S. 74.
- Abb. III-20 140
Cindy Sherman, *Untitled #14 (Untitled Film Stills)*, 1978
Ohne Angaben, The Museum of Modern Art, New York
Kat. Ausst. Amsterdam 1982, Nr. 41.
- Abb. III-21 142
David Salle, *Black Bra*, 1983
Öl, Acryl, Holz, Gummi-BH auf Leinwand, 151,1 x 246,4 x 48,3 cm, Sammlung Edward Caudaro
Whitney 1994, S. 111.
- Abb. III-22 144
Richard Prince, *Untitled (Four women looking in the same direction)*, 1977
Ektacolor Print, je 50,8 x 61,0 cm, Edition: 10, verschiedene Sammlungen
Kat. Ausst. Los Angeles 2004, Nr. 99.
- Abb. III-23 145
David Salle, *Untitled*, 1973
Schwarz-Weiß-Fotografie, ohne Angaben, Sammlung des Künstlers
Archiv Salle.
- Abb. III-24 146
Richard Prince, *D Plus, C Minus*, 1987-1988
Ektacolor Print, 218 x 115 cm, Edition: 2, ohne Angabe
Kat. Ausst. Hannover 1994, Nr. 23.

-
- | | |
|--|-------------------------------|
| Abb. IV-1 | 152 |
| Sergej Eisenstein, <i>Panzerkreuzer Potemkin</i> , 1925 | |
| Filmstill <i>Die drei steinernen Löwen geraten in Bewegung</i> , ohne Zeitangabe | |
| Möbius 2000, S. 372. | |
| Abb. IV-2 | 160 |
| David Salle, <i>The Man with a Camera</i> , 1981 | |
| Pastell auf Papier, 272 x 411 cm, Sammlung des Künstlers Busche 1986, S. 23. | |
| Abb. IV-3 | Vergleichende Darstellung 162 |
| <u>links</u> : Félicien Rops, <i>Parisine</i> , ohne Angaben | |
| Archiv Salle. | |
| <u>rechts</u> : Ausschnitt aus David Salle, <i>Man with a Camera</i> , 1981 | |
| Pastell auf Papier, 272 x 411 cm, Sammlung des Künstlers Busche 1986, S. 23. | |
| Abb. IV-4 | Vergleichende Darstellung 162 |
| <u>links</u> : Reginald Marsh, <i>Down at Jimmy Kelly's</i> , 1936 | |
| Tempera auf Leinwand, 91,4 x 76,2 cm, The Chrysler Museum, Norfolk | |
| Kat. Ausst. München 1988/89, S. 55. | |
| <u>rechts</u> : David Salle, <i>Cut Out The Beggar</i> , 1981 | |
| Acryl auf Leinwand, 218,4 x 142,2 cm, Privatsammlung | |
| Kat. Ausst. Philadelphia 1986, S. 44. | |
| Abb. IV-5 | 165 |
| Dziga Vertov, <i>The Man with a Camera</i> , 1929 | |
| Filmstill 01:01:29 | |
| 67 min DVD 2006. | |
| Abb. IV-6 | 167 |
| Dziga Vertov, <i>The Man with a Camera</i> , 1929 | |
| 18 Filmstills 00:00:01 bis 00:10:20 (Szenen von links nach rechts und von oben nach unten zu betrachten) | |
| 67 min DVD 2006. | |
| Abb. IV-7 | 170 |
| Dziga Vertov, <i>The Man with a Camera</i> , 1929 | |
| Filmstill 00:23:02 | |
| 67 min DVD 2006. | |

Abb. IV-8	173
Sergej Eisenstein, <i>Strike</i> , 1924	
Vier Filmstills 01:32:02 bis 01:33:02	
95 min DVD 2000.	
Abb. IV-9	177
Wsewolod Pudowkin, <i>Das Ende von St. Petersburg</i> , 1927	
Sechs Filmstills 00:54:26 bis 00:56:32	
105 min DVD.	
Abb. IV-10	181
Jean-Luc Godard, <i>Pierrot le Fou</i> , 1965	
Filmstill 01:08:36	
105 min DVD 2007.	
Abb. IV-11	182
Dziga Vertov, <i>The Man with a Camera</i> , 1929	
Filmstill 00:23:52	
67 min DVD 2006.	
Abb. IV-12	183
Andy Wahrhol, <i>The Chelsea Girls</i> , 1966	
Videostill 00:02:30	
Online-Video, www.youtube.com .	
Abb. IV-13	183
Jean-Luc Godard, <i>Numéro Deux</i> , 1975	
Videostill 00:00:49	
Online-Video, www.youtube.com .	
Abb. IV-14	186
Jean-Luc Godard, <i>Pierrot le Fou</i> , 1965	
Filmstills: 00:16:24 (<u>oben</u>) sowie 00:14:24 (<u>unten</u>)	
105 min DVD 2007.	
Abb. IV-15	187
Jean-Luc Godard, <i>Pierrot le Fou</i> , 1965	
Filmstills 00:23:11 (<u>oben</u>) sowie 00:23:14 (<u>unten</u>)	
105 min DVD 2007.	
Abb. IV-16	188
Jean-Luc Godard, <i>Pierrot le Fou</i> , 1965	
Filmstill 00:06:00	
105 min DVD 2007.	

-
- | | |
|---|-----|
| Abb. IV-17 | 189 |
| David Salle, <i>Sexual and Professional Jealousy</i> , 1983
Öl und Acryl auf Leinwand, 274,3 x 228,6 cm, Privatsammlung
French 2002, S. 47. | |
| Abb. IV-18 | 190 |
| Jean-Luc Godard, <i>Pierrot le Fou</i> , 1965
Filmstills 01:42:17 (<u>oben</u>) sowie 01:41:36 (<u>unten</u>)
105 min DVD 2007. | |
| Abb. IV-19 | 191 |
| Jean-Luc Godard, <i>Pierrot le Fou</i> , 1965
Filmstills 00:23:07 (<u>oben</u>) sowie 00:46:32 (<u>unten</u>)
105 min DVD 2007. | |
| Abb. IV-20 | 195 |
| Douglas Sirk, <i>Imitation of Life</i> , 1959
Filmstills 00:06:07 (<u>links</u>) sowie 01:02:11 (<u>rechts</u>)
120 min DVD 2005. | |
| Abb. IV-21 | 196 |
| Douglas Sirk, <i>Imitation of Life</i> , 1959
Filmstill 01:10:16
120 min DVD 2005. | |
| Abb. IV-22 | 196 |
| Douglas Sirk, <i>Imitation of Life</i> , 1959
Filmstills 00:06:07 (<u>links</u>) sowie 01:02:11 (<u>rechts</u>)
120 min DVD 2005. | |
| Abb. IV-23 | 197 |
| David Salle, <i>Untitled (Blacks fall down)</i> , 1974/1975
Fotografie und Acryl auf Papier, 66 x 203,2 cm, Sammlung des
Künstlers
Archiv Salle sowie Busche 1986, S. 9. | |
| Abb. IV-24 | 198 |
| David Salle, <i>We'll Shake the Bag</i> , 1980
Acryl auf Leinwand, 122 x 183 cm, Sammlung Ellen und Ellis
Kern
Whitney 1994, S. 76. | |

Abb. IV-25	199
Douglas Sirk, <i>Imitation of Life</i> , 1959	
Filmstill 00:49:15	
120 min DVD 2005.	
Abb. IV-26	199
Douglas Sirk, <i>Imitation of Life</i> , 1959	
Filmstills 00:15:39 (links) sowie 00:16:18 (rechts)	
120 min DVD 2005.	
Abb. IV-27	200
Douglas Sirk, <i>Imitation of Life</i> , 1959	
Filmstills 00:28:00 (links) sowie 01:36:37 (rechts)	
120 min DVD 2005.	
Abb. IV-28	203
David Salle, <i>Search and Destroy</i> , 1995	
Vier Filmstills 00:25:28 bis 00:27:24	
87 min DVD 2003.	
Abb. IV-29	204
David Salle, <i>Autopsy</i> , 1981, Ausschnitt	
Öl und lichtempfindliches Leinen auf Leinwand, 121,9 x 309,8 cm, Privatsammlung	
French 2002, S. 33.	
Abb. IV-30	205
David Salle, <i>Search and Destroy</i> , 1995	
Filmstill 00:21:57	
87 min DVD 2003.	
Abb. IV-31	206
David Salle, <i>Search and Destroy</i> , 1995	
Filmstill 00:04:31	
87min DVD 2000.	
Abb. IV-32	206
Vergleichende Darstellung	
links : Jean-Luc Godard, <i>Pierrot le Fou</i> , 1965	
Filmstill 00:23:00	
105 min DVD 2007.	
rechts : David Salle, <i>Search and Destroy</i> , 1995	
Filmstill 00:23:12	
87 min DVD 2003.	

-
- Abb. IV-33 Vergleichende Darstellung 207
- links: Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*, 1965
 Filmstill 00:23:14
 105 min DVD 2007.
- rechts: David Salle, *Search and Destroy*, 1995
 Filmstill 01:05:57
 87 min DVD 2003.
- Abb. IV-34 207
- David Salle, *Search and Destroy*, 1995
 Filmstill 00:31:01
 87 min DVD 2003.
- Abb. IV-35 Vergleichende Darstellung 208
- links: Douglas Sirk, *Imitation of Life*, 1959
 Filmstill 00:37:50
 120 min DVD 2005.
- rechts: David Salle, *Search and Destroy*, 1995
 Filmstill 00:23:16
 87 min DVD 2003.
- Abb. IV-36 209
- David Salle, *Search and Destroy*, 1995
 Filmstill 00:54:39
 87 min DVD 2003.
- Abb. IV-37 210
- David Salle, *Search and Destroy*, 1995
 Vier Filmstills 00:40:24 bis 00:41:12
 87 min DVD 2000.
- Abb. IV-38 210
- Dziga Vertov, *The Man with a Camera*, 1929
 Zwei Filmstills 00:08:14 bis 00:08:16
 67 min DVD 2006.

5 Filmographie

Eisenstein, Sergei: *Statschka (Strike)*, 1924

Stummfilm-Drama

Regie: Sergei Eisenstein

Drehbuch: Grigori Alexandrow, Sergei Eisenstein, Ilja Krawtschunowski, Wlerian Pletnjow

Kamera: Wassili Chwatow, Wladimir Popow, Eduard Tissé

Besetzung: Alexander Atonow, Grigori Alexandrow, Judith Gliser, Miachail Gomorow

Produzent: First State Film Factory in Kooperation mit Ersten Arbeitertheaters

95 min, 4:3

Russische Originalfassung mit englischen Untertiteln, DVD 2000, Eureka Video

Erstaufführung: 28. April 1925, Moskau, Russland.

Eisenstein, Sergei: *Bronenossez Potjemkin (Panzenkreuzer Potemkin)*, 1925

Stummfilm-Drama

Regie: Sergei Eisenstein

Drehbuch: Nina Agadschanowa-Schutko

Kamera: Wladimir Popow, Eduard Tissé

Schnitt: Sergei Eisenstein

Besetzung: Alexander Antonow, Wladimir Barski, Grigori Alexandrow, Iwan Bobrow, Michail Gomorow, Alexander Lewschin, N. Poltawzewa

Produzent: Jakow Bljoch

70 min, 4:3

Russische Fassung mit deutschen Untertiteln, DVD 2007, Transit Film GmbH / Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen

Erstaufführung: 18. Januar 1926, Moskau, Russland.

Godard, Jean-Luc: *Pierrot le Fou*, 1965

Drama

Regie: Jean-Luc Godard

Drehbuch: Jean-Luc Godard, Lionel White (Roman)

Kamera: Raoul Coutard

Schnitt: Françoise Collin

Besetzung: Jean-Paul Belmondo, Anna Karina, Graziella Galvani, Henri Attal, Roger Dutoit, Jean-Pierre Léaud, Samuel Fuller, Pascal Aubier

Produzent: Georges de Beauregard

105 min, 4:3

Französische Originalfassung mit englischen Untertiteln, DVD 2007,
Optimum Releasing

Erstaufführung: 29. August 1965, Internationales Filmfestival von Venedig
sowie 05. November 1965, Frankreich.

Godard, Jean-Luc, *Numéro Deux*, 1975

Drama

Produzent: Georges de Beauregard, Jean-Pierre Rassam

9:55 min (Auszug aus 88 min Film), n.a.

Französische Originalfassung mit englischen Untertiteln, Online Video,
<http://www.youtube.com/watch?v=wL5RP0TgANw>, 4. Dezember 2008

Erstaufführung: 25. März 1977, Frankreich.

Pudowkin, Wsewolod: *The End of St. Petersburg*, 1927

Stummfilm-Drama

Regie: Wsewolod Pudowkin

Drehbuch: Natam Zarkhi

Kamera: K. Vents

Produzent: Mezrabpom-Rus Studio

88 min, 4:3

Russische Fassung mit englischen Untertiteln... DVD 2001,
Eureka Video

Erstaufführung: ohne Angaben

Salle, David: *Search and Destroy*, 1995

Drama

Regie: David Salle

Drehbuch: Michael Almereyda

Kamera: Bobby Bukowski

Schnitt.

Besetzung: Griffin Dunne, Rosanna Arquette, Illeana Douglas,
Ethan Hawke, Dennis Hopper, John Torturro, Christopher Walken

Produzent: Martin Scorsese

87 min, 16:9

Deutsche Fassung, DVD 2003, star media

Erstaufführung: Januar 1995, Sundance Film Festival (19. bis
29. Januar), Park City, Utah, USA.

Sirk, Douglas: *Imitation of Life*, 1959

Drama

Regie: Douglas Sirk

Kamera: Russell Metty

Schnitt: Milton Carruth

Besetzung: Lana Turner, John Gavin, Juanita Moore, Sandra Dee, Susan Kohner, Robert Alda, Dan O'Herlihy

Produzent: Ross Hunter

120 min, 4:3

Englisch, DVD 2005, Universal

Erstaufführung: 17 März 1959, Chicago, USA.

Vertov, Dziga: *Tschelowjeks kinoapparatum (The Man with a Camera)*, 1929

Stummfilm-Dokumentation

Regie: Dziga Vertov

Kamera: Michael Kaufmann

Schnitt: Jelisaweta Swilowa

Produzent: WUFKU (Allukrainische Foto- und Filmverwaltung, Kiew)

67 min, 4:3

Russische Originalfassung mit deutschen Untertiteln, DVD 2003, arte Edition

Erstaufführung: 08. Januar 1929, Kiew, Russland.

Wahrhol, Andy: *The Chelsea Girls*, 1966

Experimentalfilm

Produzent: Andy Warhol, Paul Morrissey

4:58 min (Auszug aus 195 min Film), n.a.

Originalfassung, Online Video,

<http://www.youtube.com/watch?v=KvOnRdMi4OM>,

4. Dezember 2008

Erstaufführung: 15. September 1966, New York, USA.

6 Quellen- und Literaturverzeichnis

6.1 David Salle

6.1.1 Primärquelle Künstler

Archiv Salle

Salle, David: Sammlung des Künstlers – eigene Arbeiten, die sich im Besitz von David Salle befinden; Archiv eigener Arbeiten in digitaler Form (CD-Rom); Archiv eigener und fremder Abhandlungen in gedruckter Form; Abbildungen und Zitate/Ausschnitte von Arbeiten anderer Künstler unterschiedlicher Epochen und Mediengattungen in gedruckter Form, teils mit handschriftlichen Notizen („Vokabular“). New York, 2005/2008.

Manifest des Künstlers

Salle, David: *The Paintings are Dead*, Cover (Mai 1979): n. p. b.&w illus: Groningen, Holland Installation, 1979. (siehe Anhang S. A-10 ff).

Interview der Verfasserin mit David Salle, April 2008

Interview der Verfasserin mit David Salle in seinem Atelier in Brooklyn, New York am 15. April 2008 (siehe Anhang S. A-2 ff).

6.1.2 Schriften zum Künstler

6.1.2.1 Interviews mit dem Künstler

Avedon 1987

Avedon, Elizabeth (Hrsg.): *An Interview with David Salle by Peter Schjeldahl*, New York 1987.

Roberts 1983

Roberts, John: *An Interview with David Salle*, in: *Art Monthly*, März 1983, S. 3–7.

Rosenblum 2003

Rosenblum, Robert: *David Salle talks to Robert Rosenblum*, in: *Artforum*, März 2003, S. 74–75; 264–265.

Schwerfel 2003

Schwerfel, Heinz Peter: *Interview David Salle*, in: Schwerfel, Heinz Peter (Hrsg.): *Kino und Kunst, Eine Liebesgeschichte*, Köln 2003, S. 244-245.

Tuten 1997

Tuten Frederic: *David Salle. At the edges*, in: *Art in America*, Bd. 85, September 1997, S. 78–83.

6.1.2.2 Magazine

Adams 1991

Adams, Brooks: *Lee Friedlander and David Salle. Truth or Dare?*, in: *Art in America*, Nr. 6, 1991, S. 67–69.

Cameron 1999

Cameron, Dan: *80s something. Sally Days the art of painter David Salle*, in: Artforum, Nr. 12, 1999, S. 15–18.

Cortez o.J.

Cortez, Diego: *A Clean Shirt. A Grammar of Advertising in David Salles's Early Product Paintings*, Quelle unbekannt, S. 4-12 (Zitiert aus einem Artikel, der bei David Salle handschriftlich gekennzeichnet war).

Levin 1987

Levin, Kim: *The Salle Question*, in: Village Voice, 3. Februar 1987, S. 81.

Levine 1981

Levine, Sherrie: *David Salle*, in: Flash Art, Sommer 1981, S. 34.

Liebmann 1987

Liebmann, Lisa: *Harlequinade for an Empty Room. David Salle*, in: Artforum, Nr. 25, 1987, S. 94–99.

Radcliff 1981

Radcliff, Cater: *David Salle*, in: Flash Art, Sommer 1981, S. 33–34.

Rainer 1996

Rainer, Peter: *Search and Destroy: A Dark Comedy with Punch*, in: Los Angeles Times, April 6, 1996.

Schjeldahl 1981

Schjeldahl, Peter: *Absent-Minded Female Nude on Bed. For David Salle*, in: Artforum, Dezember 1981, S. 49.

Schjeldahl 1995

Schjeldahl, Peter: *David Salle 1979-1994. Book reviews*, in: Artforum, Summer 1995, S. 5.

Smith 1987

Smith, Roberta: *Art. David Salles's work shown at the Whitney*, in: New York Times, 23. Januar 1987, Teil C., S. 20.

Wei 1995

Wei, Lilly: *Search and Destroy*, in: Art in America, October 1995, S. 61–63.

6.1.2.3 Monografien, Kataloge und Essays zum Künstler

Diacono 1981

Diacono, Mario: *Man with a Camera David Salle*, Rom 1981.

Busche 1986

Busche, Ernst A.: *David Salle. Arbeiten auf Papier*, in: Busche, Ernst A. (Hrsg.): *David Salle. Arbeiten auf Papier 1974–1986, Katalog der Ausstellung im Museum am Ostwall in Dortmund vom 29. Juli bis 10. August 1986 u. a.*, Dortmund 1986, S. 7–35.

Cheim 1991

Cheim, John (Hrsg.), *David Salle. Photographs 1980 to 1990*, New York 1991.

Danto 1987/1991

Danto, Arthur C.: *David Salle*, in: *The Nation*, May 1987, Abdruck in: *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, New York 1991, S. 76-80.

French 2002

French, Sarah: *David Salle. Immediate Experience*, Mailand 2002.

Kat. Ausst. Amsterdam – Wien 1999

Mignot, Dorine – Fuchs, Rudi (Hrsg.): *David Salle, Katalog der Ausstellung im Stedelijk Museum in Amsterdam vom 24. April bis 14. Juni 1999 und im Museum Moderner Kunst, Wien 30. Juni bis 29 August*, Ostfildern-Ruit 1999.

Kat. Ausst. München 1988/89

Fundación caja de pensiones (Hrsg.); Hans-Michael Herzog – Cornelia Stabenow (Red.): *David Salle, Katalog der Ausstellung in der Staatsgalerie Moderner Kunst in München vom 15. Dezember 1988 bis 29. Januar 1989*, Madrid 1989.

Kat. Ausst. Philadelphia 1986

Kardon, Janet (Hrsg.): *David Salle, Katalog der Wanderausstellung des Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania vom 9. Oktober bis 30. November 1986*, Philadelphia 1986.

Kögel 1997

Kögel, Rüdiger: *David Salle, Malerei: Ein kunstwissenschaftlicher Metaansatz*. Berlin/Hamburg 1997.

Liebmann 1994

Liebmann, Lisa: *David Salle*, in; David Whitney (Hrsg.), New York 1994, S. 14.

Nesbit 2000

Nesbit, Molly: *Limbo*, in: *David Salle. Retrospective*, Katalog der Ausstellung im Museo de Arte Contemporáneo de Monterey, Monterey 2000.

Rein 1983

Rein, Ingrid: *A Real Sexy Work. Zu den Arbeiten von David Salle*, in: David Salle. Francis Picabia, Katalog der Ausstellung der Galerie Schellmann&Klüser in München vom 29. September bis 30. Oktober 1983, München 1983, o. S.

Salle 1983

David Salle. Katalog der Ausstellung im Museum Boymans van Beuningen, 26. Februar bis 17. April 1983, Rotterdam 1983.

Salle 1985

David Salle. Katalog der Ausstellung der Michael Werner Gallery und Mary Boone Gallery, New York, 27. April bis 25. Mai 1985. New York 1985.

Salle 1986

Salle, David und Crone, Rainer und Cooper, Dennis: *Paintings*. Bischofberger 1986.

Salle 1987

David Salle: Sightations. From the Theater of the Deaf to the Gericault Paintings. Il Teatro di David Salle: The Birth of the Poet, Pesaro, Italien, Galleria die Franco Mancini, 1987.

Salle 1988

David Salle on Native Grounds. David Salle; Recent Paintings. New York: Mary Boone und Michael Werner Galerie, 1988.

Salle 1991

The Dreamed-of Thing Is a Healthy Dance. David Salle New York: Gagosian Gallery, 1991.

Salle 1999

David Salle; Bears/Interiors, Gagosian Gallery, New York 1999.

Salle 2000

David Salle. Retrospective, Katalog der Ausstellung im Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterey 2000.

Salle 2001

Salle, David und Fuchs, Rudi und Mulder, Arjen: *David Salle*. Stuttgart 2001.

Salle 2001

David Salle. *Ice Flow. Contemporary and Afterword*. Jablonka Galerie 2001.

Salle 2004

David Salle. *Paris Opera Painting*. Galerie Thaddaeus Ropac 2004.

Salle 2003

David Salle. New Paintings, Emilio Milazzo, Galleria Emilio Mazzoli, Italien 2003.

Salle 2004

David Salle, Stella Art Gallery, Moskau 2004.

Schjeldahl 1989

Schjeldahl, Peter: *Karol Armitage and David Salle. 3 Years of the Ballett Stage*, Kyoto 1989.

Schwartz 1990

Schwartz, Sanford: *David Salle*, in: Schwartz, Sanford (Hrsg.): *Artists and writers*, New York 1990, S. 121–127.

Whitney 1994

Whitney, David (Hrsg.): *David Salle*, New York 1994.

6.2 Ausstellungskataloge anderer Künstler

6.2.1 Einzelausstellungen (nach Künstlern)

Baldessari, John

Kat. Ausst. Wien 2005

Fuchs, Rainer (Hrsg.): *John Baldessari. A Different Kind of Order. Arbeiten 1962–1984, Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien vom 4. März bis 3. Juli 2005*, Köln 2005.

Kat. Ausst. Hannover 1989

Celant, Germano: John Baldessari. Ein Stratege, in: Haenlein, Carl (Hrsg.): *John Baldessari. Photoarbeiten*, Katalog der Ausstellung der Kestner-Gesellschaft in Hannover vom 9. Dezember 1988 bis 29. Januar 1989, Hannover 1989, S. 7–15.

Kat. Ausst. Los Angeles 1990

Coosje van Bruggen: *John Baldessari*, New York 1990, S. 32.

Kat. Ausst. Wien 2005

Fuchs, Rainer: *Geschriebene Malereien und fotografierte Farben. Anmerkungen zu John Baldessari*, in: Fuchs, Rainer (Hrsg.): *John Baldessari. A Different Kind of Order. Arbeiten 1962–1984, Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien vom 4. März bis 3. Juli 2005*, Köln 2005, 15–42.

Chirico, de Giorgio

Kat. Ausst. Düsseldorf 2001

Paolo Baldacci: *Die andere Moderne*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 175.

Géricault, Théodore

Kat. Ausst. New York 1985

Grunchec, Philippe: *Master drawing by Géricault*, in: *Katalog der Ausstellung in der Pierpont Morgan Library in New York vom 7. Juni bis 31. Juli 1985*, Washington 1985.

Kat. Ausst. Paris 1991/92

Sylvain Laveissière-Régis Michel (Hrsg.): *Géricault*, Paris 1991.

Kat. Ausst. Paris – Frankfurt 1990

Le corps en morceaux, Katalog der Ausstellung des Musée d'Orsay in Paris vom 05. Februar bis 03. Juni 1990 und der Schirn-Kunsthalle in Frankfurt vom 23. Juni bis 26. August 1990, Paris 1990.

Hausmann, Raoul

Kat. Ausst. Saint-Etienne 1994

Hartung, Hans (Hrsg.) : *Raoul Hausmann, 10 Mai-17 Juli*, Saint-Etienne 1994.

Kat. Ausst. Wien 1986
Amanshauser, Hildegard – Faber, Monika (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Fotografien 1927–1933. Gegen den kalten Blick der Welt, Katalog der Wanderausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts*, Wien 1986.

Johns, Jasper

Kat. Ausst. Los Angeles 1987
The Grunwald Center of the Graphic Arts (Hrsg.): *Echo and allusion in the art of Jasper Johns, Katalog der Ausstellung im Grunwald Center for the Graphic Arts u. a. vom 20. September 1987 bis 15. November 1987*, Los Angeles 1987.

Kat. Ausst. Chicago – New York 2007
Rondeau, James – Druick, Douglas (Hrsg.): *Jasper Johns. Gray, Katalog der Ausstellung im Art Institute of Chicago vom 03. März 2007 bis 06. Januar 2008 und dem Metropolitan Museum of Art New York vom 05. Februar 2008 bis 04. Mai 2008*, New Haven u. a. 2007.

Katz, Alex

Kat. Ausst. New York 2006/07
Robert Storr: *Alex Katz Paints Ada*, New York 2006.

Kosuth, Joseph

Kat. Ausst. Tübingen 1973
M. Ramsden, T. Smith u. a. (Hrsg.), *Joseph Kosuth*, Tübingen 1973.

Levine, Sherrie

Kat. Ausst. Philadelphia 1993
Sherrie Levine, Philadelphia 1993.

Magritte, ,René

Kat. Ausst. Düsseldorf 1996/97
Marcel Broodthaers u. a.: *René Magritte. Die Kunst der Konversation*, München 1996.

Kat. Ausst. Los Angeles 2006
Stephanie Barron (Hrsg.): *Magritte*, Los Angeles 2006.

Kat. Ausst. Los Angeles 2006/07
Stephanie Barron-Michel Braguet (Hrsg.): *Magritte and Contemporary Art. The Treachery of Images*, New York 2006.

Picabia, Francis

Kat. Ausst. Düsseldorf – Zürich 1983/84
Städtische Kunsthalle Düsseldorf – Kunsthaus Zürich (Hrsg.): *Francis Picabia, Katalog der Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf vom 29. Oktober bis 4. Dezember 1983 und dem Kunsthaus Zürich vom 03. Februar bis 25. März 1984*, Köln 1983.

Kat. Ausst. Düsseldorf 1984
Schuldt: *Der Enterbte der Kunst. Transparenzen*, in: Heinz, Marianne – Picabia, Francis (Hrsg.): *Francis Picabia, Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf vom 29. Oktober bis 4. Dezember 1984*, Köln 1984, S. XXXIV–XXXV.

Prince, Richard

Kat. Ausst. Hannover 1994
Haenlein, Carl (Hrg.): *Richard Prince: Fotografien*, 1994, Hannover Kestner Gesellschaft vom 3. Juni bis zum 24. Juli 1994, Hannover 1994.

Kat. Ausst. Los Angeles 2004
Prince, Richard: *Women, Katalog der Ausstellung des Regen Projects in Los Angeles*, Caley Regen, Shaun (Hrsg.), Ostfildern-Ruit, 2004.

Rauschenberg, Robert

Kat. Ausst. Berlin 1980
Robert Rauschenberg, Berlin 1980.

Sherman, Cindy

Kat. Ausst. Amsterdam 1982
Cindy Sherman, München 1982, Nr. 41.

6.2.2 Themenausstellungen (chronologisch)

Kat. Ausst. New York 1961
Seitz, William C.: *The Realism and Poetry of Assemblage*, in: Seitz, William C. (Hrsg.): *The Art of Assemblage, Ausstellung des Museum of Modern Art in New York vom 2. Oktober bis 12. November 1961*, New York 1961, S. 81–87.

Kat. Ausst. Köln 1981
Glozer Laszlo (Hrsg.): *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Katalog der Ausstellung im Museum Köln vom 30. Mai bis 16. August 1981*, Köln 1981.

Kat. Ausst. Essen 1992
Finckh, Gerhard (Hrsg.): *Geteilte Bilder. Das Diptychon in der neuen Kunst, Ausstellung im Museum Folkwang Essen vom 15. März 1992 bis 3. Mai 1992*, Essen 1992.

Kat. Ausst. Düsseldorf 1994
Hoffmann-Curtius, Kathrin: *Erotik im Blick*, in: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): *George Grosz. Berlin – New York, Katalog der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin vom 21. Dezember 1994 bis 17. April 1995 und der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf*, Berlin 1994, S. 183–191.

Kat. Ausst. Riehen 2001
Brüderlin, Markus (Hrsg.): *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog, Katalog der Ausstellung der Fondation Beyeler in Riehen vom 10. Juni 2001 bis 07. Oktober 2001*, Köln 2001.

Kat. Ausst. Düsseldorf 2002
Genge, Gabriele: *King Kong und die Weisse Frau. Die Geschichte des Menschen im Bild des Affen*, in: Körner, Hans – Angela Stercken (Hrsg.):

*Kunst Sport und Körper 1926–2002, Ausstellung im Stadtmuseum
Düsseldorf, Bd. 1, Ostfildern-Ruit 2002, S. 48–67.*

Kat. Ausst. Lyon 2005

Romand, Sylvie (Hrsg.): *Impressionisme et naissance du cinema, Katalog der
Ausstellung im Musée des Beaux-Arts vom 15. April bis 18. Juli 2005, Lyon
2005.*

Kat. Ausst. Karlsruhe 2007

Lüdke, Dietmar: *Grünewalds Grisailen und die Erscheinungsformen
monochromer Kunst in seiner Zeit*, in: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.):
*Grünewald und seine Zeit, Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe
vom 8. Dezember 2007 bis 2. März 2008, S. 140–209.*

Kat. Ausst. New York 2007

*Collage. The unmonumental Picture, Katalog der Ausstellung im New
Museum in New York, New York 2007.*

6.3 Wissenschaftliche Literatur

6.3.1 Filmwissenschaft

Albersmeier 2003

Albersmeier, Franz-Josef: *Filmtheorien in historischem Wandel*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 3–29.

Balázs 1930

Balázs, Béla: *Der Geist des Films*, Halle 1930.

Balázs 1984

Balázs, Béla: *Schriften zum Film*, in: Diederichs, Helmut H. – Gersch, Wolfgang (Hrsg.), Bd. 2, München – Budapest – Berlin 1984.

Beilenhoff 1974

Beilenhoff, Wolfgang: *Filmtheorie und -praxis der russischen Formalisten*, in: Beilenhoff, Wolfgang – Hielscher, Karla – Maurer, Karl (Hrsg.): *Poetik des Films*. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen, München 1974, S. 139–157.

Beller 2002

Beller, Hans: *Aspekte der Filmmontage*, in: Beller, Hans (Hrsg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München 2002, S. 9–33.

Bock – Töteberg 1997

Bock, Hans – Töteberg, Michael (Hrsg.): *Douglas Sirk: Imitation of Life. Ein Gespräch mit Jon Halliday*, Frankfurt a. Main 1997.

Céline 1988

Céline, Louis Ferdinand: *Guignol's Band*, in: Godard, Henri (Hrsg.): *Romans*, Bd. 3, Paris 1988.

Chateau 1990

Chateau, Dominique: *L'Éffet zapping*, in: *Communications*, Nr. 51, 1990, S. 45–55.

Daniels 1997

Daniels, Dieter: *Kunst und Fernsehen. Gegner oder Partner?*, in: Frieling, Rudolf – Daniels, Dieter (Hrsg.): *Medien – Kunst – Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland*, Wien 1997, S. 60–67.

Deleuze 1993

Deleuze, Gilles: *Drei Fragen zu Six fois deux (Godard)*, in: Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 57–69.

Deleuze 2003

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten. Zweiter Bergson-Kommentar*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 409–426.

Eisenstein 1972

Eisenstein, Sergej: *Sur Joyce*, in: *Change*, Bd. 11, 1972, S. 48–53.

Eisenstein 1975

Eisenstein, Sergej: *Perspektiven*, in: Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.): *Schriften*, Bd. 3, München 1975, S. 376–379.

Eisenstein 1984

Eisenstein, Sergej: Die vierte Dimension des Films, in: Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.): *Schriften. Das Alte und das Neue (Die Generallinie)*, Bd. 4, München 1984, S. 288–289.

Eisenstein 2003a

Eisenstein, Sergej: *Montage der Attraktionen. Zur Inszenierung von A. N. Ostrovskijs „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“ im Moskauer Proletkult*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 58–69.

Eisenstein 2003b

Eisenstein, Sergej: *Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 275–304.

Erb 1998

Erb, Cynthia Marie: *Tracking King Kong. A Hollywood Icon in World Culture*, Detroit 1998.

Fließ – Töteberg 2005

Fließ, Ingo – Töteberg, Michael: *Lichtführung*, in: Metzler Film Lexikon, Stuttgart 2005, S. 723.

Fritz 1993

Fritz, Horst: *Geschichte als Montage. Grabbe und Griffith*, in: Fritz, Horst (Hrsg.): *Montage in Theater und Film*, Tübingen – Basel 1993.

Godard 1971

Godard, Jean-Luc: *Schnitt, meine schöne Sorge*. 1959, in: Grafe, Frieda (Hrsg.): *Godard, Kritiker. Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, München 1971, S. 38–40.

Godard 1996

Godard, Jean-Luc: *Le Montage, la Solitude et la Liberte*. 1989, in: Godard, Jean-Luc: *JLG – JLG. Phrases*, Bd. 2, Paris 1996, S. 242–248.

Godard 2004

Godard, Jean-Luc: *Le cinema ne se joue pas à pile ou face. Entretien avec Jean-Luc Godard*, in: *L'Humanité*, 20. Mai 2004, ohne Seitenangabe.

Gomery 2008

Gomery, Douglas: *A History of Broadcasting in the United States*, Malden (Mass.) 2008.

Grafe 2002

Grafe, Frieda: *Tomaten auf den Augen. Die Geschichte des Farbfilms ist die Geschichte einer Verdrängung. Gespräch mit Miklos Gimes*. 1989, in: Grafe, Frieda (Hrsg.): *Filmfarben. Mit „Die Geister die man nicht los wird“*, Berlin 2002, S. 47–68.

Hübner-Voss 2006

Hübner-Voss, Gabriele: *Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*, Berlin 2006.

Kanzog 1991

Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*, in: Kanzog, Klaus: *Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*, Bd. 4, München 1991, S. 10-18.

Karasek 1987

Karasek, Hellmuth: „Sind Sie ein Misanthrop, Mr Kubrick?“. *Stanley Kubrick im Interview mit Hellmuth Karasek anlässlich der Premiere von Full Metal Jacket*, in: *Der Spiegel* 1987, Ausgabe 41, S. 224–226.

Kersting 1989

Kersting, Rudolf: *Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films*, Diss. Freiburg, Basel 1989.

Leyda 1983

Jay Leyda: *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. Princeton 1983.

Lotman 1977

Lotman, Jurij: *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt a. Main 1977.

Moussinac 1964

Moussinac, Leon: *Serge Eisenstein*, Paris 1964.

Mulvey 1989

Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative cinema*, in: Mulvey, Laura: *Visual and other Pleasures*, Indiana 1989, S. 13–25.

Nicoll 1936

Nicoll, Allardyce: *Film and Theatre*. London u. a. 1936.

Paech 1988

Paech, Joachim: *Literatur und Film*, Stuttgart 1988.

Paech 2002

Paech, Joachim: *Wiping-Godards Videomontage*, in: Beller, Hans (Hrsg.): *Handbuch der Filmmontage, Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München 2002, S. 242–251.

Pantenburg 2006

Pantenburg, Volker: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld, 2006.

Pudowkin 1961

Pudowkin, Wsewolod: *Filmregie und Filmmanuskript. Einführung zur ersten deutschen Ausgabe (1928)*, in: Kündig, Leonore (Hrsg.): *Über die Filmtechnik*, Zürich, 1961, S. 7–13.

Pudowkin 2003

Pudowkin, Wsewolod: *Über die Montage*, in: Albersmeier, Fanz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 74–96.

Scheunemann 1988

Scheunemann, Dietrich: *Montage in Theatre and Film. Observations on Eisenstein and Brecht*, in: *Kodikas/Code*, Bd. 11, 1988, S. 251–272.

Struck 2005

Struck, Wolfgang: *Dokument, Symbol, Film*, in: Berndt, Frauke (Hrsg.): *Aktualität des Symbols*, Freiburg i. Breisgau 2005, S. 115–131.

Suchsland 2008

Suchsland, Rüdiger: *Regisseur Nicholas Roeg. Seine Kamera zielt ins Unsichtbare des Intimen*, in: FAZ, Nr. 189, 15. August 2008, S. 45.

Töteberg 2005

Töteberg, Michael: *King Kong*, in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Metzler Film Lexikon*, Stuttgart 2005, S. 354–355.

Trinkler 2001

Trinkler, Rainer: „*Der Cutter ist der Anwalt des Zuschauers*“. Gespräch mit dem Editor Rainer Trinkler, in: Fimbulletin, Nr. 5, 2001, S. 12-34.

Vertov 1973

Vertov, Dziga: *Schriften zum Film*, Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.), München 1973.

Vertov 2003a

Vertov, Dziga: *Wir. Variante eines Manifestes*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 31–35.

Vertov 2003b

Vertov, Dziga: *Kinoki – Umsturz*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 36–50.

Zöllner 1965

Josef Othmar Zöllner (Hrsg.): *Massenmedien. Die geheimen Führer*, Augsburg 1965.

6.3.2 Kunstwissenschaft

Alpers 1985

Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985.

Adorno 1977

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. Main 1977.

Antin 1975

Antin, David: *Video. The Distinctive Features of the Medium*, in: Institute of Contemporary Art Philadelphia (Hrsg.): *Videoart*, Philadelphia 1975, S. 57–73.

Bardoux – Heitz 2006

Bardoux, Till – Heitz, Michael (Hrsg.): *Texturen des Bildlichen. Louis Marin*, Zürich 2006.

Bartomeu 1994

Bartomeu, Mari: *Interviews mit Eva Broïdo*, in: Zürcher, Eva – Krauße, Anna-Carola – Hatesaul, Kathrin (Hrsg.): Raoul Hausmann. *Der deutsche Spiesser ärgert sich*, Berlin 1994, S. 102–111.

Baudrillard 1988

Baudrillard, Jean: *Die Simulation*, in: Welsch, Wolfgang – Baudrillard, Jean (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 153–162.

Baxandall 1985

Baxandall, Michael: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985.

Bender Holtzapfle 2001

Bender Holtzapfle, Gretchen: *Interior/Landscape. Placelessness and the Gendered Gaze in the Work of Caspar David Friedrich*, Diss. Bryn Mawr College, Ann Arbor 2001.

Benjamin 1963

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. Main 1963.

Benjamin 1994

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Ulmer Verein für Kunst- und Kulturwissenschaften (Hrsg.): *Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Bd. 22, 1994, S. 40–56.

Bernstein 1985

Bernstein Roberta: *Jasper Johns' paintings and sculptures 1954–1974. The Changing Focus of the Eye*, Diss. Ann Arbor 1985.

Blumenberg 1968

Blumenberg, Hans: *Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes*, in: Aler, Jan (Hrsg.): *Proceedings of the fifth International congress of aesthetics*, Den Haag 1968. S. 64–70.

Blumenberg 1981

Blumenberg, Hans: *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: Blumenberg, Hans: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1981. S. 55–103.

Boehm 1994a

Boehm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38.

Boehm 1994b

Boehm, Gottfried: *Die Bilderfrage*, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 325–344.

Bredenkamp 1989

Bredenkamp, Horst: *Kunstgeschichte im Iconic Turn. Ein Interview mit Horst Bredenkamp*, in: *Kritische Berichte*, Bd. 26, 1998, S. 85–93.

Buchloh 1982

Buchloh Benjamin H. D.: *Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in: *Artforum*, Bd. 21, September 1982, S. 43–57.

Burgin 1986

Burgin, Victor: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, London 1986.

Chirico 1919

Chirico, Giorgio de: *Il ritorno al mestiere*, in: *Valori pastici*, Bd. 1, Nr. 11/12, 1919, S. 15–19.

Crimp 1979

Crimp, Douglas: *The End of Painting?*, in: Rose, Barbara: *American Painting. The Eighties. A critical Interpretation*, New York 1979, S. 175-188.

Crimp 1984

Crimp, Douglas: *Pictures. 1979*, in: Wallis, Brian (Hrsg.): *Art after Modernism. Rethinking Representation*, Boston – New York 1984, S. 175–188. (October, Nr. 8, Frühling 1979, S.75-88)

Crimp 1996

Crimp, Douglas: *Die fotografische Aktivität des Postmodernismus. 1989*, in: Crimp, Douglas (Hrsg.): *Über die Ruinen des Museums*, Dresden – Basel 1996, S. 52–69.

Crone 1991

Crone, Rainer – Salzmann, Friedrich (Hrsg.): *Rodin. Genius Rodin, Eros und Kreativität*, München, 1991.

Crone 1998

Crone, Rainer: *Paul Klee und die Natur des Zeichens*; in: Schaesberg, Petrus (Hrsg.): *Paul Klee und Edward Ruscha. Projekt der Moderne – Sprache und Bild*. Mit Beiträgen von Rainer Crone, Joseph Leo Koerner, Alexandra Gräfin von Stosch, Regensburg 1998, S. 25–89.

Cruz 1997

Cruz, Amada: *Movies, Monstrosities, and Masks. Twenty Years of Cindy Sherman*, in: *Cindy Sherman. Retrospective*, London 1997, S. 1–19.

Danto 1994

Danto, Arthur C.: *Abbildung und Beschreibung*, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 125–127.

Danto 1996

Danto, Arthur C.: *Mit dem Pluralismus leben lernen*, in: Boehm, Gottfried – Stierle, Karlheiz (Hrsg.): *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 255–271.

Dean 2005

Dean, Robert: *Edward Ruscha. Catalogue Raisonné of the Paintings, Bd. 2: 1971-1982*, New York 2005.

Dobbe 2007

Dobbe, Martina: *Reduktion, Appropriation und Simulation*, in: Dobbe, Martina (Hrsg.): *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte*, München 2007, S. 169–186.

Drew 1981

Drew, Nancy: *An Interview by Nancy Drew*, in: John Baldessari, Katalog der Ausstellung im The New York Museum, New York 1981, S. 62–65.

Eisenwerth 1959

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: *Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin*, in: J. A. Schmoll (Hrsg.): *Das Unvollendete als künstlerische Form*, Bern 1959, S. 117–139.

Faust 1987

Faust, Max: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur, vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Köln 1987.

Freundenstein 1988

Freundenstein, Achim: *Bilder aus der FKK-Bewegung der Zwanziger Jahre*, Berlin 1988.

Friedrich 1968

Friedrich, Caspar David: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Hinz, Sigrid (Hrsg.), München 1968.

Gehlen 1960

Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main 1960.

Gadamer 1994

Gadamer, Hans-Georg: *Bildkunst und Wortkunst*, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 90–104.

Hausmann 1931

Hausmann, Raoul: *fotomontage*, in: a bis z, Heft 16, 1931, S. 60–78.

Hausmann 1982

Hausmann, Raoul: *PRÉsentismus. Gegen den Puffkismus der teutschen Seele (1921)*, in: Erlhoff, Michael (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Texte bis 1933*, München 1982, S. 24–30.

Heartney 2001

Heartney, Eleanor: *Postmoderism*, Tate Gallery (Hrsg.), London 2001.

Hofman 1989

Hofman, Katherine (Hrsg.): *Collage. Critical Views*, London 1989.

Hofmann 2000

Hofmann, Wolfgang: *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000.

Howell 1995

Howell, George: *Anatomy of an Artist*, in: Art Papers 19, Nr. 4, Juli/August 1995, S. 12–15.

Jameson 1983

Jameson, Fredric: *Postmodernism and Consumer Society*, in: The Anti-Aesthetic, Hal Foster (Hrsg.), Port Townsend 1983

Jencks 1986

Jencks, Charles: *Post-Modern oder Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen*, in: Koslowski, Peter (Hrsg.): *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim 1986, S. 205–235.

Jürgens-Kirchhoff 1978

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Lahn-Gießen, 1978.

Kahnweiler 1946

Kahnweiler, Daniel-Henry: *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Paris 1946.

Koerner 1998

Koerner, Joseph Leo: *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, München 1998.

Kosuth 1992

Kosuth, Joseph: *Art after Philosophy (1969)*, in: Harrison, Charles – Wood, Paul (Hrsg.): *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Bd. 2, Oxford – Cambridge (Mass.) 1992, S. 873-879.

Kozloff 1961

Kozloff, Max: *Jasper Johns*, in: *Renderings. Critical Essays on a Century of Modern Art*, New York 1961.

Kozloff 1967

Kozloff, Max: *Jasper Johns*, New York 1967.

Krauss 1985

Krauss, Rosalind E.: *Originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge Mass 1985.

Krauss 1993

Krauss, Rosalind E.: *Cindy Sherman. 1975–1993*, New York 1993.

Kremer 2000

Kremer, Detlef: *Gewalt und Groteske bei David Lynch und Francis Bacon*, in: Grimminger, Rolf (Hrsg.): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000, S. 209–229.

Lemaire 1991

Lemaire, Gérard-Georges: *Von der Fälschung als Triebkraft der Schöpfung*, in: Arzenton, Madeleine – Lemaître, Estelle (Hrsg.): *Echt falsch*, Mailand 1991, S. 141–143.

März 1982

März, Roland: *Die Kunst der kamerlosen Fotografie. Versuch über das Fotogramm*, in: *Bildende Kunst*, Heft 6, 1982, S. 279–283.

McEvelley 1999

McEvelley, Thomas: *John Baldessari. Patron Saint*, in: *John Baldessari. Tetrad Series, Katalog der Ausstellung in der Marian Goodman Gallery*, New York 1999, S. 3–24.

Möbius 2000

Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000.

Morel 1978

Morel, Jean-Pierre: *Montage. Collage et discours romanesque dans les années vingt et trente*, in: Bablet, Denis (Hrsg.): *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne 1978, S. 38–73.

Morgan 2002

Morgan, Robert C.: *Bruce Nauman. An Introductory Survey*, in: Morgan, Robert C. (Hrsg.): *Bruce Nauman*, Baltimore 2002, S. 1–17.

Müller 1998

Müller, Axel: *Syntax ohne Worte. Das Kunstwerk als Beziehungsform*, in: Sachs-Hombach, Klaus – Rehkämmer, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik*, Magdeburg 1999, S. 227–239.

Müller-Tamm 2001

Müller-Tamm, Pia: *Der „andere“ de Chirico*, in: Baldacci, Paolo – Schmied, Wieland (Hrsg.): *Die andere Moderne. De Chirico, Savinio*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 167–182.

Murken 1991

Murken, Axel und Christa: *Die Postmoderne*, in: *Von der Avantgarde bis zur Postmoderne. Die Malerei des 20. Jahrhunderts*, München 1991, S. 313-342.

Musil 1961

Musil, Robert: *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, in: Musil, Robert (Hrsg.): *Das hilflose Europa. Drei Essays*, München 1961, S. 5–35.

Nibbrig 1984

Nibbrig, Ferdinand: *Schnitt, Riß, Fuge, Naht*, in: Dällenbach, Lucian – Nibbrig, Ferdinand (Hrsg.): *Fragment und Totalität*, Frankfurt a. Main 1984.

Oliva 1982a

Oliva, Achille Bonito: *An interview with Andy Warhol: Industrial metaphysics*, in: Oliva, Achille Bonito (Hrsg.): *Warhol verso de Chirico*, Mailand 1982, S. 70.

Oliva 1982b

Oliva, Achille Bonito: *Transavantgarde internationale*, Mailand 1982.

Pincus-Witten 1979

Pincus-Witten, Robert: *Entries. Two Voices*, in: Arts Magazine, April 1979, S. 118–119.

Prange 2001

Prange, Regine: *Der Verrat der Bilder. Foucault über Magritte*, Freiburg i. Breisgau 2001.

Rautmann – Schalz 1998

Rautmann, Peter – Schalz, Nicolas: *Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne*, Regensburg 1998.

Rebbelmund 1999

Rebbelmund, Romana: *Appropriation Art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Diss. Frankfurt a. Main 1999.

Reck 2006

Reck, Hans Ulrich: *Film, Kunst, Kino. Die Kunst des Films aus der Sicht und als Chance der Kunstgeschichte*, in: Hensel Thomas - Krüger, Klaus – Michalsky, Tanja (Hrsg.): *Das bewegte Bild*, München 2006, S. 81–127.

Richter 1961

Richter, Hans: *Dada Profile*, Zürich 1961.

Sandler 1996

Sandler, Irving: *American Neoexpressionism*, in: *Art of the postmodern era. From the late 1960s to the early 1990s*, New York 1996, S. 222–280.

Sachs-Hombach 1999

Sachs-Hombach, Klaus: *Gibt es ein Bildalphabet?*, in: Sachs-Hombach, Klaus und Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik*, Magdeburg 1999, S. 57–69.

Sandrart 1675

Sandrart, Joachim von: Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste von 1675, Peltzer, Arthur R. (Hrsg.), München 1925.

Schaesberg 2004

Schaesberg, Petrus: *Paradigmenwechsel in der Entwicklung der Collage von Pablo Picasso bis Edward Ruscha*, Diss. München 2004.

Schwarz 1997

Schwarz, Arturo: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Bd. 2, New York 1997.

Seitz 1989

Seitz, William C.: *The realism and poetry of Assemblage*, in: Hofman, Katherine (Hrsg.): *Collage. Critical Views*, London 1989, S. 79–91.

Sherman 2003

Sherman, Cindy: *The Making of Untitled*, in: Frankel, David (Hrsg.): *The complete untitled film stills. Cindy Sherman*, New York 2003, S. 4–16.

Spector 2007

Spector, Nancy: *Nowhere man*, in: Spector, Nancy (Hrsg.): *Richard Prince. Spiritual America*, New York 2007, S. 22–41.

Stephanson 1987

Stephanson, Anders: *Barbara Kruger*, in: *Flash Art*, Oktober 1987, S. 55–56.

Stoichita 1998

Stoichita Victor I.: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, in: Boehm, Gottfried – Karlheinz Stierle (Hrsg.), Diss. Paris, München 1998.

Tucker 1981

Tucker, Marcia: *John Baldessari. Pursuing the Unpredictable*, in: *John Baldessari. Work 1966–1980, Ausstellung des New Museum in New York 1981*, S. 7–50.

Varnedoe 1997

Varnedoe, Kirk: *Feuer. Johns' Werk in seiner Wirkung auf amerikanische Künstler*, in: *Jasper Johns. Retrospektive, Katalog der Ausstellung im Museum Ludwig Köln vom 8. März bis 1. Juni 1997*, München 1997, S. 91–113.

Wagner 2001

Wagner, Monika: *Zwischen Ding und Bild. Rauschenbergs Combines*, in: Wagner, Monika (Hrsg.): *Das Material der Kunst*, München 2001, S. 253–258.

Waldman 1992

Waldman Diane: *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York 1992.

Welsch 1987

Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987.

Welsch 1988

Welsch, Wolfgang: Einleitung, in: Welsch, Wolfgang – Baudrillard, Jean (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 1–43.

Wescher 1968

Wescher, Herta: *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*, Köln 1968.

Wilks 2005

Wilks, Guntram: *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre*, Diss. Greifswald, Marburg 2005.

Wissmann 1966

Wissmann, Jürgen: *Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk*, in: Iser, Wolfgang (Hrsg.): *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. München 1966, S. 327–360.

Weisstein 1978

Weisstein, Ulrich: *Collage, Montage, and Related Terms. Their literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Art*, in: *Comparative Literature Studies*, Bd. 1, Heft 1, 1978, S. 124–139.

6.3.3 Sprach- und Literaturwissenschaft; Semiotik

Bachtin 1979

Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. Main 1979.

Bachtin 1989

Bachtin, Michail M.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a. Main 1989.

Barthes 1990

Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays*, Bd. 3, Frankfurt a. Main 1990.

Baudrillard 1988

Baudrillard, Jean: *Die Simulation*, in: Welsch, Wolfgang – Baudrillard, Jean (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 153–162.

Bergson 1912

Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1912.

Bergson 1964

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, Frankfurt a. Main 1964.

Bezzel 2000

Bezzel, Chris: *Zeichen, Bild, Metapher, Gleichnis*, in: Wittgenstein zur Einführung, Hamburg 2000, S. 108–117.

Bloch 1977

Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a. Main 1977.

Brodsky 1996

Brodsky, Joseph: *On Grief and Reason*, in: *Homage to Robert Frost*, New York 1996, S. 5–61.

Chevrier 1994

Chevrier, Jean-François: *Die Beziehungen des Körpers*, in: *Der deutsche Spießler ärgert sich: Raoul Hausmann, 1886-1971*, Berlinische Galerie, Eva Zürcher, Anna-Carola Krauß, Kathrin Hatesaul, Ostfildern 1994, S. 68–70.

Chomsky 1969

Chomsky, Noam: *Aspekte der Syntax-Theorie*, in: Lang, Ewald (Hrsg.): *Aspekte der Syntax-Theorie*, Frankfurt a. Main 1969.

Chomsky 1981

Chomsky, Noam: *Lectures on Government and Binding*, Dordrecht 1981.

Culler 1976

Culler, Jonathan D.: *Ferdinand de Saussure*, New York 1976.

Culler 1981

Culler, Jonathan D.: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca 1981.

Derrida 1974

Derrida, Jacques: *Grammatologie*, in: Rheinberger, Hans-Jörg (Hrsg. und Übers.): *Grammatologie*, Frankfurt a. Main 1974.

Döblin 1963

Döblin, Alfred: *An Romanautoren und ihre Kritiker*, in: Muschg, Walter (Hrsg.): *Ausgewählte Werke in Einzelbänden, Döblin, Alfred: Aufsätze zur Literatur*, Bd. 8, Olten 1963.

Döblin 1997

Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*, München 1997.

Dölling 1998

Dölling, Evelyn: *Kategorialstruktur ikonischer Sprachen und Syntax der visuellen Sprache*, in: Sachs-Hombach, Klaus – Rehkämer, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik*, Magdeburg 1999, 123–134.

Eco 1977

Eco, Umberto: *Zeichen*, Frankfurt a. Main 1977.

Eco 1986

Eco, Umberto: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, München 1986.

Esslin 1964

Esslin, Martin: *Das Theater des Absurden*, Frankfurt a. Main 1964.

Fabian 1971

Fabian, R.: *Absurd*, in: Ritter, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel – Stuttgart 1971, S. 66–67.

Flusser 1993

Flusser, Vilém: *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medizin*, Benzheim 1993.

Handke 1986

Handke, Peter: *Die Wiederholung*, Frankfurt a. Main 1986.

Hölscher 1999

Hölscher, Thomas: *Bild und Grammatik bei Wittgenstein*, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellung*, Magdeburg 1999, S. 69–78.

Jakobson 1974

Jakobson, Roman: *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, München 1974.

Jakobson 1978

Jakobson, Roman: *Six Lectures on Sound and Meaning*, MIT Press Cambridge 1978.

Jakobson 1979

Jakobson, Roman: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, in: Holenstein, Elmar – Schelbert, Tarcisius (Hrsg.), Frankfurt am Main 1979.

Jakobson 1988

Jakobson, Roman: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, Holenstein, Elmar (Hrsg.), Frankfurt am Main 1988.

Kierkegaard 1955

Kierkegaard, Sören: *Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843*, in: Kierkegaard, Sören: *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Düsseldorf 1955.

Kierkegaard 1957

Kierkegaard, Sören: *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken*, in: Kierkegaard Sören: *Gesammelte Werke*, Bd.16/1, Düsseldorf 1957.

Klotz 1976

Klotz, Volker: *Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 60, 1976, S. 259–277.

Koerner 1973

Koerner, Ernst Frideryk Konrad: *Ferdinand de Saussure. Origin and Development of his Linguistic Thought in Wesern Studies of Language. A contribution to the History and Study of Lingustics*, Braunschweig 1973.

Kristeva 1972

Kristeva, Julia: *Probleme der Textstrukturation*, Köln 1972.

Kuhn 1989

Kuhn, Thomas S.: *Die Entstehung des Neuen*, in: Krüger, Lorenz (Hrsg.): *Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a. Main 1989.

Lissarrague 1996

Lissarrague, François: *Frauen, Kästchen, Gefäße: Einige Zeichen und Metaphern*, in: Reeder, Ellen – Humphreys, Sally C. (Hrsg.): *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. Ausstellung im Antikenmuseum und der Sammlung Ludwig in Basel vom 28. April bis 23. Juni 1996*, Mainz 1996, S. 75–79.

Le Robert 1971

Robert, Paul: *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française. Le Robert*, Bd. 4, Paris 1971.

Lyotard 2006

Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen*, Peter Engelmann (Hrsg.), Wien 2006.

Malcolm 2002

Malcolm, Janet: *Forty-One False Starts. Life Stories. Profiles from the New Yorker*, in: Remmick, David (Hrsg.): *The New Yorker Magazine*, New York 2002, S. 504–530.

Majetschak 1998

Majetschak, Stefan: Ludwig Wittgenstein, in: Nida-Rümelin, Julian – Betzler, Monika (Hrsg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. In Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, S. 824–830.

McLuhan 1994

McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge 1994.

Muybridge 1979

Muybridge, Eadweard: *Complete Humen and Animal Locomotion*, New York 1979.

Nesbit 2003

Nesbit, Molly: *Bright light, big city. The '80s without walls*, in: Artforum, April 2003, S. 185–189.

Nietzsche 1873

Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden*, München 1954 ff., Band 3

Nöth 1985

Nöth, Winfried: *Zeichen und Zeichentypologien*, in: Nöth, Winfried (Hrsg.): *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart 1985, S. 142–144.

Nöth 2000

Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart 2000, 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage.

Perloff 1983

Perloff, Majorie: *The Invention of Collage*, in: Plottel, Jeanine P. (Hrsg.): *Collage*, New York 1983, S. 5–47.

Ricoeur 1978

Ricoeur, Paul: *Structure, Words, Event*, in: Reagan, Charles E.- Stewart, David (Hrsg.): *The Philosophy of Paul Ricoeur*, Boston 1978, S. 110-118.

Rosen – Zerner 1986

Rosen, Charles – Zerner, Henri: *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du XIXesiècle*, Paris 1986.

Rubin 1982

Rubin, William: *De Chirico und der Modernismus*, in: Rubin, William – Schmied, Wieland – Clair, Jean (Hrsg.): *Giorgio de Chirico. Der Metaphysiker*, München 1982, S. 47–79.

Rubin 1989

Rubin, William: Picasso and Braque. *An Introduction*, in: Rubin, William (Hrsg.): *Pioneering Cubism*. New York 1989, S.15–62.

Saussure 1967

Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*, Engler, Rudolf (Hrsg.), Bde. 1–4, Nachdr. Paris 1967–1974.

Saussure 1967b

Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967 (Übersetzung der frz. Originalausgabe v. 1916).

Sellier 1992

Stephanie Sellier: *Zum Tod der Schriftstellerin Kathy Acker*, in: *The language of the body*, New York 1992, S. 57–63.

Siegel 1991

Siegel, Jeanne: *Angst vor Einfluss? Keine Angst!*, in: Bürgi, Bernhard (Hrsg.): *Sherrie Levine*, Zürich 1991, S. 31–39.

Simon 1984

Simon, Hans-Ulrich: *Zitat*, in: Kohlschmidt, Werner – Kanzog, Klaus – Mohr, Wolfgang (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 4, Berlin 1984, S. 1053–1054.

Schor 1986

Schor, Mira: *Appropriating Sexuality*, in: Bee, Susan – Schor, Mia (Hrsg.): *Meaning. An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Durham – London 1986, S. 24–36.

Stiegler 1998

Stiegler, Bernd: *Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung als neuen Mythos*, in: Hilmes, Carola – Mathy, Dietrich (Hrsg.): *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*, Wiesbaden 1998, S. 244–257.

Trow 1997

Trow, George W. S.: *Within the context of no context*, New York 1997.

Walter 1979

Walter, Elisabeth: *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung*, Stuttgart 1979.

Wittgenstein 1989a

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, in: *Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. Main 1989, S. 225–578.

Wittgenstein 1989b

Wittgenstein, Ludwig: *Tagebücher 1914–1916*, in: *Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. Main 1989, S. 87–187.

Wittgenstein 1989c

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, in: Rhees, Rush (Hrsg.): *Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 4: Philosophische Grammatik*, Frankfurt a. Main 1989.

Wittgenstein 1989d

Wittgenstein, Ludwig: *Letzte Schriften über die Philosophie*, in: *Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 7: Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, Letzte Schriften über die Philosophie*, Frankfurt a. Main 1989, S. 347–478.

Wittgenstein 1989e

Wittgenstein, Ludwig: Über Gewissheit in: *Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 8: Bemerkungen über die Farben. Über Gewissheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt a. Main 1989, S. 113–258.

Wittgenstein 2001

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition*, Schulte, Joachim (Hrsg.), Frankfurt a. Main 2001.

Wulff 1991

Wulff, Hans J.: *Das Wisconsin Projekt: David Bordwells. Entwurf einer kognitiven Theorie des Films (1)*, in: *Rundfunk und Fernsehen*, Heft 3, 1991, S. 391–405.

Zitko 1998

Zitko, Hans: *Der Ritus der Wiederholung*, in: Hilmes, Carola – Mathy, Dietrich (Hrsg.): *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*, Wiesbaden 1998, S. 159–183. Zwaan 2002

Victoria de Zwaan: *Interpreting Radical Metaphor in the Experimental Fictions of Donald Barthelme, Thomas Pynchon and Kathy Acker*, Lewistin, 2002.

6.4 Internet

Artnet 2002

Tarica, Alain: *The Picabia Affair*, übersetzt aus dem Französischen von Simon Pleasance. <http://www.artnet.com/Magazine/features/tarica/tarica10-16-02.asp>, 05. Dezember 2008.

Artnet 2008

Ohne Verfasser, Information zur Arbeit *Old time letter rack*, 1894, von John Frederick Peto. http://www.artnet.de/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=B799EACADF0DD89504BA64156CFB4E1D, 05. Dezember 2008.

Deitch Project 2007

Ohne Verfasser, Information zur Ausstellung / Installation *David Salle, Bearding The Lion In His Den*, Wiederaufbau des Werks von 1977, Deitch Projects, 03. bis 24. März 2007, http://www.deitch.com/projects/project_images.php?slideShowId=319&projId=206, 06. Dezember 2008.

Gagosian Gallery 2008

Ohne Verfasser, Information zur Ausstellung *Richard Prince, Canal Zone*, 08. November bis 20. Dezember 2008, Gagosian Gallery, New York, 24th Street http://www.gagosian.com/exhibitions/2008-11-08_richard-prince/, 06. Dezember 2008.

Louvre 2008

Ohne Verfasser, *The Raft of the Medusa*, Information zur Arbeit *The Raft of the Medusa* / *Das Fluß der Medusa*, 1819, von Theodore Gericault,

http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673236500, 06. Dezember 2008.

National Galleries 2008

Ohne Verfasser, Francis Picabia. *Sotileza* [Subtlety]. Information zur Arbeit *Sotileza*, ca. 1928, von Francis Picabia, http://www.nationalgalleries.org/collection/online_az/4:322/result/0/24045?initial=P&artistId=3677&artistName=Francis%20Picabia&submit=1, 05. Dezember 2008.

National Galleries 2008

Ohne Verfasser, Francis Picabia. *Sotileza* [Subtlety]. Information zur Arbeit *Sotileza*, ca. 1928, von Francis Picabia, http://www.nationalgalleries.org/collection/online_az/4:322/result/0/24045?initial=P&artistId=3677&artistName=Francis%20Picabia&submit=1, 05. Dezember 2008.

O'Brien 2008

O'Brien, Glenn: *Richard Prince*, in: Interview Magazine (Online), URL: <http://www.interviewmagazine.com/art/richard-prince> (Startseite des Interviews), 06. Dezember 2008.

6.5 Index alphabetisch

Adams 1991

Adams, Brooks: *Lee Friedlander and David Salle. Truth or Dare?*, in: Art in America, Nr. 6, 1991, S. 67–69.

Adorno 1977

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. Main 1977.

Alpers 1985

Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985.

Albersmeier 2003

Albersmeier, Franz-Josef: *Filmtheorien in historischem Wandel*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 3–29.

Antin 1975

Antin, David: *Video. The Distinctive Features of the Medium*, in: Institute of Contemporary Art Philadelphia (Hrsg.): *Videoart*, Philadelphia 1975, S. 57–73.

Artnet 2002

Tarica, Alain: *The Picabia Affair*, übersetzt aus dem Französischen von Simon Pleasance. <http://www.artnet.com/Magazine/features/tarica/tarica10-16-02.asp>, 05. Dezember 2008.

Artnet 2008

Ohne Verfasser, Information zur Arbeit *Old time letter rack*, 1894, von John Frederick Peto. http://www.artnet.de/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=B799EACADF0DD89504BA64156CFB4E1D, 05. Dezember 2008.

Avedon 1987

Avedon, Elizabeth (Hrsg.): *An Interview with David Salle by Peter Schjeldahl*, New York 1987.

Bachtin 1979

Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. Main 1979.

Bachtin 1989

Bachtin, Michail M.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a. Main 1989.

Balázs 1930

Balázs, Béla: *Der Geist des Films*, Halle 1930.

Balázs 1984

Balázs, Béla: *Schriften zum Film*, in: Diederichs, Helmut H. – Gersch, Wolfgang (Hrsg.), Bd. 2, München – Budapest – Berlin 1984.

Bardoux – Heitz 2006

Bardoux, Till – Heitz, Michael (Hrsg.): *Texturen des Bildlichen. Louis Marin*, Zürich 2006.

Barthes 1990

Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays*, Bd. 3, Frankfurt a. Main 1990.

Bartomeu 1994

Bartomeu, Mari: *Interviews mit Eva Broïdo*, in: Zürcher, Eva – Krauße, Anna-Carola – Hatesaul, Kathrin (Hrsg.): Raoul Hausmann. *Der deutsche Spiesser ärgert sich*, Berlin 1994, S. 102–111.

Baudrillard 1988

Baudrillard, Jean: *Die Simulation*, in: Welsch, Wolfgang – Baudrillard, Jean (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 153–162.

Baxandall 1985

Baxandall, Michael: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985.

Beilenhoff 1974

Beilenhoff, Wolfgang: *Filmtheorie und -praxis der russischen Formalisten*, in: Beilenhoff, Wolfgang – Hielscher, Karla – Maurer, Karl (Hrsg.): *Poetik des Films*. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen, München 1974, S. 139–157.

Beller 2002

Beller, Hans: *Aspekte der Filmmontage*, in: Beller, Hans (Hrsg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München 2002, S. 9–33.

Bender Holtzapfel 2001

Bender Holtzapfel, Gretchen: *Interior/Landscape. Placelessness and the Gendered Gaze in the Work of Caspar David Friedrich*, Diss. Bryn Mawr College, Ann Arbor 2001.

Benjamin 1963

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. Main 1963.

Benjamin 1994

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Ulmer Verein für Kunst- und Kulturwissenschaften (Hrsg.): *Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Bd. 22, 1994, S. 40–56.

Bergson 1912

Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1912.

Bergson 1964

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, Frankfurt a. Main 1964.

Bernstein 1985

Bernstein Roberta: *Jasper Johns' paintings and sculptures 1954–1974. The Changing Focus of the Eye*, Diss. Ann Arbor 1985.

Bezzel 2000

Bezzel, Chris: *Zeichen, Bild, Metapher, Gleichnis*, in: Wittgenstein zur Einführung, Hamburg 2000, S. 108–117.

Blumenberg 1968

Blumenberg, Hans: *Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes*, in: Aler, Jan (Hrsg.): *Proceedings of the fifth International congress of aesthetics*, Den Haag 1968. S. 64–70.

Blumenberg 1981

Blumenberg, Hans: *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: Blumenberg, Hans: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1981. S. 55–103.

Bloch 1977

Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a. Main 1977.

Bock – Töteberg 1997

Bock, Hans – Töteberg, Michael (Hrsg.): *Douglas Sirk: Imitation of Life. Ein Gespräch mit Jon Halliday*, Frankfurt a. Main 1997.

Boehm 1994a

Boehm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38.

Boehm 1994b

Boehm, Gottfried: *Die Bilderfrage*, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 325–344.

Bredenkamp 1989

Bredenkamp, Horst: *Kunstgeschichte im Iconic Turn. Ein Interview mit Horst Bredenkamp*, in: *Kritische Berichte*, Bd. 26, 1998, S. 85–93.

Brodsky 1996

Brodsky, Joseph: *On Grief and Reason*, in: *Homage to Robert Frost*, New York 1996, S. 5–61.

Buchloh 1982

Buchloh Benjamin H. D.: *Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in: Artforum, Bd. 21, September 1982, S. 43–57.

Burgin 1986

Burgin, Victor: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, London 1986.

Busche 1986

Busche, Ernst A.: *David Salle. Arbeiten auf Papier*, in: Busche, Ernst A. (Hrsg.): *David Salle. Arbeiten auf Papier 1974–1986, Katalog der Ausstellung im Museum am Ostwall in Dortmund vom 29. Juli bis 10. August 1986 u. a.*, Dortmund 1986, S. 7–35.

Cameron 1999

Cameron, Dan: *80s something. Sally Days the art of painter David Salle*, in: Artforum, Nr. 12, 1999, S. 15–18.

Céline 1988

Céline, Louis Ferdinand: *Guignol's Band*, in: Godard, Henri (Hrsg.): *Romans*, Bd. 3, Paris 1988.

Chateau 1990

Chateau, Dominique: *L'Éffet zapping*, in: Communications, Nr. 51, 1990, S. 45–55.

Cheim 1991

Cheim, John (Hrsg.), David Salle. Photographs 1980 to 1990, New York 1991.

Chevrier 1994

Chevrier, Jean-François: *Die Beziehungen des Körpers*, in: *Der deutsche Spießler ärgert sich: Raoul Hausmann, 1886-1971*, Berlinische Galerie, Eva Zürcher, Anna-Carola Krauß, Kathrin Hatesaul, Ostfildern 1994, S. 68–70.

Chirico 1919

Chirico, Giorgio de: *Il ritorno al mestiere*, in: Valori pastici, Bd. 1, Nr. 11/12, 1919, S. 15–19.

Chomsky 1969

Chomsky, Noam: *Aspekte der Syntax-Theorie*, in: Lang, Ewald (Hrsg.): *Aspekte der Syntax-Theorie*, Frankfurt a. Main 1969.

Chomsky 1981

Chomsky, Noam: *Lectures on Government and Binding*, Dordrecht 1981.

Cortez o.J.

Cortez, Diego: *A Clean Shirt. A Grammar of Advertising in David Salles's Early Product Paintings*, Quelle unbekannt, S. 4-12 (Zitiert aus einem Artikel, der bei David Salle handschriftlich gekennzeichnet war).

Crimp 1979

Crimp, Douglas: *The End of Painting?*, in: Rose, Barbara: *American Painting. The Eighties. A critical Interpretation*, New York 1979, S. 175-188.

Crimp 1984

Crimp, Douglas: *Pictures*. 1979, in: Wallis, Brian (Hrsg.): *Art after Modernism. Rethinking Representation*, Boston – New York 1984, S. 175–188. (October, Nr. 8, Frühling 1979, S.75-88)

Crimp 1996

Crimp, Douglas: *Die fotografische Aktivität des Postmodernismus*. 1989, in: Crimp, Douglas (Hrsg.): *Über die Ruinen des Museums*, Dresden – Basel 1996, S. 52–69.

Crone 1991

Crone, Rainer (Hrsg.): *Rodin. Genius Rodin, Eros und Kreativität*, München, 1991.

Crone 1998

Crone, Rainer: *Paul Klee und die Natur des Zeichens*; in: Schaesberg, Petrus (Hrsg.): *Paul Klee und Edward Ruscha. Projekt der Moderne – Sprache und Bild*. Mit Beiträgen von Rainer Crone, Joseph Leo Koerner, Alexandra Gräfin von Stosch, Regensburg 1998, S. 25–89.

Cruz 1997

Cruz, Amada: *Movies, Monstrosities, and Masks. Twenty Years of Cindy Sherman*, in: *Cindy Sherman. Retrospective*, London 1997, S. 1–19.

Culler 1976

Culler, Jonathan D.: *Ferdinand de Saussure*, New York 1976.

Culler 1981

Culler, Jonathan D.: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca 1981.

Daniels 1997

Daniels, Dieter: *Kunst und Fernsehen. Gegner oder Partner?*, in: Frieling, Rudolf – Daniels, Dieter (Hrsg.): *Medien – Kunst – Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland*, Wien 1997, S. 60–67.

Danto 1987/1991

Danto, Arthur C.: *David Salle*, in: *The Nation*, May 1987, Abdruck in: *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, New York 1991, S. 76-80.

Danto 1994

Danto, Arthur C.: *Abbildung und Beschreibung*, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 125–127.

Danto 1996

Danto, Arthur C.: *Mit dem Pluralismus leben lernen*, in: Boehm, Gottfried – Stierle, Karlheiz (Hrsg.): *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 255–271.

Dean 2005

Dean, Robert: *Edward Ruscha. Catalogue Raisonné of the Paintings, Bd. 2: 1971-1982*, New York 2005.

Deitch Project 2007

Ohne Verfasser, Information zur Ausstellung / Installation David Salle, *Bearding The Lion In His Den*, Wiederaufbau des Werks von 1977, Deitch Projects, 03. bis 24. März 2007, http://www.deitch.com/projects/project_images.php?slideShowId=319&projId=206, 06. Dezember 2008.

Deleuze 1993

Deleuze, Gilles: *Drei Fragen zu six fois deux (Godard)*, in: Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 57-69.

Deleuze 2003

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten. Zweiter Bergson-Kommentar*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 409–426.

Derrida 1974

Derrida, Jacques: *Grammatologie*, in: Rheinberger, Hans-Jörg (Hrsg. und Übers.): *Grammatologie*, Frankfurt a. Main 1974.

Diacono 1981

Diacono, Mario: *Man with a Camera David Salle*, Rom 1981.

Dobbe 2007

Dobbe, Martina: *Reduktion, Appropriation und Simulation*, in: Dobbe, Martina (Hrsg.): *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte*, München 2007, S. 169–186.

Döblin 1963

Döblin, Alfred: *An Romanautoren und ihre Kritiker*, in: Muschg, Walter (Hrsg.): *Ausgewählte Werke in Einzelbänden, Döblin, Alfred: Aufsätze zur Literatur*, Bd. 8, Olten 1963.

Döblin 1997

Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*, München 1997.

Dölling 1998

Dölling, Evelyn: *Kategorialstruktur ikonischer Sprachen und Syntax der visuellen Sprache*, in: Sachs-Hombach, Klaus – Rehkämer, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik*, Magdeburg 1999, 123–134.

Drew 1981

Drew, Nancy: *An Interview by Nancy Drew*, in: John Baldessari, Katalog der Ausstellung im The New York Museum, New York 1981, S. 62–65.

Eco 1977

Eco, Umberto: *Zeichen*, Frankfurt a. Main 1977.

Eco 1986

Eco, Umberto: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, München 1986.

Eisenwerth 1959

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: *Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin*, in: J. A. Schmoll (Hrsg.): *Das Unvollendete als künstlerische Form*, Bern 1959, S. 117–139.

Eisenstein 1972

Eisenstein, Sergej: *Sur Joyce*, in: *Change*, Bd. 11, 1972, S. 48–53.

Eisenstein 1975

Eisenstein, Sergej: *Perspektiven*, in: Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.): *Schriften*, Bd. 3, München 1975, S. 376–379.

Eisenstein 1984

Eisenstein, Sergej: *Die vierte Dimension des Films*, in: Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.): *Schriften. Das Alte und das Neue (Die Generallinie)*, Bd. 4, München 1984, S. 288–289.

Eisenstein 2003a

Eisenstein, Sergej: *Montage der Attraktionen. Zur Inszenierung von A. N. Ostrovskijs „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“ im Moskauer Proletkult*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 58–69.

Eisenstein 2003b

Eisenstein, Sergej: *Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 275-304.

Erb 1998

Erb, Cynthia Marie: *Tracking King Kong. A Hollywood Icon in World Culture*, Detroit 1998.

Esslin 1964

Esslin, Martin: *Das Theater des Absurden*, Frankfurt a. Main 1964.

Fabian 1971

Fabian, R.: Absurd, in: Ritter, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel – Stuttgart 1971, S. 66–67.

Faust 1987

Faust, Max: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur, vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Köln 1987.

Fließ – Töteberg 2005

Fließ, Ingo – Töteberg, Michael: *Lichtführung*, in: Metzler Film Lexikon, Stuttgart 2005, S. 723.

Flusser 1993

Flusser, Vilém: *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medizin*, Benzheim 1993.

French 2002

French, Sarah: *David Salle. Immediate Experience*, Mailand 2002.

Freundenstein 1988

Freundenstein, Achim: *Bilder aus der FKK-Bewegung der Zwanziger Jahre*, Berlin 1988.

Friedrich 1968

Friedrich, Caspar David: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Hinz, Sigrid (Hrsg.), München 1968.

Fritz 1993

Fritz, Horst: *Geschichte als Montage. Grabbe und Griffith*, in: Fritz, Horst (Hrsg.): *Montage in Theater und Film*, Tübingen – Basel 1993.

Fuchs 2005

Fuchs, Rainer: *Geschriebene Malereien und fotografierte Farben. Anmerkungen zu John Baldessari*, in: Fuchs, Rainer (Hrsg.): *John Baldessari. A Different Kind of Order. Arbeiten 1962–1984, Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien vom 4. März bis 3. Juli 2005*, Köln 2005, 15–42.

Gadamer 1994

Gadamer, Hans-Georg: *Bildkunst und Wortkunst*, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 90–104.

Gagosian Gallery 2008

Ohne Verfasser, Information zur Ausstellung Richard Prince, *Canal Zone*, 08. November bis 20. Dezember 2008, Gagosian Gallery, New York, 24th Street http://www.gagosian.com/exhibitions/2008-11-08_richard-prince/, 06. Dezember 2008.

Gehlen 1960

Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main 1960.

Godard 1971

Godard, Jean-Luc: *Schnitt, meine schöne Sorge*. 1959, in: Grafe, Frieda (Hrsg.): *Godard, Kritiker. Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, München 1971, S. 38–40.

Godard 1996

Godard, Jean-Luc: *Le Montage, la Solitude et la Liberte*. 1989, in: Godard, Jean-Luc: *JLG – JLG. Phrases*, Bd. 2, Paris 1996, S. 242–248.

Godard 2004

Godard, Jean-Luc: *Le cinema ne se joue pas à pile ou face. Entretien avec Jean-Luc Godard*, in: L'Humanité, 20. Mai 2004, ohne Seitenangabe.

Gomery 2008

Gomery, Douglas: *A History of Broadcasting in the United States*, Malden (Mass.) 2008.

Grafe 2002

Grafe, Frieda: *Tomaten auf den Augen. Die Geschichte des Farbfilms ist die Geschichte einer Verdrängung. Gespräch mit Miklos Gimes*. 1989, in: Grafe, Frieda (Hrsg.): *Filmfarben. Mit „Die Geister die man nicht los wird“*, Berlin 2002, S. 47–68.

Handke 1986

Handke, Peter: *Die Wiederholung*, Frankfurt a. Main 1986.

Hausmann 1931

Hausmann, Raoul: *fotomontage*, in: a bis z, Heft 16, 1931, S. 60–78.

Hausmann 1982

Hausmann, Raoul: *PRÉsentismus. Gegen den Puffkismus der deutschen Seele (1921)*, in: Erlhoff, Michael (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Texte bis 1933*, München 1982, S. 24–30.

Heartney 2001

Heartney, Eleanor: *Postmoderism*, Tate Gallery (Hrsg.), London 2001.

Hölscher 1999

Hölscher, Thomas: *Bild und Grammatik bei Wittgenstein*, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellung*, Magdeburg 1999, S. 69–78.

Hoffmann 1994

Hoffmann-Curtius, Kathrin: *Erotik im Blick*, in: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): *George Grosz. Berlin – New York, Katalog der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin vom 21. Dezember 1994 bis 17. April 1995 und der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf*, Berlin 1994, S. 183–191.

Hofman 1989

Hofman, Katherine (Hrsg.): *Collage. Critical Views*, London 1989.

Hofmann 2000

Hofmann, Wolfgang: *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000.

Howell 1995

Howell, George: *Anatomy of an Artist*, in: *Art Papers* 19, Nr. 4, Juli/August 1995, S. 12–15.

Hübner-Voss 2006

Hübner-Voss, Gabriele: *Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*, Berlin 2006.

Jakobson 1974

Jakobson, Roman: *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, München 1974.

Jakobson 1978

Jakobson, Roman: *Six Lectures on Sound and Meaning*, MIT Press Cambridge 1978.

Jakobson 1979

Jakobson, Roman: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, in: Holenstein, Elmar – Schelbert, Tarcisius (Hrsg.), Frankfurt am Main 1979.

Jakobson 1988

Jakobson, Roman: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, Holenstein, Elmar (Hrsg.), Frankfurt am Main 1988.

Jameson 1983

Jameson, Fredric: *Postmodernism and Consumer Society*, in: *The Anti-Aesthetic*, Hal Foster (Hrsg.), Port Townsend 1983

Jencks 1986

Jencks, Charles: *Post-Modern oder Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen*, in: Koslowski, Peter (Hrsg.): *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim 1986, S. 205–235.

Jürgens-Kirchhoff 1978

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Lahn-Gießen, 1978.

Kahnweiler 1946

Kahnweiler, Daniel-Henry: Juan Gris. *Sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Paris 1946.

Kanzog 1991

Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*, in: Kanzog, Klaus: *Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*, Bd. 4, München 1991, S. 10-18.

Karasek 1987

Karasek, Hellmuth: „Sind Sie ein Misanthrop, Mr Kubrick?“. *Stanley Kubrick im Interview mit Hellmuth Karasek anlässlich der Premiere von Full Metal Jacket*, in: *Der Spiegel* 1987, Ausgabe 41, S. 224–226.

Kat. Ausst. Amsterdam 1982

Cindy Sherman, München 1982, Nr. 41.

Kat. Ausst. Amsterdam – Wien 1999

Mignot, Dorine – Fuchs, Rudi (Hrsg.): *David Salle, Katalog der Ausstellung im Stedelijk Museum in Amsterdam vom 24. April bis 14. Juni 1999 und im Museum Moderner Kunst, Wien 30. Juni bis 29 August, Ostfildern-Ruit 1999.*

Kat. Ausst. Berlin 1980

Robert Rauschenberg, Berlin 1980.

Kat. Ausst. Chicago – New York 2007

Rondeau, James – Druick, Douglas (Hrsg.): *Jasper Johns. Gray, Katalog der Ausstellung im Art Institute of Chicago vom 03. März 2007 bis 06. Januar 2008 und dem Metropolitan Museum of Art New York vom 05. Februar 2008 bis 04. Mai 2008*, New Haven u. a. 2007.

Kat. Ausst. Düsseldorf 1984

Schuldt: *Der Enterbte der Kunst. Transparenzen*, in: Heinz, Marianne – Picabia, Francis (Hrsg.): *Francis Picabia, Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf vom 29. Oktober bis 4. Dezember 1984*, Köln 1984, S. XXXIV–XXXV.

Kat. Ausst. Düsseldorf 1996/97

Marcel Broodthaers u. a.: *René Magritte. Die Kunst der Konversation*, München 1996.

Kat. Ausst. Düsseldorf 2001

Paolo Baldacci: *Die andere Moderne*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 175.

Kat. Ausst. Düsseldorf 2002

Genge, Gabriele: *King Kong und die Weisse Frau. Die Geschichte des Menschen im Bild des Affen*, in: Körner, Hans – Angela Stercken (Hrsg.): *Kunst Sport und Körper 1926–2002, Ausstellung im Stadtmuseum Düsseldorf*, Bd. 1, Ostfildern-Ruit 2002, S. 48–67.

Kat. Ausst. Düsseldorf – Zürich 1983/84

Städtische Kunsthalle Düsseldorf – Kunsthaus Zürich (Hrsg.): *Francis Picabia, Katalog der Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf vom 29. Oktober bis 4. Dezember 1983 und dem Kunsthaus Zürich vom 03. Februar bis 25. März 1984*, Köln 1983.

Kat. Ausst. Essen 1992

Finckh, Gerhard (Hrsg.): *Geteilte Bilder. Das Diptychon in der neuen Kunst, Ausstellung im Museum Folkwang Essen vom 15. März 1992 bis 3. Mai 1992*, Essen 1992.

Kat. Ausst. Hannover 1989

Celant, Germano: *John Baldessari. Ein Stratege*, in: Haenlein, Carl (Hrsg.): *John Baldessari. Photoarbeiten, Katalog der Ausstellung der Kestner-Gesellschaft in Hannover vom 9. Dezember 1988 bis 29. Januar 1989*, Hannover 1989, S. 7–15.

Kat. Ausst. Hannover 1994

Haenlein, Carl (Hrsg.): *Richard Prince: Fotografien, 1994*, Hannover Kestner Gesellschaft vom 3. Juni bis zum 24. Juli 1994, Hannover 1994.

Kat. Ausst. Karlsruhe 2007

Lüdke, Dietmar: *Grünewalds Grisailen und die Erscheinungsformen monochromer Kunst in seiner Zeit*, in: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): *Grünewald und seine Zeit, Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vom 8. Dezember 2007 bis 2. März 2008*, S. 140–209.

Kat. Ausst. Köln 1981

Glozer Laszlo (Hrsg.): *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Katalog der Ausstellung im Museum Köln vom 30. Mai bis 16. August 1981*, Köln 1981.

Kat. Ausst. Los Angeles 1987

The Grunwald Center of the Graphic Arts (Hrsg.): *Echo and allusion in the art of Jasper Johns, Katalog der Ausstellung im Grunwald Center for the Graphic Arts u. a. vom 20. September 1987 bis 15. November 1987*, Los Angeles 1987.

Kat. Ausst. Los Angeles 1990

Coosje van Bruggen: *John Baldessari*, New York 1990, S. 32

Kat Ausst. Los Angeles 2004

Prince, Richard: *Women, Katalog der Ausstellung des Regen Projects in Los Angeles*, Caley Regen, Shaun (Hrsg.), Ostfildern-Ruit, 2004.

Kat. Ausst. Los Angeles 2006

Stephanie Barron (Hrsg.): *Magritte*, Los Angeles 2006.

Kat. Ausst. Los Angeles 2006/07

Stephanie Barron-Michel Braguet (Hrsg.): *Magritte and Contemporary Art. The Treachery of Images*, New York 2006.

Kat. Ausst. Lyon 2005

Romand, Sylvie (Hrsg.): *Impressionisme et naissance du cinema, Katalog der Ausstellung im Musée des Beaux-Arts vom 15. April bis 18. Juli 2005*, Lyon 2005.

Kat. Ausst. München 1983

Rein, Ingrid: *A Real Sexy Work. Zu den Arbeiten von David Salle*, in: David Salle. Francis Picabia, Katalog der Ausstellung der Galerie Schellmann&Klüser in München vom 29. September bis 30. Oktober 1983, München 1983, o. S.

Kat. Ausst. München 1988/89

Fundación caja de pensiones (Hrsg.); Hans-Michael Herzog – Cornelia Stabenow (Red.): *David Salle, Katalog der Ausstellung in der Staatsgalerie Moderner Kunst in München vom 15. Dezember 1988 bis 29. Januar 1989*, Madrid 1989.

Kat. Ausst. Philadelphia 1993

Sherrie Levine, Philadelphia 1993.

Kat. Ausst. New York 1961

Seitz, William C.: *The Realism and Poetry of Assemblage*, in: Seitz, William C. (Hrsg.): *The Art of Assemblage, Ausstellung des Museum of Modern Art in New York vom 2. Oktober bis 12. November 1961*, New York 1961, S. 81–87.

Kat. Ausst. New York 1985

Grunhec, Philippe: *Master drawing by Géricault*, in: *Katalog der Ausstellung in der Pierpont Morgan Library in New York vom 7. Juni bis 31. Juli 1985*, Washington 1985.

Kat. Ausst. New York 2006/07

Robert Storr: *Alex Katz Paints Ada*, New York 2006.

Kat. Ausst. New York 2007

Collage. The unmonumental Picture, Katalog der Ausstellung im New Museum in New York, New York 2007.

Kat. Ausst. Paris 1991/92

Sylvain Laveissière-Régis Michel (Hrsg.): *Géricault*, Paris 1991.

Kat. Ausst. Paris – Frankfurt 1990

Le corps en morceaux, Katalog der Ausstellung des Musée d'Orsay in Paris vom 05. Februar bis 03. Juni 1990 und der Schirn-Kunsthalle in Frankfurt vom 23. Juni bis 26. August 1990, Paris 1990.

Kat. Ausst. Philadelphia 1986

Kardon, Janet (Hrsg.): *David Salle, Katalog der Wanderausstellung des Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania vom 9. Oktober bis 30. November 1986*, Philadelphia 1986.

Kat. Ausst. Riehen 2001

Brüderlin, Markus (Hrsg.): *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog, Katalog der Ausstellung der Fondation Beyeler in Riehen vom 10. Juni 2001 bis 07. Oktober 2001*, Köln 2001.

Kat. Ausst. Saint-Etienne 1994

Hartung, Hans (Hrsg.) : *Raoul Hausmann, 10 Mai-17 Juli*, Saint-Etienne 1994.

Kat. Ausst. Tübingen 1973

M. Ramsden, T. Smith u. a. (Hrsg.), *Joseph Kosuth*, Tübingen 1973.

Kat. Ausst. Wien 1986

Amanshauser, Hildegard – Faber, Monika (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Fotografien 1927–1933. Gegen den kalten Blick der Welt, Katalog der Wanderausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts*, Wien 1986.

Kat. Ausst. Wien 2005

Fuchs, Rainer (Hrsg.): *John Baldessari. A Different Kind of Order. Arbeiten 1962–1984, Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien vom 4. März bis 3. Juli 2005*, Köln 2005.

Kersting 1989

Kersting, Rudolf: *Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films*, Diss. Freiburg, Basel 1989.

Kierkegaard 1955

Kierkegaard, Sören: *Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843*, in: Kierkegaard, Sören: *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Düsseldorf 1955.

Kierkegaard 1957

Kierkegaard, Sören: *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken*, in: Kierkegaard Sören: *Gesammelte Werke*, Bd. 16/1, Düsseldorf 1957.

Klotz 1976

Klotz, Volker: *Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 60, 1976, S. 259–277.

Koerner 1973

Koerner, Ernst Frideryk Konrad: *Ferdinand de Saussure. Origin and Development of his Linguistic Thought in Wesern Studies of Language. A contribution to the History and Study of Lingustics*, Braunschweig 1973.

Koerner 1998

Koerner, Joseph Leo: *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, München 1998.

Kögel 1997

Kögel, Rüdiger: *David Salle, Malerei: Ein kunstwissenschaftlicher Metaansatz*. Berlin/Hamburg 1997.

Kosuth 1992

Kosuth, Joseph: *Art after Philosophy (1969)*, in: Harrison, Charles – Wood, Paul (Hrsg.): *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Bd. 2, Oxford – Cambridge (Mass.) 1992, S. 873-879.

Kozloff 1961

Kozloff, Max: *Jasper Johns*, in: *Renderings. Critical Essays on a Century of Modern Art*, New York 1961.

Kozloff 1967

Kozloff, Max: *Jasper Johns*, New York 1967.

Krauss 1985

Krauss, Rosalind E.: *Originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge Mass 1985.

Krauss 1993

Krauss, Rosalind E.: *Cindy Sherman. 1975–1993*, New York 1993.

Kremer 2000

Kremer, Detlef: *Gewalt und Groteske bei David Lynch und Francis Bacon*, in: Grimminger, Rolf (Hrsg.): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000, S. 209–229.

Kristeva 1972

Kristeva, Julia: *Probleme der Textstrukturierung*, Köln 1972.

Kuhn 1989

Kuhn, Thomas S.: *Die Entstehung des Neuen*, in: Krüger, Lorenz (Hrsg.): *Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a. Main 1989.

Levin 1987

Levin, Kim: *The Salle Question*, in: Village Voice, 3. Februar 1987, S. 81.

Levine 1981

Levine, Sherrie: *David Salle*, in: Flash Art, Sommer 1981, S. 34.

Liebmann 1987

Liebmann, Lisa: *Harlequinade for an Empty Room. David Salle*, in: Artforum, Nr. 25, 1987, S. 94–99.

Liebmann 1994

Liebmann, Lisa: *David Salle*, in: David Whitney (Hrsg.), New York 1994. S. 14.

Lissarrague 1996

Lissarrague, François: *Frauen, Kästchen, Gefäße: Einige Zeichen und Metaphern*, in: Reeder, Ellen – Humphreys, Sally C. (Hrsg.): *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. Ausstellung im Antikenmuseum und der Sammlung Ludwig in Basel vom 28. April bis 23. Juni 1996*, Mainz 1996, S. 75–79.

Lemaire 1991

Lemaire, Gérard-Georges: *Von der Fälschung als Triebkraft der Schöpfung*, in: Arzenton, Madeleine – Lemaître, Estelle (Hrsg.): *Echt falsch*, Mailand 1991, S. 141–143.

Le Robert 1971

Robert, Paul: *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française. Le Robert*, Bd. 4, Paris 1971.

Leyda 1983

Jay Leyda: *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. Princeton 1983.

Lotman 1977

Lotman, Jurij: *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt a. Main 1977.

Louvre 2008

Ohne Verfasser, *The Raft of the Medusa*, Information zur Arbeit *The Raft of the Medusa / Das Fluß der Medusa, 1819, von Theodore Gericault*, http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673236500, 06. Dezember 2008.

Lyotard 2006

Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen*, Peter Engelmann (Hrsg.), Wien 2006.

Malcolm 2002

Malcolm, Janet: *Forty-One False Starts. Life Stories. Profiles from the New Yorker*, in: Remmick, David (Hrsg.): *The New Yorker Magazine*, New York 2002, S. 504–530.

März 1982

März, Roland: *Die Kunst der kamerlosen Fotografie. Versuch über das Fotogramm*, in: *Bildende Kunst*, Heft 6, 1982, S. 279–283.

Majetschak 1998

Majetschak, Stefan: Ludwig Wittgenstein, in: Nida-Rümelin, Julian – Betzler, Monika (Hrsg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. In Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, S. 824–830.

McEvelley 1999

McEvelley, Thomas: *John Baldessari. Patron Saint*, in: *John Baldessari. Tetrad Series, Katalog der Ausstellung in der Marian Goodman Gallery*, New York 1999, S. 3–24.

McLuhan 1994

McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge 1994.

Möbius 2000

Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000.

Morel 1978

Morel, Jean-Pierre: *Montage. Collage et discours romanesque dans les années vingt et trente*, in: Bablet, Denis (Hrsg.): *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne 1978, S. 38–73.

Morgan 2002

Morgan, Robert C.: Bruce Nauman. *An Introductory Survey*, in: Morgan, Robert C. (Hrsg.): *Bruce Nauman*, Baltimore 2002, S. 1–17.

Moussinac 1964

Moussinac, Leon: *Serge Eisenstein*, Paris 1964.

Müller 1998

Müller, Axel: *Syntax ohne Worte. Das Kunstwerk als Beziehungsform*, in: Sachs-Hombach, Klaus – Rehkämmer, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik*, Magdeburg 1999, S. 227–239.

Müller-Tamm 2001

Müller-Tamm, Pia: *Der „andere“ de Chirico*, in: Baldacci, Paolo – Schmied, Wieland (Hrsg.): *Die andere Moderne. De Chirico, Savinio*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 167–182.

Mulvey 1989

Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative cinema*, in: Mulvey, Laura: *Visual and other Pleasures*, Indiana 1989, S. 13–25.

Murken 1991

Murken, Axel und Christa: *Die Postmoderne*, in: *Von der Avantgarde bis zur Postmoderne. Die Malerei des 20. Jahrhunderts*, München 1991, S. 313-342.

Musil 1961

Musil, Robert: *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, in: Musil, Robert (Hrsg.): *Das hilflose Europa. Drei Essays*, München 1961, S. 5–35.

Muybridge 1979

Muybridge, Eadweard: *Complete Humen and Animal Locomotion*, New York 1979.

National Galleries 2008

Ohne Verfasser, Francis Picabia. *Sotileza [Subtlety]*. Information zur Arbeit *Sotileza*, ca. 1928, von Francis Picabia, http://www.nationalgalleries.org/collection/online_az/4:322/result/0/24045?initial=P&artistId=3677&artistName=Francis%20Picabia&submit=1,05, 05. Dezember 2008.

Nesbit 2000

Nesbit, Molly: *Limbo*, in: *David Salle. Retrospective, Katalog der Ausstellung im Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey*, Monterey 2000.

Nesbit 2003

Nesbit, Molly: *Bright light, big city. The '80s without walls*, in: *Artforum*, April 2003, S. 185–189.

Nibbrig 1984

Nibbrig, Ferdinand: *Schnitt, Riß, Fuge, Naht*, in: Dällenbach, Lucian – Nibbrig, Ferdinand (Hrsg.): *Fragment und Totalität*, Frankfurt a. Main 1984.

Nietzsche 1873

Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden*, München 1954 ff., Band 3

Nicoll 1936

Nicoll, Allardyce: *Film and Theatre*. London u. a. 1936.

Nöth 1985

Nöth, Winfried: *Zeichen und Zeichentypologien*, in: Nöth, Winfried (Hrsg.): *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart 1985, S. 142–144.

Nöth 2000

Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart 2000, 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage.

National Galleries 2008

Ohne Verfasser, Francis Picabia. *Sotileza [Subtlety]*. Information zur Arbeit *Sotileza*, ca. 1928, von Francis Picabia, http://www.nationalgalleries.org/collection/online_az/4:322/result/0/24045?initial=P&artistId=3677&artistName=Francis%20Picabia&submit=1,05, 05. Dezember 2008.

Oliva 1982a

Oliva, Achille Bonito: *An interview with Andy Warhol: Industrial metaphysics*, in: Oliva, Achille Bonito (Hrsg.): *Warhol verso de Chirico*, Mailand 1982, S. 70.

Oliva 1982b

Oliva, Achille Bonito: *Transavantgarde international*, Mailand 1982.

Paech 1988

Paech, Joachim: *Literatur und Film*, Stuttgart 1988.

Paech 2002

Paech, Joachim: *Wiping-Godards Videomontage*, in: Beller, Hans (Hrsg.): *Handbuch der Filmmontage, Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München 2002, S. 242–251.

Pantenburg 2006

Pantenburg, Volker: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld, 2006.

Perloff 1983

Perloff, Majorie: *The Invention of Collage*, in: Plottel, Jeanine P. (Hrsg.): *Collage*, New York 1983, S. 5–47.

Pincus-Witten 1979

Pincus-Witten, Robert: *Entries. Two Voices*, in: Arts Magazine, April 1979, S. 118–119.

Prange 2001

Prange, Regine: *Der Verrat der Bilder. Foucault über Magritte*, Freiburg i. Breisgau 2001.

Pudowkin 1961

Pudowkin, Wsewolod: *Filmregie und Filmmanuskript. Einführung zur ersten deutschen Ausgabe (1928)*, in: Kündig, Leonore (Hrsg.): *Über die Filmtechnik*, Zürich, 1961, S. 7–13.

Pudowkin 2003

Pudowkin, Wsewolod: *Über die Montage*, in: Albersmeier, Fanz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 74–96.

Radcliff 1981

Radcliff, Cater: *David Salle*, in: Flash Art, Sommer 1981, S. 33–34.

Rainer 1996

Rainer, Peter: *Search and Destroy: A Dark Comedy with Punch*, in: Los Angeles Times, April 6, 1996.

Rautmann – Schalz 1998

Rautmann, Peter – Schalz, Nicolas: *Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne*, Regensburg 1998.

Rebbelmund 1999

Rebbelmund, Romana: *Appropriation Art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Diss. Frankfurt a. Main 1999.

Reck 2006

Reck, Hans Ulrich: *Film, Kunst, Kino. Die Kunst des Films aus der Sicht und als Chance der Kunstgeschichte*, in: Hensel Thomas - Krüger, Klaus – Michalsky, Tanja (Hrsg.): *Das bewegte Bild*, München 2006, S. 81–127.

Richter 1961

Richter, Hans: *Dada Profile*, Zürich 1961.

Ricoeur 1978

Ricoeur, Paul: *Structure, Words, Event*, in: Reagan, Charles E.- Stewart, David (Hrsg.): *The Philosophy of Paul Ricoeur*, Boston 1978, S. 110-118.

Roberts 1983

Roberts, John: *An Interview with David Salle*, in: *Art Monthly*, März 1983, S. 3–7.

Rosen – Zerner 1986

Rosen, Charles – Zerner, Henri: *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du XIXesiècle*, Paris 1986.

Rosenblum 2003

Rosenblum, Robert: *David Salle talks to Robert Rosenblum*, in: *Artforum*, März 2003, S. 74– 75; 264–265.

Rubin 1982

Rubin, William: *De Chirico und der Modernismus*, in: Rubin, William – Schmied, Wieland – Clair, Jean (Hrsg.): *Giorgio de Chirico. Der Metaphysiker*, München 1982, S. 47–79.

Rubin 1989

Rubin, William: *Picasso and Braque. An Introduction*, in: Rubin, William (Hrsg.): *Pioneering Cubism*. New York 1989, S.15–62.

Salle 1983

David Salle. Katalog der Ausstellung im Museum Boymans van Beuningen, 26. Februar bis 17. April 1983 , Rotterdam 1983.

Salle 1985

David Salle. Katalog der Ausstellung der Michael Werner Gallery und Mary Boone Gallery, New York, 27. April bis 25. Mai 1985. New York 1985.

Salle1986

Salle, David und Crone, Rainer und Cooper, Dennis: *Paintings*. Bischofberger 1986.

Salle 1987

David Salle: Sightations. From the Theater of the Deaf to the Gericault Paintings. Il Teatro di David Salle: The Birth of the Poet, Pesaro, Italien, Galleria die Franco Mancini, 1987.

Salle 1988

David Salle on Native Grounds. David Salle; Recent Paintings. New York: Mary Boone und Michael Werner Galerie, 1988.

Salle 1991

The Dreamed-of Thing Is a Healthy Dance. David Salle New York: Gagosian Gallery, 1991.

Salle 1999

David Salle; Bears/Interiors, Gagosian Gallery, New York 1999.

Salle 2000

David Salle. Retrospective, Katalog der Ausstellung im Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterey 2000.

Salle 2001

- Salle, David und Fuchs, Rudi und Mulder, Arjen: David Salle. Stuttgart 2001.
- Salle 2001
David Salle. Ice Flow. Contemporary and Afterword. Jablonka Galerie 2001.
- Salle 2004
David Salle. Paris Opera Painting. Galerie Thaddaeus Ropac 2004.
- Salle 2003
David Salle. New Paintings, Emilio Milazzo, Galleria Emilio Mazzoli, Italien 2003.
- Salle 2004
David Salle, Stella Art Gallery, Moskau 2004.
- Sandler 1996
Sandler, Irving: *American Neoexpressionism*, in: *Art of the postmodern era. From the late 1960s to the early 1990s*, New York 1996, S. 222–280.
- Sachs-Hombach 1999
Sachs-Hombach, Klaus: *Gibt es ein Bildalphabet?*, in: Sachs-Hombach, Klaus – Rehkämmer, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik*, Magdeburg 1999, S. 57–69.
- Sandrart 1675
Sandrart, Joachim von: Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste von 1675, Peltzer, Arthur R. (Hrsg.), München 1925.
- Saussure 1967
Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*, Engler, Rudolf (Hrsg.), Bde. 1–4, Nachdr. Paris 1967–1974.
- Saussure 1967b
Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967 (Übersetzung der frz. Originalausgabe v. 1916).
- Schaesberg 2004
Schaesberg, Petrus: *Paradigmenwechsel in der Entwicklung der Collage von Pablo Picasso bis Edward Ruscha*, Diss. München 2004.
- Scheunemann 1988
Scheunemann, Dietrich: *Montage in Theatre and Film. Observations on Eisenstein and Brecht*, in: Kodikas/Code, Bd. 11, 1988, S. 251–272.
- Schjeldahl 1981
Schjeldahl, Peter: *Absent-Minded Female Nude on Bed. For David Salle*, in: Artforum, Dezember 1981, S. 49.
- Schjeldahl 1989
Schjeldahl, Peter: *Karol Armitage and David Salle. 3 Years of the Ballett Stage*, Kyoto 1989.
- Schjeldahl 1995
Schjeldahl, Peter: *David Salle 1979-1994. Book reviews*, in: Artforum, Summer 1995, S. 5.

Schor 1986

Schor, Mira: *Appropriating Sexuality*, in: Bee, Susan – Schor, Mia (Hrsg.): *Meaning. An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Durham – London 1986, S. 24–36.

Schwartz 1990

Schwartz, Sanford: *David Salle*, in: Schwartz, Sanford (Hrsg.): *Artists and writers*, New York 1990, S. 121–127.

Schwarz 1997

Schwarz, Arturo: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Bd. 2, New York 1997.

Schwerfel 2003

Schwerfel, Heinz Peter: *Interview David Salle*, in: Schwerfel, Heinz Peter (Hrsg.): *Kino und Kunst, Eine Liebesgeschichte*, Köln 2003, S. 244-245.

Seitz 1989

Seitz, William C.: *The realism and poetry of Assemblage*, in: Hofman, Katherine (Hrsg.): *Collage. Critical Views*, London 1989, S. 79–91.

Sellier 1992

Stephanie Sellier: *Zum Tod der Schriftstellerin Kathy Acker*, in: *The language of the body*, New York 1992, S. 57–63.

Sherman 2003

Sherman, Cindy: *The Making of Untitled*, in: Frankel, David (Hrsg.): *The complete untitled film stills. Cindy Sherman*, New York 2003, S. 4–16.

Siegel 1991

Siegel, Jeanne: *Angst vor Einfluss? Keine Angst!*, in: Bürgi, Bernhard (Hrsg.): *Sherrie Levine*, Zürich 1991, S. 31–39.

Simon 1984

Simon, Hans-Ulrich: *Zitat*, in: Kohlschmidt, Werner – Kanzog, Klaus – Mohr, Wolfgang (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 4, Berlin 1984, S. 1053–1054.

Smith 1987

Smith, Roberta: *Art. David Salles's work shown at the Whitney*, in: New York Times, 23. Januar 1987, Teil C., S. 20.

Spector 2007

Spector, Nancy: *Nowhere man*, in: Spector, Nancy (Hrsg.): *Richard Prince. Spiritual America*, New York 2007, S. 22–41.

Stephanson 1987

Stephanson, Anders: *Barbara Kruger*, in: Flash Art, Oktober 1987, S. 55–56.

Stiegler 1998

Stiegler, Bernd: *Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung als neuen Mythos*, in: Hilmes, Carola – Mathy, Dietrich (Hrsg.): *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*, Wiesbaden 1998, S. 244–257.

Stoichita 1998

Stoichita Victor I.: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, in: Boehm, Gottfried – Karlheinz Stierle (Hrsg.), Diss. Paris, München 1998.

Struck 2005

Struck, Wolfgang: *Dokument, Symbol, Film*, in: Berndt, Frauke (Hrsg.): *Aktualität des Symbols*, Freiburg i. Breisgau 2005, S. 115–131.

Suchsland 2008

Suchsland, Rüdiger: *Regisseur Nicholas Roeg. Seine Kamera zielt ins Unsichtbare des Intimen*, in: FAZ, Nr. 189, 15. August 2008, S. 45.

Töteberg 2005

Töteberg, Michael: *King Kong*, in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Metzler Film Lexikon*, Stuttgart 2005, S. 354–355.

Trinkler 2001

Trinkler, Rainer: „*Der Cutter ist der Anwalt des Zuschauers*“. Gespräch mit dem Editor Rainer Trinkler, in: Fimbulletin, Nr. 5, 2001, S. 12-34.

Trow 1997

Trow, George W. S.: *Within the context of no context*, New York 1997.

Tucker 1981

Tucker, Marcia: *John Baldessari. Pursuing the Unpredictable*, in: *John Baldessari. Work 1966–1980, Ausstellung des New Museum in New York 1981*, S. 7–50.

Tuten 1997

Tuten Frederic: *David Salle. At the edges*, in: *Art in America*, Bd. 85, September 1997, S. 78–83.

Varnedoe 1997

Varnedoe, Kirk: *Feuer. Johns' Werk in seiner Wirkung auf amerikanische Künstler*, in: *Jasper Johns. Retrospektive, Katalog der Ausstellung im Museum Ludwig Köln vom 8. März bis 1. Juni 1997*, München 1997, S. 91–113.

Vertov 1973

Vertov, Dziga: *Schriften zum Film*, Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.), München 1973.

Vertov 2003a

Vertov, Dziga: *Wir. Variante eines Manifestes*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 31–35.

Vertov 2003b

Vertov, Dziga: *Kinoki – Umsturz*, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 36–50.

Wagner 2001

Wagner, Monika: *Zwischen Ding und Bild. Rauschenbergs Combines*, in: Wagner, Monika (Hrsg.): *Das Material der Kunst*, München 2001, S. 253–258.

Waldman 1992

Waldman Diane: *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York 1992.

Walter 1979

Walter, Elisabeth: *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung*, Stuttgart 1979.

Wei 1995

Wei, Lilly: *Search and Destroy*, in: *Art in America*, October 1995, S. 61–63.

Weisstein 1978

Weisstein, Ulrich: *Collage, Montage, and Related Terms. Their literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Art*, in: *Comparative Literature Studies*, Bd. 1, Heft 1, 1978, S. 124–139.

Welsch 1987

Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987.

Welsch 1988

Welsch, Wolfgang: Einleitung, in: Welsch, Wolfgang – Baudrillard, Jean (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 1–43.

Welsch – Baudrillard 1988

Welsch, Wolfgang – Baudrillard, Jean (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988.

Wescher 1968

Wescher, Herta: *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*, Köln 1968.

Whitney 1994

Whitney, David (Hrsg.): *David Salle*, New York 1994.

Wilks 2005

Wilks, Guntram: *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre*, Diss. Greifswald, Marburg 2005.

Wissmann 1966

Wissmann, Jürgen: *Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk*, in: Iser, Wolfgang (Hrsg.): *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. München 1966, S. 327–360.

Wittgenstein 1989a

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, in: *Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. Main 1989, S. 225–578.

Wittgenstein 1989b

Wittgenstein, Ludwig: *Tagebücher 1914–1916*, in: *Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. Main 1989, S. 87–187.

Wittgenstein 1989c

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, in: Rhees, Rush (Hrsg.): *Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 4: Philosophische Grammatik*, Frankfurt a. Main 1989.

Wittgenstein 1989d

Wittgenstein, Ludwig: *Letzte Schriften über die Philosophie*, in: *Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 7: Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, Letzte Schriften über die Philosophie*, Frankfurt a. Main 1989, S. 347–478.

Wittgenstein 1989e

Wittgenstein, Ludwig: Über Gewissheit in: *Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 8: Bemerkungen über die Farben. Über Gewissheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt a. Main 1989, S. 113–258.

Wittgenstein 2001

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition*, Schulte, Joachim (Hrsg.), Frankfurt a. Main 2001.

Wulff 1991

Wulff, Hans J.: *Das Wisconsin Projekt: David Bordwells. Entwurf einer kognitiven Theorie des Films (1)*, in: *Rundfunk und Fernsehen*, Heft 3, 1991, S. 391–405.

Zitko 1998

Zitko, Hans: *Der Ritus der Wiederholung*, in: Hilmes, Carola – Mathy, Dietrich (Hrsg.): *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*, Wiesbaden 1998, S. 159–183.

Zöllner 1965

Josef Othmar Zöllner (Hrsg.): *Massenmedien. Die geheimen Führer*, Augsburg 1965.

Zwaan 2002

Victoria de Zwaan: *Interpreting Radical Metaphor in the Experimental Fictions of Donald Barthelme, Thomas Pynchon and Kathy Acker*, Lewistin, 2002.

7 Lebenslauf der Verfasserin

Zur Person

Name	Isabella Maria Goebel
Anschrift	Pienzenauerstr. 29 a 81679 München
geboren	31. Juli 1974 in Stuttgart
Familienstand	verheiratet, drei Kinder

Bildungsweg

1980-81	Deutsche Schule Antwerpen
1981-87	Deutsche Schule Brüssel
1987-93	Gymnasium der Armen Schulschwestern München 1993 Abschluss Abitur: 2,0
1993-94	Université de Genève Faculté des Sciences économiques et sociales Betriebswirtschaftslehre; 2 Semester
1995-96	NYU, Leonard N. Stern School of Business Majors: Economics, Finance; 6 Semester 1996 Abschluss Bachelor of Science (cum laude)
1997/98	Ludwig-Maximilians-Universität HF: Kunstgeschichte NF: Klassische Archäologie, VWL 2003 Magisterarbeit: <i>Sigmar Polke und der Kapitalistische Realismus. Die Rasterbilder.</i> 2003 Abschluss M.A. (1,0 mit Auszeichnung)
2004	Anmeldung zur Promotion in Kunstgeschichte bei Prof. Dr. Rainer Crone Titel: <i>David Salle: Entwicklung einer Bildsprache Malerei zwischen visueller Zeichenmontage und cineastischer Narrative.</i>

Praktika (Auswahl)

1999 **Bayerisches Nationalmuseum, München**
Achtmonatiges Praktikum in den Sammlungen
Porzellan und Silber

Berufstätigkeit

Februar 2000 **Ausstellung Hans Staudacher 1956-2000, München**
Initiatorin und Projektleitung
Künstlerisches Konzept, Programmgestaltung,
Organisation, PR, Verkauf
Ort: Residenz München

Oktober 2001 **Ausstellung Gregory Coates. Installation, München**
Künstlerisches Konzept, Programmgestaltung,
Organisation, PR, Verkauf
Ort: Galerie Leidel, Promenadeplatz

Juli 2001 **Ausstellung Andrew Adler. Malerei. München**
Künstlerisches Konzept, Programmgestaltung,
Organisation, PR, Verkauf
Ort: Galerie Leidel, Promenadeplatz

September 2002 **Ausstellung Michael Doster. Fotografie. München**
Künstlerisches Konzept, Programmgestaltung,
Organisation, PR, Verkauf
Ort: Galerie Leidel, Promenadeplatz

Sommer 2004 **Kuratierte Gruppenausstellung ARTSEASONS
2004, München / Mallorca**
Künstlerisches Konzept, Organisation, Akquisition und
Betreuung von teilnehmenden Galerien, Verkauf
Ort: Binissalem, Mallorca

seit 2005 **Kuratierte Gruppenausstellung modern, München
u.a.**
Initiatorin, Kuratorin und Gesamtverantwortung
Turnus: jährlich
Orte: Residenz München, Residenz Salzburg

Publikationen

- 2000 **David Smyth. Malerei, Skulpturen, Zeichnungen**
Herausgeberin
Dreisprachige Monographie. Erschienen bei Acatos,
2000
Texte von Lily Wei, Marc Le Bot und Dieter Bogner.
Vorwort von Dennis Kowalski
- 2002 **Hans Staudacher**
Herausgeberin
Monographie. Erschienen im Prestel Verlag, 2002
Texte von Dieter Ronte
- 2009 **Mit Ulysses durch die Bilderfluten**
Autorin
in: David Salle. Distanz von Nirgendwo, Katalog der
Ausstellung in der kestnergesellschaft, Hannover vom
20. März -21. Juni 2009, S. 52-57