Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 8 (2001)

Artikel: Jasper Johns : "Flag", 1954-55 : das Werk und seine Interpretation

Autor: Sigrist, Roman

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720081

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

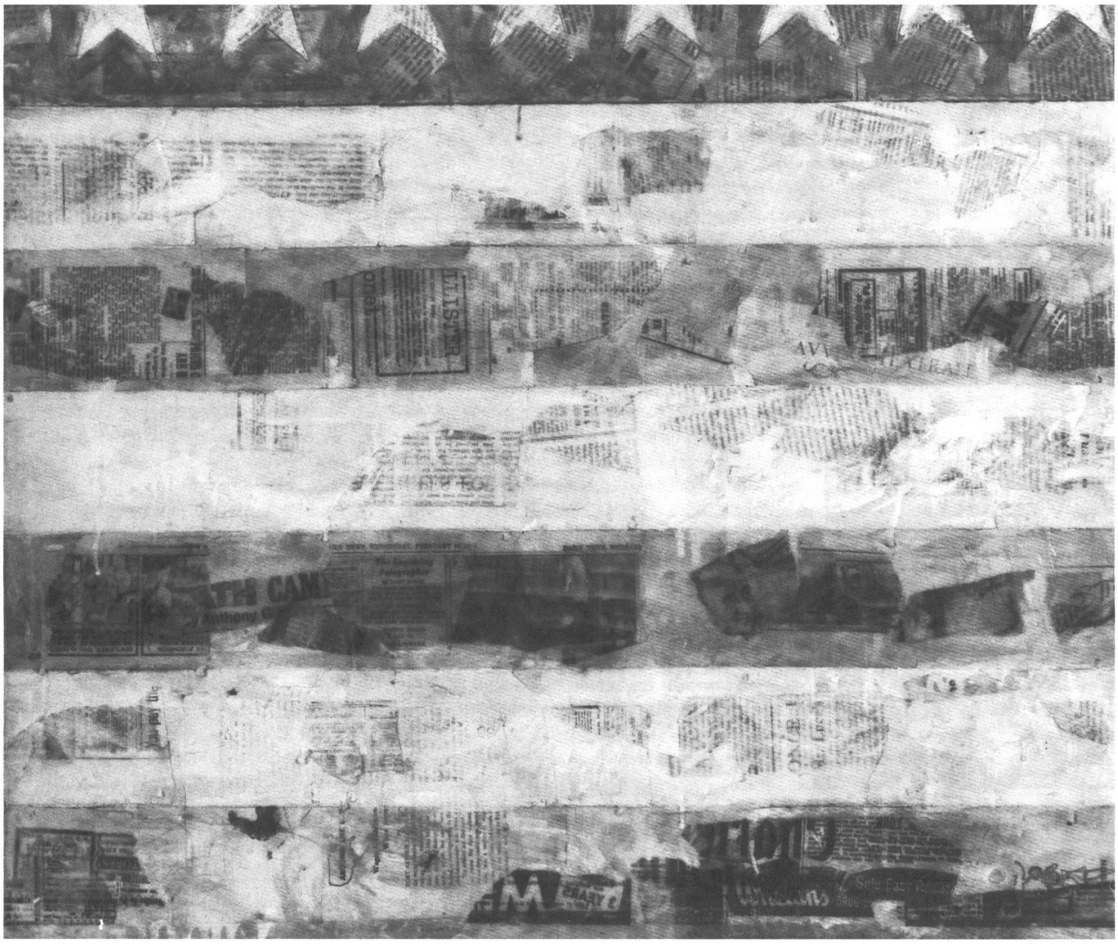
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



Detail einer Infrarot-Fotografie von »Flag« (Foto Kate Keller, Museum of Modern Art, New York).

Roman Sigrist

Jasper Johns: »Flag«, 1954—55

Das Werk und seine Interpretation

»Famous Paintings seen and not looked at, not examined«.[1] Der Titel, den John Yau in Anlehnung an einen Ausspruch Jasper Johns' für einen Katalogbeitrag gewählt hat, könnte auch als Kritik an dessen Rezeption in der allgemeinen Öffentlichkeit gelesen werden: Gerade »Flag« (Abb. 1) hat man als Posterreproduktion in manchen Dielen und Wohnzimmern hängen sehen, hat es aber nie wirklich angeschaut. Allein, Yau möchte mit dem Titel eine stärkere These zum Ausdruck bringen und bezieht sich auf die Rezeption in Kunstkritik und -wissenschaft. Seiner Ansicht nach wird »Flag«, wie Johns' Arbeiten der fünfziger Jahre überhaupt, in Kritik und Wissenschaft zwar grosse Beachtung zuteil, gleichzeitig aber würden grundlegende Aspekte vernachlässigt. Das konkrete Kunstwerk sei in den Hintergrund geraten und der kunstgeschichtlichen Perspektive des jeweiligen Interpreten unterworfen geblieben. Dies dürfe nicht sein. Yau schreibt: »Johns' work, however, demands unique and specific readings. Of course, this is the mark of all great art, that it requires a new way of looking and thinking capable of discernible the underlying logic of its proposals rather than maintaining its own set of prejudices.«[2]

Selbstverständlich steht es an dieser Stelle nicht an, die kunstkritische und -wissenschaftliche Rezeption von Jasper Johns und »Flag« als prinzipiell mangelhaft zu kritisieren, zumal diese so arrivierte Interpreten wie Clement Greenberg, Max Kozloff, Robert Rosenblum, Alan R. Solomon oder Leo Steinberg prägten.[3] Hier sei weniger die Kritik hervorgehoben als die Forderung, die spezifischen Einzelheiten von »Flag« angemessen einzubeziehen, das Gemälde genau anzuschauen. Eben das möchten die nachfolgenden Ausführungen tun. Übrigens kann Yaus Vorwurf gewisse Autoren nicht treffen. Fred Orton etwa hat die Eigenheiten von »Flag« sehr detailliert herausgearbeitet. Ihm verdanken die folgenden Überlegungen manche Anregung und Information.[4]

Das Gemälde

Sterne und Streifen

Das Gemälde und sein Titel machen die Beantwortung der ersten Frage einfach. Was man dargestellt sieht, ist eine Flagge, und genauer: die Flagge der Vereinigten Staaten. Diese geht in ihrer Gestalt auf die Zeit unmittelbar nach der Unabhängigkeitserklärung zurück.[5] Damals beschloss der Kongress, dass die amerikanische Flagge aus dreizehn Sternen und dreizehn Streifen bestehen sollte. Die Streifen hatten für die einzelnen Mitgliedstaaten zu stehen, die Sterne für die Union derselben. Angesichts der Beitritte von mittlerweile sieben weiteren Staaten entschied man sich 1818 für eine Praxis, die bis heute verbindlich geblieben ist. Während die Anzahl der Streifen auf dreizehn festgesetzt wurde, ein Streifen für jede der dreizehn Gründungskolonien, sollte die Anzahl der Sterne dem jeweils aktuellen Stand der Mitgliedstaaten entsprechen. Trotz dieser und der früheren Regelungen waren die tatsächlich in Gebrauch stehenden Flaggen wenig einheitlich. Gang und gäbe war etwa die Verwendung von goldenen Sternen statt der weissen, oder der Einbezug des Adleremblems. Detaillierte Bestimmungen wurden erst 1912 erlassen. Unterdessen waren es 48 Mitgliedstaaten bzw. Sterne. In zwei »executive orders« wurden Anordnung, Grösse und Proportionen der einzelnen

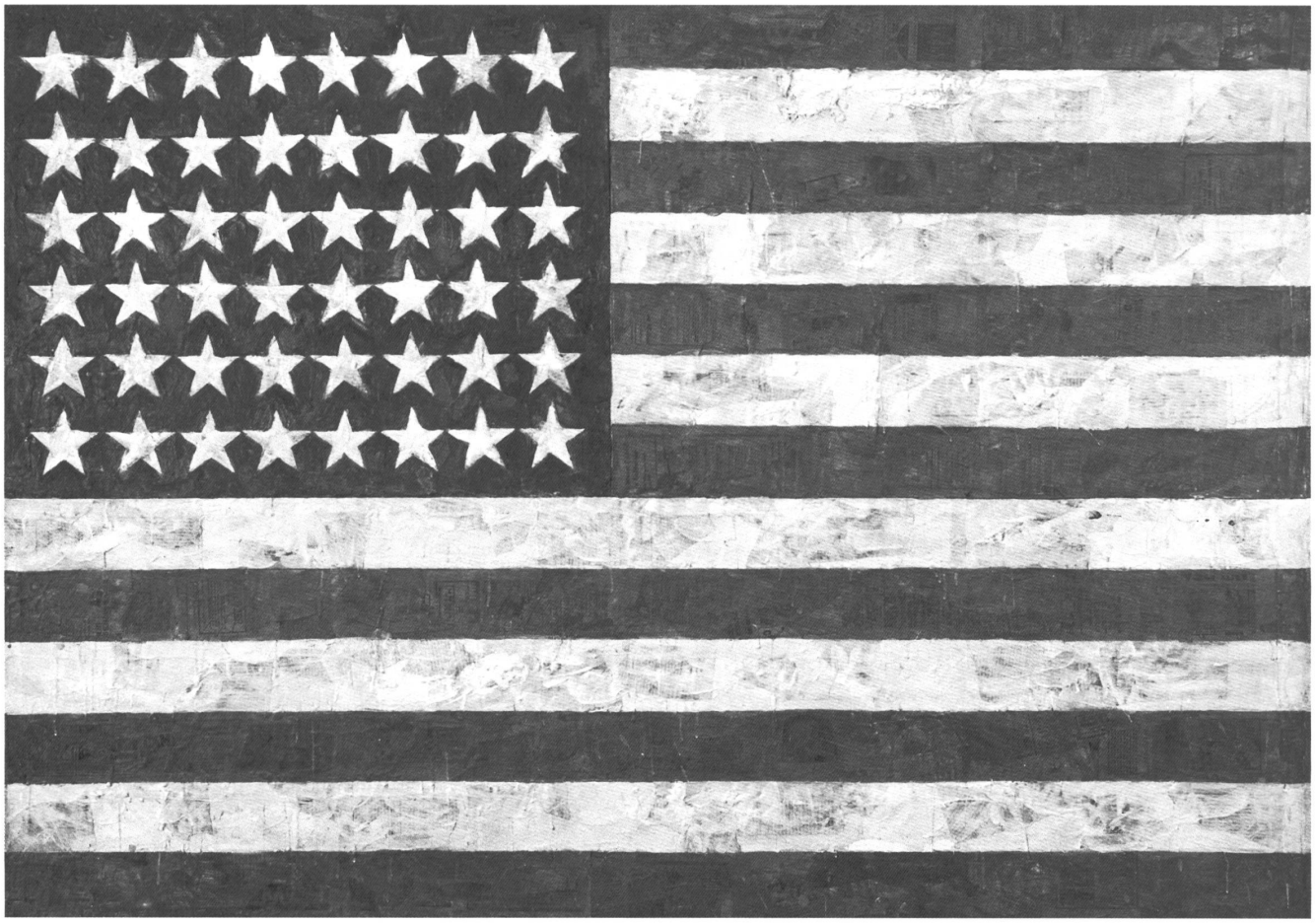


Abb. 1: Jasper Johns, »Flag«, 1954–55, Enkaustik, Öl und Collage auf Stoff, auf Sperrholz montiert (3 Teile), 107,3 x 154 cm, The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Phillip Johnson zu Ehren von Alfred H. Barr Jr. (Foto 2001 © The Museum of Modern Art, New York).

Teile wie auch Grösse und Proportionen der Flagge als Ganzes genauestens definiert. In der Folgezeit blieb die Flagge grundsätzlich unverändert, bis sie 1959 den 49. Stern und im darauf folgenden Jahr den 50. Stern erhielt, als Alaska und Hawaii neu vollwertige Mitgliedstaaten geworden waren.

Schaut man »Flag« an, sieht man die roten und weissen Streifen. Und man sieht die Sterne, weiss vor blauem Hintergrund. Die Streifen, dreizehn an der Zahl, sind parallel aneinander gereiht und verlaufen horizontal. Sieben Streifen sind rot, sechs sind weiss. Oben beginnend mit einem roten, fügen sie sich abwechslungsweise zusammen. Im unteren Bildteil erstrecken sich die Streifen über die gesamte Breite, im oberen Teil über ein bisschen mehr als die Hälfte. Die restliche Fläche des Bildes, die Eckfläche links der kurzen Streifen, ist von dem blauen Rechteck besetzt, worin die weissen Sterne eingelassen sind. Insgesamt sind 48 Sterne zu zählen, sechs horizontale Reihen zu acht Stück. Die einzelnen Sterne haben fünf Spitzen. Sie sind hinsichtlich der Vertikalen symmetrisch ausgerichtet. Eine der Spitzen ragt nach oben.[6]

Die Zahl von 48 Sternen entspricht dem damals aktuellen Stand von Mitgliedstaaten bzw. Sternen, da »Flag« vor 1959 entstanden ist. Die genaue Zeit ist unklar. Johns selbst hat das Gemälde auf der Rückseite mit »1954« angeschrieben.[7] Die Angaben in der Literatur variieren. In einigen Publikationen wird das Bild auf 1954 datiert, in anderen auf 1955 und in wieder anderen auf 1954–55. Die dritte Variante scheint sich mittlerweile durchgesetzt zu haben, zumindest ist diese in sämtlichen neueren Veröffentlichung angegeben. Es wird angenommen, dass Johns das Gemälde im Spätherbst 1954 begonnen und im Frühjahr 1955 fertig gestellt hat.[8] »Flag« gilt damit als sein erstes Werk mit dem Motiv der amerikanischen Flagge.[9]

Die wiedergegebene amerikanische Flagge zeigt sich dem Betrachter in frontaler Ansicht. Sie ist glatt entfaltet und füllt die Bildfläche vollständig aus. Ihre Gesamtmasse sind gleichzeitig diejenigen des Bildes, da dieses keinen Rahmen besitzt. Das Bild ist etwas über 107 cm hoch und 154 cm breit.[10] Höhe und Breite verhalten sich in etwa 2 zu 3. Dies entspricht zwar nicht den Standardproportionen von 10 zu 19, die 1912 für die amerikanische Flagge definiert wurden.[11] Grösse und Proportionen der wiedergegebenen Flagge entsprechen aber durchaus gebräuchlichen Massen, weil die staatlich sanktionierten Vorgaben in erster Linie die originale »United States Flag« betreffen. So gibt es eine Reihe von weiteren ebenso offiziellen amerikanischen Flaggen, die jeweils einem bestimmten Zweck dienen und sich in Grösse und Proportionen von der originalen Flagge unterscheiden. Beispielsweise gibt es die »Storm Flag«, die ersatzweise bei schlechtem Wetter verwendet wird und 1,5 auf 2,1 Meter gross ist, die also um einiges kürzer ist, als es die standardisierten Proportionen vorgeben. Des Weiteren variieren Grösse und Proportionen jener Flaggen, die im Handel erhältlich sind, sehr stark. Gebräuchlich sind hier insbesondere die Proportionen 3:5 und 2:3.

Während die privat oder geschäftlich verwendeten Flaggen grösstenteils gedruckt sind, sind jene des Staates traditionellerweise aus einzelnen unifarbigen Stoffteilen zusammengenäht.[12] Jeder Stern und jeder Streifen ist gemäss seiner symbolischen Funktion ein gleichberechtigtes Element und wird zunächst separat angefertigt. Die Sterne werden anschliessend entweder beidseitig auf das blaue Rechteck aufgenäht oder sie werden darin eingesetzt. Die sechs langen Streifen werden zu dem einen Rechteck zusammengefügt und die sieben kurzen zu dem anderen. Schliesslich werden die drei so erhaltenen Stoffstücke zur Flagge zusammengesetzt. Tatsächlich ist die traditionelle Machart amerikanischer Flaggen auch bei »Flag« aufgenommen. Zunächst deshalb, weil keine Figur-Grund-Hierarchien bestehen. Die einzelnen Bildelemente sind als eigenständig und gleichberechtigt behandelt. Insbesondere sind die weissen Sterne und die weissen Streifen nicht das Resultat von Auslassungen, sie sind aus denselben Materialien angefertigt, wie das blaue Eckfeld und die roten Streifen. Darüber hinaus spiegelt sich das Herstellungsverfahren amerikanischer Flaggen darin wieder, dass das Gemälde gleich jenen aus drei rechteckigen Teilflächen zusammengesetzt ist, aus den drei Teilen eines Bettlakens, die ihrerseits auf drei Sperrholzstreifen aufgezogen sind.[13] Zwei feine, dunkle Ritzen deuten dies an. Der eine Spalt verläuft horizontal und grenzt den unteren Bildteil mit den langen Streifen von dem oberen ab. Der andere trennt das Eckfeld mit den Sternen von den kurzen Streifen rechts davon. Er ist vertikal, setzt am oberen Bildrand an und endet bei den langen Streifen bzw. beim horizontalen Spalt.

Enkaustik und Collage

Wenn man die Gemäldeoberfläche auf ihre Beschaffenheit hin untersucht, zeigen sich neben den erwähnten Ritzen und dem Umstand, dass die Sterne und Streifen als eigenständige Elemente behandelt sind, zwei weitere Besonderheiten. Zum einen stellen die von Johns verwendeten Farben keine planen und gleichmässig deckenden Flächen her. Zum anderen schimmern durch die Farben hindurch einzelne Stoff- und Zeitungspapierteile. Beides zusammen vermittelt eine sehr belebte und unregelmässige Oberflächenstruktur.

Johns hat bei »Flag« Enkaustikfarben benutzt.[14] Unter ultraviolettem Licht sind zwar auch Ölfarben zu erkennen, doch hat er diese gemäss eigenen Angaben lediglich verwendet, um später entstandene Schäden zu reparieren.[15] Enkaustikfarben sind auf Wachsbasis hergestellt. Die Farben werden mittels einer geheizten Palette erwärmt, auf diese Weise flüssig oder zumindest weich gemacht und mit Spachtel und Pinsel auf den Bildträger aufgetragen. Zum Teil werden die kalten Enkaustikfarben direkt mit einem heissen Spachtel auf die vorbereitete Fläche aufgebracht, zum Teil wird die Malfläche selbst ebenfalls erhitzt. Die Verarbeitung von Enkaustik- bzw. Wachsfarben ist in jedem Fall sehr aufwändig. Zu ihren Vorzügen gehört es dagegen, dass sie

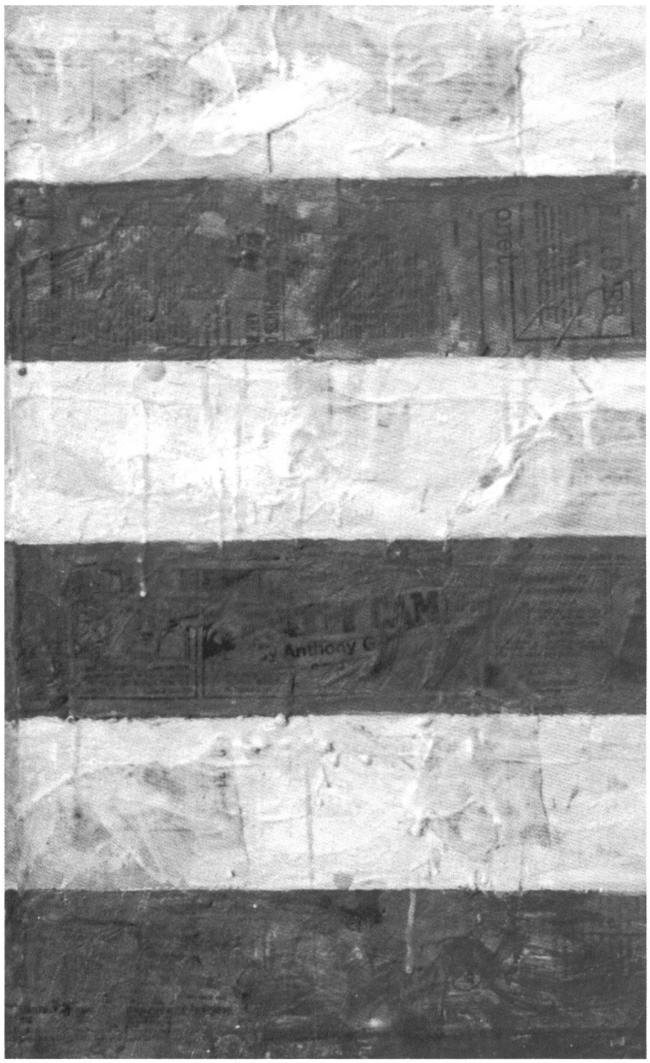


Abb. 2: Detail von »Flag«.

vergleichsweise günstig sind und resistent gegenüber Feuchtigkeit, dass sie überhaupt sehr beständig sind, kaum vergilben oder verblassen. Im Fall von »Flag« ist der entscheidende Vorzug schliesslich der, dass Wachsfarben während dem Erkalten sogleich trocknen und fest werden. Dies hat Johns erlaubt, die einzelnen Farbaufträge nicht zu vermischen und eine unregelmässige, höckerige Oberflächenstruktur herzustellen. Beim Farbauftrag selbst hat Johns zwei unterschiedliche Techniken angewendet. Zum einen hat er die Farben mit Pinsel und Spachtel aufgebracht, also so, wie bei Enkaustikmalerei traditionell vorgegangen wird. Zum anderen hat er einzelne Stoff- und Zeitungspapierstücke in die Farbmasse getaucht und die farbdurchtränkten, noch heissen Stücke ihrerseits auf der Bildfläche fixiert, wobei diese nicht zuletzt deswegen teilweise sichtbar bleiben, weil Wachsfarben eine vergleichsweise hohe Transparenz aufweisen. Dieses zweite Vorgehen beim Farbauftrag erweitert die Enkaustikmalerei um einen grundlegenden Aspekt und darf als Innovation betrachtet werden. Gleichzeitig lässt es die Rede von Enkaustikmalerei fragwürdig erscheinen, zumindest unzureichend.[16]

Obwohl »Flag« wegen der Wachsfarben und der Stoff- und Zeitungspapierstücke eine abwechslungsreiche Oberflächenstruktur erhält, behalten die wiedergegebenen Formen deutliche Konturen (vgl. Abb. 2). Die Randlinien der Sterne und Streifen sind relativ strikt eingehalten. Die Zeitungsausschnitte und Stoffstücke, welche Johns bei den Streifen verwendet hat, sind überwiegend waagrecht (bzw. senkrecht) ausgerichtet, also im Einklang mit dem Verlauf der Streifen. Für die grundsätzlich feinere Struktur des Eckfelds mit den Sternen hat er kleinere Ausschnitte und Fetzen benutzt, wodurch die entsprechenden Proportionen und Formen ebenfalls gewährleistet bleiben. Die Sterne selbst sind jeweils aus einem einzelnen Stück Zeitungspapier als positive oder negative Form ausgeschnitten. Für die Farben lässt sich Ähnliches beobachten. Johns hat die Farbe dort, wo sie in den angrenzenden, andersfarbigen Bereich hineingelaufen ist, nachträglich mit der »korrekten« Farbe ausgebessert. An manchen Stellen lassen sich z. B. ursprünglich rote Farbtropfen erkennen, die in den tiefer liegenden weissen Streifen hineinreichen, jedoch mit einem Pinselstrich korrigiert, also mit weisser Farbe übermalt worden sind. Es ist anzunehmen, dass Johns die Farben zunächst mittels der durchtränkten Stoff- und Zeitungspapierteile auftrug und die feinere Aufteilung später mit Spachtel und Pinsel nachführte. Die beiden Vorgehen beim Farbauftrag scheinen gleichzeitig zwei unterschiedliche Arbeitsstufen darzustellen.

Wegen der eingearbeiteten Stoff- und Zeitungspapierstücke ist in sämtlichen Bildlegenden neben dem Element der Enkaustik jenes der Collage aufgelistet.[17] Diese Zuschreibung ist grundsätzlich angemessen, muss aber eingeschränkt werden. Im Gegensatz zu den kubistischen Collagen Georges Braques und Pablo Picassos sind die bildextern gegebenen Materialien bei »Flag« nicht als Bestandteil der Bildoberfläche verstanden, wie die daneben, darüber oder darunter liegenden gemalten Flächen als Teil der

Oberfläche verstanden sind. Die eingearbeiteten Stoff- und Zeitungspapierstücke bilden zusammen mit den verwendeten Enkaustikfarben eine Oberfläche, ohne dass einzelne Bereiche aufzulösen wären. Ähnlich wie der Ausdruck »Enkaustik« in Bezug auf »Flag« unzureichend ist und sinnvoll nur ergänzt um den Hinweis, dass die Wachsfarben wenigstens zur Hälfte mittels Stoff- und Zeitungspapierfetzen aufgetragen worden sind, ist der Ausdruck »Collage« nur sinnvoll, wenn die Farben einbezogen werden. Oder wenn denn strikter am Begriff festgehalten werden soll: Vielleicht ist von einer »hidden collage«[18] zu sprechen, weil die integrierten Stoff- und Zeitungspapierstücke als die tiefer liegende Schicht keine eigenen Oberflächenbereiche zugeteilt erhalten. Als technische Beschreibung mag der Ausdruck »verborgene Collage« allzu metaphorisch sein. Mit Blick auf die Bild- und Textinhalte der Zeitungsausschnitte erhält er hingegen geradezu buchstäblichen Sinn. Da die Ausschnitte mit Wachsfarben durchtränkt und fixiert sind und da darüber meist eine weitere Wachsschicht liegt, bleibt ein beträchtlicher Teil der Bilder und Texte dem blossen Auge verborgen und zeigt sich erst auf Infrarotaufnahmen (vgl. Abb. 3). Gewisse Bilder und Texte lassen sich allerdings vergleichsweise leicht entziffern. Besonders gut zu erkennen sind etwa die Einzelbilder eines Comicstrips im Bereich unten rechts oder die Worte »Pipe Dream« wenig oberhalb des Bildmittelpunkts.[19]

Die Ausschnitte sind drei grossen amerikanischen Zeitungen entnommen: der New York Times, der Daily News und der Nation. Was die Ressorts betrifft, sind sie unterschiedlichster Herkunft. Da gibt es die erwähnten Comicbilder, die Folge eines Fortsetzungsromans oder ein Kreuzworträtsel. Es finden sich Artikel zu Wirtschaftsfragen wie dem Haferpreis oder den Börsenkursen, Artikel zu regionalen Themen, z. B. über die kalifornischen Wasserwerke oder eine dramatische Verhaftung. Und nicht zuletzt sind zahlreiche Werbeinserate auszumachen, Inserate für Produkte zur weiblichen Intimpflege, für irgendwelche um den halben Preis herabgesetzte Tuben, für Handtaschen, und ausserdem eine Reihe von Stellen-, Immobilien- und Versicherungsinseraten.[20]

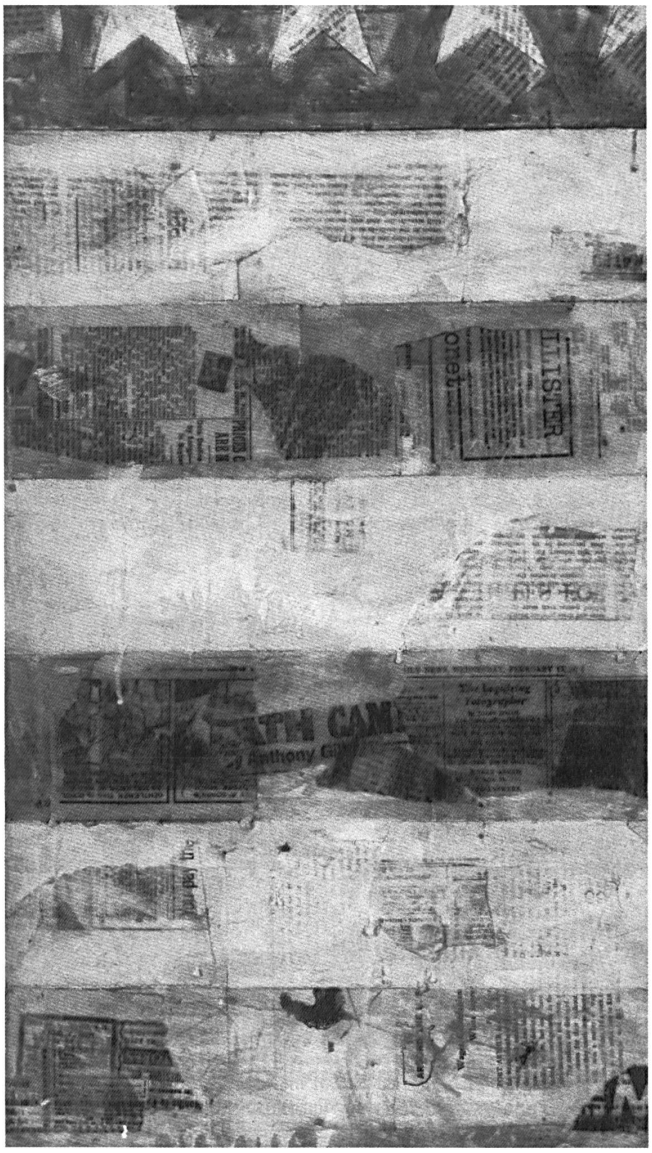


Abb. 3: Detail einer Infrarot-Fotografie von »Flag« (Foto Kate Keller, Museum of Modern Art, New York).

Themen der Malerei

Die Themen von »Flag«, denen das Interesse von Kunstkritik und -wissenschaft bevorzugt gilt, sind kunstinterne, sind solche der Malerei. Die Themen betreffen verschiedene Aspekte, die sich gleichermassen unterscheiden wie überschneiden. Im Blick stehen teils je andere Bezüge zu dritten Kunstrichtungen oder Künstlern, teils je andere Charakteristika des Gemäldes. Ein erster und grundsätzlicher Themenkreis ist von allen Interpreten angesprochen, wenngleich selten ausformuliert. Dieser erschliesst sich ausgehend von der Beobachtung, dass eine seltsame Konstellation resultiert, wenn eine amerikanische Flagge zum Sujet[21] einer Darstellung genommen ist: Der dargestellte Gegenstand und seine Darstellung scheinen zusammenzufallen.

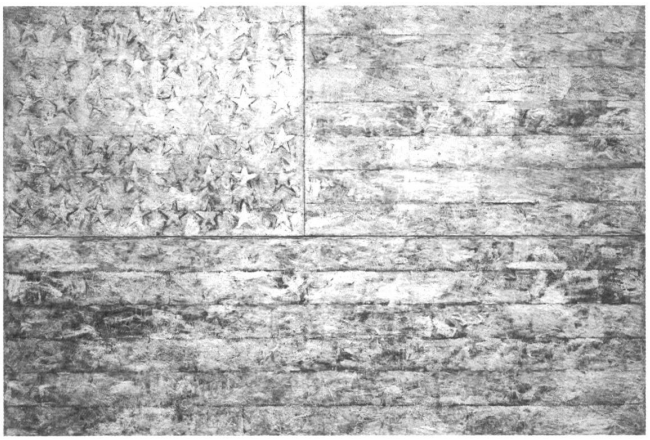


Abb. 4: Jasper Johns, »White Flag«, 1955, Enkaustik und Collage auf Leinwand (3 Teile), 198,9 x 306,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (Foto 2001 © The Metropolitan Museum of Modern Art. All rights reserved).

Abb. 5: Jasper Johns, »Target with Four Faces«, 1955, Enkaustik auf Zeitungspapier und Stoff, auf Leinwand, darüber vier eingefärbte Gipsabgüsse von Gesichtern in einem Holzkasten mit aufklappbarer Vorderseite, Gesamtmasse bei geöffnetem Kasten: 85,3 x 66 x 7,6 cm; Leinwand: 66 x 66 cm; Kasten (geschlossen): 9,5 x 66 x 8,9 cm, The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Mr. und Mrs. Robert C. Scull (Foto 2001 © The Museum of Modern Art, New York).

Die Darstellung einer amerikanischen Flagge und die Flagge selbst

Die amerikanische Flagge ist ein Artefakt, die Strasse und der Himmel sind es nicht.[22] Diese können lediglich vorgetäuscht werden, Erstere dagegen kann gemacht werden. Nun stellen Magrittes »Ceci n'est pas une Pipe«-Bilder das Verhältnis von gemachtem Gegenstand und seiner Darstellung ebenfalls in Frage, doch bleibt die Kluft schon deswegen bestehen, weil die Pfeife dreidimensional ist, ihre Darstellung aber zweidimensional.[23] Im Fall von »Flag« ist diese Differenzierungsmöglichkeit aufgehoben, weil auch das Sujet zweidimensional ist. Beschränkt man sich auf die Ebene der Wahrnehmung und lässt die Rückseite, aber auch etwaige Falten ausser Acht, ist eine amerikanische Flagge zweidimensional. Die Darstellung einer Flagge muss auf der Mal- oder Zeichenfläche keine illusionistische Tiefe suggerieren. Aufgrund der Flachheit und dem Gemachtsein der Flagge kommt es zur »Identitätskrise«[24] zwischen dargestelltem Gegenstand und Darstellung. Damit ist bereits die Rede vom »Sujet« der Flagge problematisch. Die Krise wird zudem dann forciert, wenn gewisse weitere allgemeine Bedingungen erfüllt sind.

Die Rezeption hat die Identitätskrise sowohl für alle Flaggenbilder wie auch für alle Zielscheiben-, Alphabet- und Zahlenbilder von Johns festgestellt.[25] (Auch Zielscheiben, Alphabete und Zahlen sind zweidimensionale Artefakte.) Meines Erachtens thematisieren die anderen Bilder das Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem zwar bis zu einem gewissen Grad ebenfalls, doch besitzen sie meist Eigenschaften, die das Zusammenfallen von beidem grundsätzlich verhindern oder das Verhältnis zumindest komplizieren. Viele Werke heben sich von ihrem Sujet bereits farblich entscheidend ab. »White Flag« (Abb. 4) z. B. lässt die Farben der amerikanischen Flagge schlichtweg verschwinden und dieselbe zum »monumental ghost of itself«[26] werden. Andere Werke wiederum enthalten neben dem betreffenden Sujet weitere Bildelemente, so dass das Verhältnis von Darstellung und dargestelltem Gegenstand um wesentliche Aspekte erweitert ist und deren allfälliges Zusammenfallen zu einem vergleichsweise peripheren Thema wird. Das nicht monochrome Werk »Target with four Faces« (Abb. 5) stellt dem Zielscheibenmotiv z. B. gipserne Gesichtsabgüsse gegenüber. Bei »Flag above White with Collage« (Abb. 6) deckt sich die Fläche des Sujets nicht mit derjenigen des Bildes, die Proportionen der wiedergegebenen Flagge werden durch die darunter liegende weisse Fläche nachhaltig gestört. Was die Alphabet- und die Zahlenbilder anbelangt, kommt hinzu, dass bei Buchstaben und Zahlen strikter zwischen konkretem Gegenstand und abstraktem Zeichen unterschieden werden muss und die Identität von Darstellung und Dargestelltem bereits innerhalb dieser Kategorien problematisiert ist. Ausserdem formuliert die Darstellung eines Buchstabens oder einer Zahl das Verhältnis ihrer Fläche zu derjenigen des dargestellten Zeichens anders, insofern es sich prinzipiell um eine

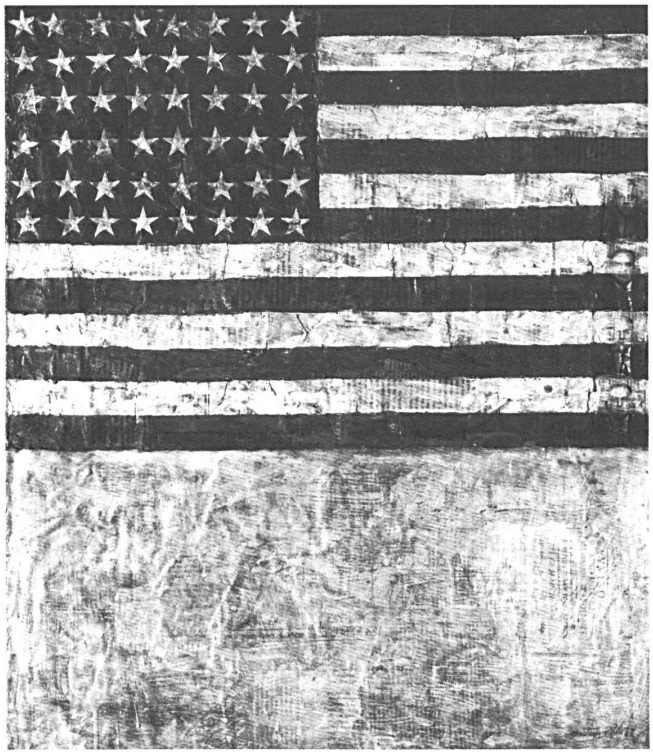


Abb. 6: Jasper Johns, »Flag above White with Collage«, 1955, Enkaustik und Collage auf Leinwand, 57,2 x 48,9 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Basel. Schenkung des Künstlers, in Erinnerung an Christian Geelhaar (Foto Martin Bütler, Öffentliche Kunstsammlung Basel).

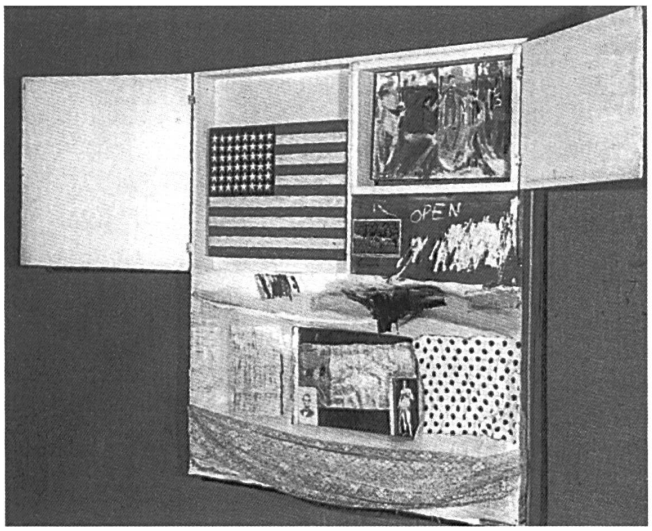


Abb. 7: Robert Rauschenberg, »Short Circuit«, 1955, Combine Painting: Mixed Media, 126,4 x 118 x 12,7 cm, Besitz des Künstlers.

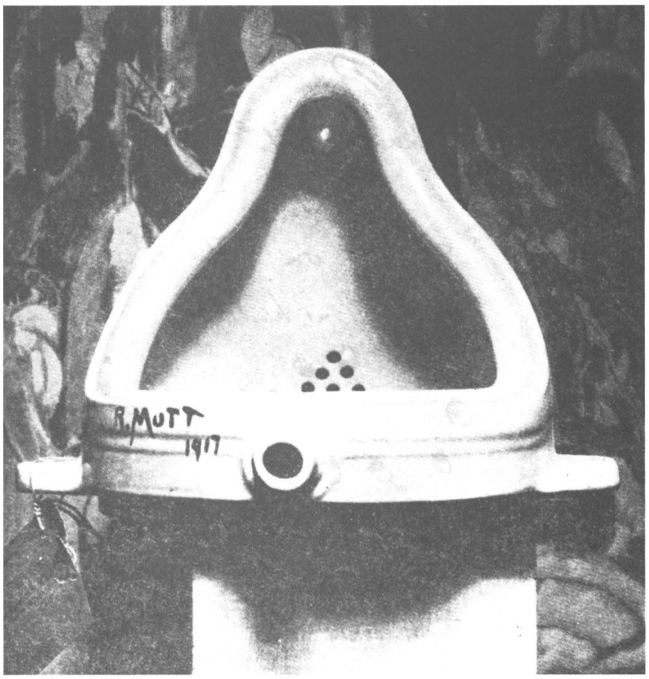


Abb. 8: Marcel Duchamp, »Fountain« (erste Version), 1917, Ready-made, Urinal, glasiertes Porzellan mit schwarzer Farbe, Grösse unbekannt, Verbleib unbekannt, Foto Alfred Steglitz (The Blind Man, Nr. 2, Mai 1917).

Figur-Grund-Komposition handelt. »Flag« dagegen kennzeichnet keine solchen internen Hierarchien, es enthält neben dem Flaggensujet keine zusätzlichen Bildelemente, seine Fläche deckt sich mit derjenigen des Sujets und es behält die Farben der amerikanischen Flagge bei. Sofern diese Bedingungen gegeben sind, ist die Identitätskrise von Bild und Sujet Wirkung jeder Darstellung einer Flagge (oder Zielscheibe). Die Krise ist Wirkung von »Flag«, ist es aber auch von jener kleineren Variante, die in Robert Rauschenbergs »Short Circuit« integriert gewesen ist (Abb. 7).[27]

Das Gemälde und die Flagge

Angesichts des komplexen Verhältnisses von vorkünstlerischem Gegenstand und künstlerischer Darstellung erstaunt nicht, dass bereits früh ein Bezug zu Marcel Duchamp und dessen Readymades hergestellt wurde. In einer Ausstellungsbesprechung von 1957 schrieb Robert Rosenblum: »Take Jasper Johns's Work, which is easily described as an accurate replica of the American ›Flag‹ but which is as hard to explain in its unsettling power as the reasonable illogicalities of a Duchamp ready-made. [...] One suspects here a vital Neo-Dada spirit.«[28] Die Etikette des Neo-Dadaismus wurde von Rosenblum in Bezug auf Johns eingeführt, andere Autoren folgten ihm darin. Oft war die Etikette bzw. der Vergleich negativ belegt. Hilton Kramer etwa schrieb, dass Johns allenfalls eine »Grandma Moses version of Dada« sei.[29] Aus späterer Perspektive wurde hinsichtlich der Ready-made-Thematik zudem wiederholt ein massgeblicher Einfluss auf den »Neo-Dadaismus« der sechziger Jahre, auf die Pop-Art festgestellt. Lucy R. Lippard z. B. sprach von Johns als dem »real Point of Departure for Pop Art«.[30]

Solange nicht auch auf die grundlegenden Differenzen hingewiesen wird, bleibt der Bezug zu Dadaismus und Pop-Art, in dieser Diskussion zumeist Marcel Duchamp und Andy Warhol, problematisch.[31] Bereits die bei »Flag« verwendeten Mittel unterscheiden sich erheblich von denen, die Duchamp und Warhol benutzen, Ersterer z. B. bei »Fountain« (Abb. 8). Duchamp arbeitet in erster Linie mit dem Mittel der Kontextverschiebung. Er hat das Pissoir zwar mit »R. Mutt« und »1917« beschriftet, es mit der Öffnung nach oben auf einen Sockel gestellt und ihm den Namen »Fountain« gegeben. Abgesehen von diesen Eingriffen oder Hilfsmitteln hat Duchamp den industriell hergestellten Gegenstand aber unverändert übernommen.[32] Im Gegensatz dazu hat Johns den vorkünstlerischen Gegenstand nicht tel quel als Kunstwerk ausgestellt. Er hat die Flagge reproduziert und bedient sich dabei malerischer Mittel, also künstlerischer Mittel im engeren Sinne. Letzteres unterscheidet »Flag« gleichzeitig von den Werken Warhols. Dessen »Brillo Box« (Abb. 9) z. B. ist einerseits ebenfalls kein eigentliches Ready-made, da es sich nicht um den Karton aus dem Supermarkt handelt, sondern um eine Reproduktion desselben. Andererseits ist es von »Flag« verschieden, insofern als sich Warhols Übersetzung des vorkünstlerischen Gegenstands darüber hinaus, wenngleich andere Materialien gebrauchend, wesentlich

an dessen industriellem Herstellungsverfahren orientiert. Die Machart der Brillokartons ist konsequent nachvollzogen und simuliert. So verstanden ist Warhols Vorgehen radikaler als dasjenige von Johns, weil die amerikanische Flagge gewissermassen noch die »Spuren malerischer Überarbeitung«[33] trägt. Dies als Mangel zu verstehen, als Beweis dafür, dass Johns »die extreme Eliminierung malerischer Mittel«[34] noch nicht erreicht hat, scheint mir hingegen fragwürdig. Die Art und Weise, wie »Flag« hergestellt ist, hat vorerst lediglich zur Konsequenz, dass sich die amerikanische Flagge und Johns' Darstellung derselben nicht auf ein Verhältnis retinaler Identität zurückführen lassen.[35] Duchamps Vorgehen, das industriell hergestellte Pissoir als Kunstwerk auszustellen, und Warhols Vorgehen, den Brillokarton aus dem Supermarkt zu reproduzieren und ebenfalls in seinem Herstellungsverfahren nachzuvollziehen, haben zur Folge, dass sich der vorkünstlerische Gegenstand und das Kunstwerk auf der Ebene der Wahrnehmung nicht auseinander halten lassen. Bei »Brillo Box« kann allenfalls gesehen werden, dass der Karton aus Holz und mittels dem Siebdruckverfahren beschriftet ist. »Flag« dagegen macht erst gar nicht den Versuch, mit dem vorkünstlerischen Gegenstand identisch zu sein.

Die Art und Weise, wie »Flag« gemacht ist, unterstützt zum einen seine Identität als amerikanische Flagge: Die Bildfläche deckt sich mit der Fläche der wiedergegebenen Flagge. Die originalen Farben sind übernommen. Grösse und Proportionen entsprechen gebräuchlichen Massen. Die Sterne und Streifen sind als eigenständige Elemente behandelt. Und das Bild ist aus drei Teilstücken zusammengesetzt.[36] Die Machart von »Flag« bestätigt einerseits seine Identität als Flagge, verhindert andererseits gleichzeitig, dass es vollends mit der amerikanischen Flagge zusammenfällt. Es ist in erster Linie die Oberflächenausarbeitung mittels der Wachsfarben und Collagematerialien, die »Flag« davor bewahrt, ausschliesslich als amerikanische Flagge oder als blosse Reproduktion derselben identifiziert zu werden. Die malerischen Mittel formulieren das Verhältnis von vorkünstlerischem Gegenstand und Kunstwerk, von Flagge und Gemälde gewissermassen werkintern aus. Die Frage, ob »Flag« denn nun das Eine oder das Andere ist, bleibt offen. Dies ist auch die Auffassung von Max Kozloff und Alan R. Solomon.[37] Letzterer schreibt: »Johns prefers to ask rhetorically, ›Is it a flag, or is it a painting?‹«[38]

Robert Rosenblum interpretiert das Verhältnis von Flagge und Gemälde anders.[39] Rosenblum argumentiert, dass »Flag« beim Betrachter zuallererst einmal Verblüffung hervorruft, weil die wiedergegebene Flagge in ihrer Gewöhnlichkeit sämtliche »ästhetischen« Erwartungen unterläuft. Da die Flagge umgekehrt den alltäglichen Zusammenhängen entrissen ist, ist der Betrachter gleichzeitig aufgefordert, die Sterne und Streifen zum ersten Mal genauer anzuschauen. Der Umstand, dass die Flagge mit künstlerischen Mitteln hergestellt worden ist und das Gemälde eine reich strukturierte Oberfläche besitzt, lässt ihn darüber hinaus Qualitäten entdecken, die nur dieser bestimmten Flagge eigen sind. Rosenblum vergleicht

Abb. 9: Andy Warhol, »Brillo Box«, 1964, Siebdruck auf bemaltem Holz, 43,5 x 43,5 x 30,5 cm, Nachlass Andy Warhol (Foto 2001 © The Museum of Modern Art, New York).

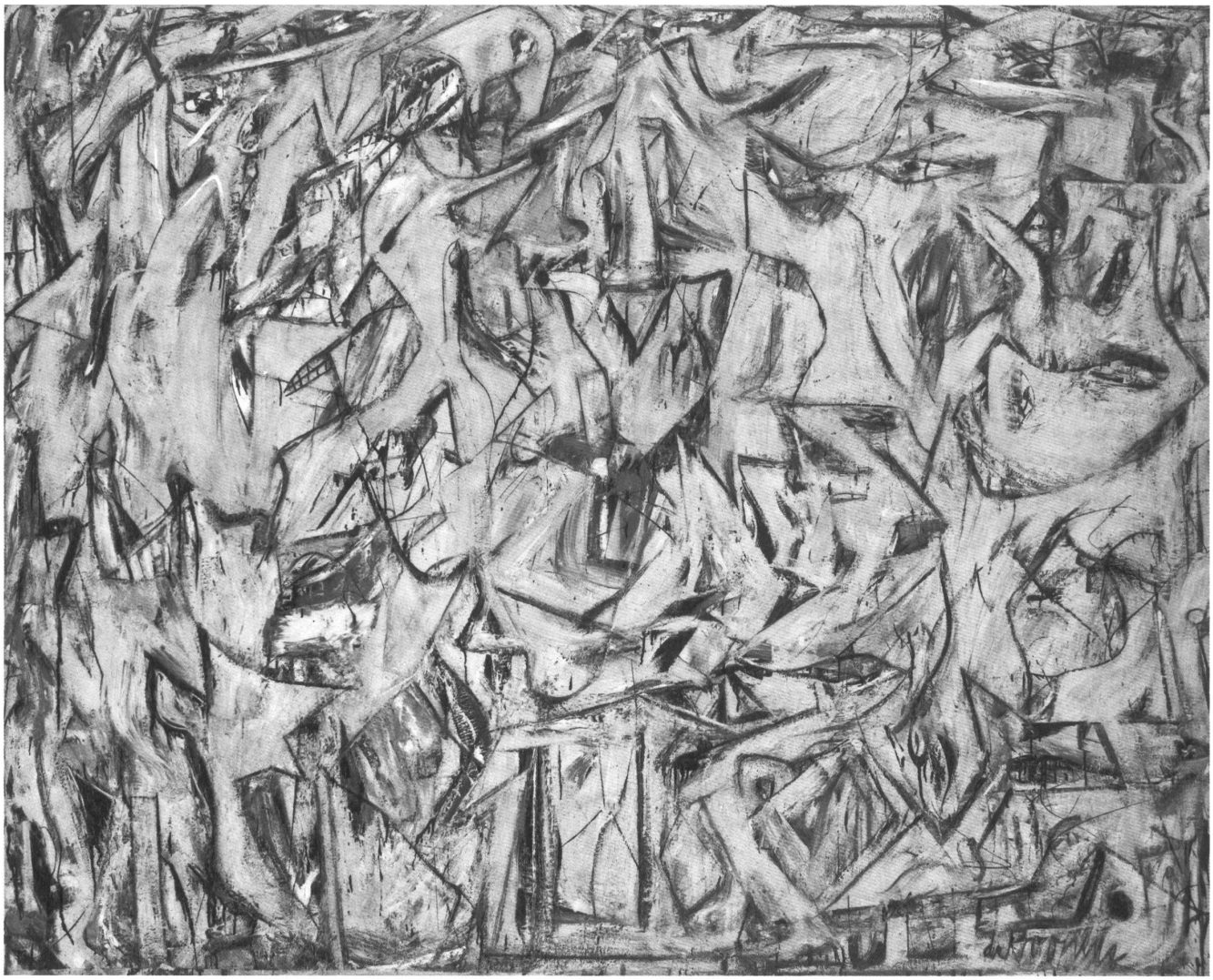


Abb. 10: Willem de Kooning, »Excavation«, 206,6 x 257,3 cm, Öl und Lack auf Leinwand, The Art Institute of Chicago (© The Art Institute of Chicago. All rights reserved).

Johns mit Cézanne und Michelangelo, denn, wie dieser einen Apfel und jener die menschliche Gestalt studiert habe, erforsche Johns die Flagge »as an esthetic phenomenon«.[40] Das Verhältnis von Flagge und Gemäldeoberfläche löst sich dahingehend auf, dass diejenigen Eigenschaften, die »Flag« vom industriell hergestellten oder mechanisch reproduzierten Gegenstand unterscheiden, neue Aspekte in Bezug auf die amerikanische Flagge erschliessen.

Rosenblum zufolge hat »Flag« sein Thema in der künstlerischen Rekontextualisierung des »nichtästhetischen« Gegenstands. Damit würde sich Johns gleichzeitig den Vorwürfen jener aussetzen, die eine »ästhetische« Verklärung des Alltagsgegenstands kritisieren und genau hierin einen Abfall von den Inhalten des Dadaismus beobachten.[41] Meines Erachtens ist diese kritische Lesart ebenso problematisch wie Rosenblums wohlwollende, weil beide voraussetzen, dass »Flag« von der amerikanischen Flagge handelt und nur von dieser. Die Frage, ob es eine Flagge oder ein Gemälde ist, wäre entschieden, insofern das Mehr an malerischer Bearbeitung, als die künstlerische Interpretation des Alltagsgegenstands verstanden wird. In Kozloffs und Solomons Lektüre dagegen bleibt die Frage, ob »Flag« eine Flagge oder ein Gemälde ist, genau wegen der reich strukturierten Oberfläche offen, da sie diese nicht dem Gegenstands-, sondern dem Bildcharakter zuerkennt. Es geht demnach nicht sosehr um den Gegenstand als solchen. Thema ist vielmehr das Zusammenspiel von verschiedenen, einander widersprechenden Wahrnehmungsmöglichkeiten, die im Werk selbst angelegt sind.[42] Folglich erstaunt nicht, dass Johns umgekehrt ebenso oft, wie er für die ästhetische Überhöhung von Banalitäten kritisiert wird, von solchen Vorwürfen ausgenommen wird. Mit anderen Worten: Johns unterscheidet sich in diesem Zusammenhang von der Pop-Art, weil ihn die Gegenstandsqualitäten der Flagge isoliert nur bedingt interessieren, mehr aber das widersprüchliche Zusammenspiel derselben mit anderen Werkqualitäten.[43]

Das Flaggensujet und die Gemäldeoberfläche der gestischen Malerei

Solomon argumentiert, dass die Frage der Identität, Flagge einerseits, Gemälde andererseits, nicht aufzulösen ist und sich zu einem eigentlichen Widerspruch verschärft, weil die vorgegebene Gestalt der Flagge im Prinzip jegliche freien künstlerischen Entscheidungen verweigert und den Abwechslungsreichtum der Gemäldeoberfläche ausschliesst. Seiner Ansicht nach ist es Johns gelungen, die Vorbestimmtheit der Flagge und die malerische Freiheit zu vereinen, oder anders: die vorgegebene, also objektive Struktur der Flagge und die individuelle, also subjektive Struktur der abstrakt expressionistischen Oberfläche. Solomon vergleicht die Oberfläche von »Flag« mit der »animated expressive surface of Pollock, de Kooning and Kline«.[44]

Die Spannung zwischen Flaggensujet und Gemäldeoberfläche wird in der Literatur häufig festgestellt, ebenso der Bezug zur Oberflächenbehandlung des Abstrakten Expressionismus, wobei in diesem Zusammenhang stets die gestische Richtung angesprochen ist, meist Willem de Kooning (vgl. Abb. 10), und nie die Farbfeldmalerei Barnett Newmans, Mark Rothkos oder Clifford Stills.[45] In demselben Aufsatz, wo Clement Greenberg den Bezug zwischen Johns und dem Abstrakten Expressionismus herstellt, umschreibt er Zweiteren mit »painterliness« und diesen Begriff wiederum erklärt er als »loose, rapid handling, or the look of it; masses that blotted and fused instead of shapes that stayed distinct; large and conspicuous rhythms; broken colour; uneven saturations and densities of paint, exhibited brush, knive, or finger marks«.[46] Nun veranschaulicht gerade Greenbergs Beschreibung, dass zwischen der Oberflächenbehandlung der gestischen Maler und derjenigen von Johns gewisse Übereinstimmungen bestehen, aber eben auch grundsätzliche Unterschiede. Zunächst sind Johns' Malweise »grossräumige und ausgeprägte Rhythmen« schlichtweg abzusprechen, da der Abwechslungsreichtum der Oberfläche ein betont kleinräumiger ist.[47] Des Weiteren kann in Bezug auf Johns in keiner Weise von Lässigkeit und Geschwindigkeit die Rede sein, weil die Arbeit mit Wachsfarben und Collagematerialien äusserst aufwändig und zeitintensiv ist, und darüber hinaus, weil Johns die Farbgrenzen nachgebessert hat. In seinem Fall ist wohl eher von Geduld und Beherrschung zu sprechen. »Flag« ist eine »painterly paintedness«[48] nicht abzusprechen, doch ist diese um die fehlende Spontaneität und das fehlende Temperament einzuschränken. Roberta Bernstein sieht dies ähnlich: »The brushstrokes of Johns' ›Flag‹ are painterly but controlled, and they are not meant to be interpreted in expressionist terms like those of the gesture painters.«[49]

Die Differenzen zwischen der abstrakt expressionistischen Malweise und derjenigen von Johns weichen die Spannung zwischen Flaggensujet und Gemäldeoberfläche keineswegs auf, im Gegenteil. Zunächst bestehen genug Ähnlichkeiten, dass die Oberflächenbehandlung, welche die gestische Malerei als Ausdruck des eigenen subjektiven Empfindens gebraucht, hier in Widerspruch zum gewöhnlichen und vorgegebenen Sujet der Flagge gesetzt ist. Da die Ähnlichkeiten ausserdem Resultat des bedächtigen und kontrollierten Enkaustik- und Collageverfahrens sind, entwerfen ebenfalls die malerischen Mittel selbst ein Gegenbild zur gestischen Malerei. Deren Grundsatz, ein Gemälde habe im unmittelbaren und leidenschaftlichen Akt des Malens gefunden zu werden, wird somit durch Sujet wie auch Arbeitsverfahren in Frage gestellt.

Gegenständlichkeit und Abstraktion

Der gefühls- und ausdrucksbetonte Zugang stellt die eine Maxime der gestischen Malerei dar. Eine andere ist nach Ansicht vor allem der formalistischen Kunstkritik die Abstraktion. Gegenständlichkeit sei hauptsächlich deswegen vermieden worden, um nicht die Kluft zwischen dem dreidimensionalen dargestellten Gegenstand und der zweidimensionalen Darstellung aufzureissen. Indem nicht

auf Dinge ausserhalb des Werks Bezug genommen worden sei, sollte die »Flatness« der Bildebene gewährleistet bleiben. Raum und Tiefe sollten rein visuelle Kategorien bleiben und eine Angelegenheit ausschliesslich von Farben und Formen.[50] Nun ist die Pointe die, dass diese Prinzipien bei »Flag« ebenfalls erfüllt sind, und zwar paradoxerweise gerade durch das Flaggensujet als der gegenständlichen Komponente des Werks.[51] Die grundlegende Bedingung der »Flachheit« ist durch das Sujet der Flagge vorweggenommen, weil es seinerseits zweidimensional ist und nicht nach illusionistischer Tiefe verlangt. Versteht man die Gemäldeoberfläche mit ihrer reichen Textur und den vielfältigen Farbakzenten in Begriffen der Räumlichkeit, dann ist sie, was die Darstellung betrifft, überflüssig. Dank dem Flachsein der Flagge braucht die raum-implizierende Oberflächenbehandlung nicht darstellerischen Zwecken zu dienen und bleibt eine rein malerische. Die Oberfläche der gestischen Malerei ist gewissermassen über das Sujet der Flagge gelegt.

Durch die Wahl eines zweidimensionalen Sujets gelang es Johns, den Konflikt zwischen räumlichem Sujet und Gemäldeoberfläche zu umgehen und die gestische Malerei mit der gegenständlichen zu vereinbaren. Sein Werk liess sich zumal deswegen als geistreiche Antwort auf den Abstrakten Expressionismus lesen, weil de Kooning und Pollock Anfang der fünfziger Jahre wieder gegenständliche Themen aufgenommen hatten und, da sie sich dreidimensionalen Sujets zuwandten, sie den Konflikt aufs Neue provoziert hatten. Selbst Clement Greenberg, der gegenständlicher Malerei prinzipiell mit Vorbehalten begegnete, schätzte Johns und erachtete es als dessen Leistung, einen möglichen Ausweg aus den Widersprüchlichkeiten vorzuschlagen, in welche sich die gestische Malerei mit der Rückkehr zu gegenständlichen Themen begeben hatte. Greenberg argumentierte, dass die Spannung zwischen der raum-implizierenden Gemäldeoberfläche und dem flachen Flaggensujet das Dilemma von Abstraktion und Gegenständlichkeit ausformuliert, in gewisser Weise gar auflöst: »[...] he [Johns] brings de Kooning's influence to a head by suspending it clearly, as it were, between abstraction and representation.«[52]

Die paradoxe werkinterne Verbindung von Gegenständlichkeit und Abstraktion lässt sich ebenfalls für andere Formen der abstrakten Kunst feststellen, namentlich für die Geometrische Abstraktion. Während die Verbindung, wie sie hinsichtlich der gestischen Malerei diskutiert worden ist, im Verhältnis von Flaggensujet und Gemäldeoberfläche angelegt ist, ist sie es hier innerhalb des Flaggensujets selbst. Max Imdahl spricht bezüglich Ersterem von einer Dialektik zwischen der Grossstruktur des Flaggensujets und der Kleinstruktur der Gemäldeoberfläche, bezüglich Zweiterem von einer Dialektik innerhalb der Grossstruktur, der Grossstruktur einmal als Flagge und einmal als geometrisches System.[53] Dreh- und Angelpunkt der Überlegung ist, dass die forminternen Eigenschaften der amerikanischen Flagge dieselben sind wie diejenigen von einem Werk der Geometrischen Abstraktion: Da die wiedergegebenen geometrischen Formen keine dritte Dimension implizieren, ist die Voraussetzung der Zweidimensionalität erfüllt. Die Beschränkung auf die Leinwand ist eingehalten, weil sich die Formen zu einem abgeschlossenen System zusammenfügen, dessen Grenzen zugleich jene des Gemäldes sind. Die Nicht-Hierarchie der einzelnen Bildelemente ist gesichert, weil die Sterne und Streifen als gleichberechtigt behandelt sind. Und weil damit eine gleichmässig gewichtete Fläche aufgespannt ist, ist ebenfalls das Prinzip des All-Over erfüllt. »Flag« ist einerseits ein abstraktes Gemälde, verliert andererseits seinen gegenständlichen Charakter keineswegs, da es trotz allem von einer Flagge handelt. Diese paradoxe Verbindung lässt sich nicht auflösen, da sich die gegenständliche und die nichtgegenständliche, abstrakt geometrische Komponente gegenseitig sowohl bedingen wie ausschliessen. Letzteres tun sie per definitionem.

Damit scheinen sich in ein und demselben Gemälde letzten Endes drei Kunstrichtungen zu vereinen, die sich eigentlich gegenseitig ausschliessen: die realistische oder gegenständliche Malerei durch das Flaggensujet, die gestische Malerei durch die Ausarbeitung der Gemäldeoberfläche und die Geometrische Abstraktion durch das Flaggensujet als formales geometrisches System.[54] Leo Steinberg hält die gegenständliche Komponente für den entscheidenden Faktor. Seiner Ansicht nach führt »Flag« vor, dass die Striche und Tropfen der de Kooning-Schule letztlich bloss eine Frage der richtigen Sujetwahl sind. Und was die Prinzipien der Geometrischen Abstraktion betrifft, ist die amerikanische Flagge ja bereits in ihrer vorgegebenen Gestalt Garantin. Steinberg erklärt daher: »Subject matter is back, not as a filler in or adulteration, nor in some sort of partnership, but as the very condition of painting.«[55]

Clement Greenberg beobachtet Ähnliches, gebraucht freilich grundsätzlich andere Kategorien. Auch in seiner Argumentation ist das Flaggensujet das Bindeglied zwischen Gegenständlichkeit, gestischer Malerei und (Geometrischer) Abstraktion. Letztlich bevorzugt er aber dennoch die malerische Oberflächenbehandlung: »[...] the abiding interest of his [Johns'] art, as distinguished from its journalistic one, lies largely in the area of the formal and plastic.«[56] Greenberg bleibt somit seiner Perspektive treu, die bekanntlich eine formalistische gewesen ist. Dass gerade diese versagt, ist hingegen Steinbergs Auffassung. Er sieht die Kunstkritik nach einem halben Jahrhundert »of formalistic indoctrination« durch die von Johns' forcierte Rückkehr gegenständlicher Themen ernsthaft herausgefordert.[57] In einem gewissen Sinne bleibt allerdings auch Steinberg dem formalistischen Vokabular verhaftet. John Yau meint, dass die Lesart, Johns überwinde mit »Flag« den Abstrakten Expressionismus, indem er dessen fundamentale Prinzipien auf das alltägliche und vorgegebene Sujet der Flagge übertrage, einzig dann funktioniert, wenn Johns' Werk wie auch die Werke des Abstrakten Expressionismus unter formalistischen Prämissen (»Painterliness«, »Flatness« etc.) verstanden werden. Seine Kritik, die Rezeption würde grundlegende und konkrete Aspekte des Werks vernachlässigen und das Werk der eigenen

theoretischen Perspektive unterwerfen, bezieht sich dementsprechend in erster Linie auf die formalistische Theorie, die er wiederum wesentlich von Clement Greenberg geprägt sieht.[58]

Unentscheidbarkeit

Sämtliche Interpretationsvorschläge zu Themen der Malerei verweisen auf eine Identitätskrise oder eine Paradoxie innerhalb des Werks. Die Unmöglichkeit, die verschiedenen Krisen und Paradoxien aufzulösen und »Flag« hinsichtlich diesem oder jenem Aspekt eindeutig festzulegen, hat verschiedene Autoren dazu veranlasst, die Unentscheidbarkeit selbst als das eigentliche Thema zu verstehen.[59] Unentscheidbar ist »Flag« allerdings nicht so sehr deswegen, weil es mehrere Bedeutungen hat, vielmehr, weil diese Bedeutungen nicht entscheidbare antagonistische Gegensatzpaare bilden.[60] Einmal ist es der Konflikt zwischen der Darstellung einer Flagge und der »wirklichen« Flagge, einmal zwischen der Reproduktion einer Flagge und der Flagge, einmal zwischen dem vorgegebenen Flaggensujet und der subjektiven Oberflächenstruktur, zwischen realistischer und abstrakt expressionistischer Malerei, und einmal ist es der Konflikt zwischen gegenständlicher und nichtgegenständlicher Malerei. Des Weiteren bestätigen bestimmte Eigenschaften innerhalb des einen Gegensatzpaares einen interpretativen Zusammenhang, der verschieden ist von demjenigen innerhalb eines anderen Gegensatzpaares. Die Zweidimensionalität des Flaggensujets provoziert die Krise zwischen Darstellung und dargestelltem Gegenstand, gleichzeitig nimmt sie eine grundlegende Bedingung der Abstraktion vorweg. Die Oberflächenausarbeitung verhindert das Zusammenfallen von Gemälde und Flagge, gleichzeitig gerät sie, assoziiert mit der gestischen Malerei, in Widerspruch zum alltäglichen und vorgegebenen Flaggensujet.

Natürlich drängt sich die Frage auf, weshalb die Interpretation von »Flag« dermassen problematisch ist. Leo Steinbergs Erklärung geht dahin, dass das Flaggensujet die traditionellen, tief verwurzelten Dichotomien von Form und Inhalt, Kunst und Leben, Oberfläche und Gegenstand versagen lässt.[61] Fred Orton wirft Steinberg vor, letztlich den inhaltlichen Aspekt zu bevorzugen, da er die Schwierigkeit, die Bedeutung des Bildes innerhalb der verfügbaren und traditionellen Begriffskategorien festzulegen, in der Eigenart des Flaggensujets begründet sehe.[62] Meines Erachtens lässt sich gegen Orton derselbe Einwand vorbringen. Er schreibt: »The point about Johns' *Flag* [kursiv im Original] is that, as work of art, it does not represent its subject from a position outside its representational form. It both represents its subject and is the subject represented. In managing to do this, it shifts the conditions of ›outside‹ and ›inside‹, referent and sign, flag and work of art.«[63] Auch gemäss Ortons Erklärung wird die Interpretationsproblematik durch die gegenständliche Komponente von »Flag« provoziert, weil die Möglichkeit, dass der Gegenstand innerhalb der Darstellungsform dargestellt werden kann, wesentlich Folge des Flaggensujets ist. Die Darstellung einer Landschaft wird die Problematik ebenso wenig provozieren wie ein nichtgegenständliches Gemälde Jackson Pollocks. Es scheint also, dass jede Erklärung, weshalb der Interpret angesichts der werkinternen Identitätskrisen oder Paradoxien vor Schwierigkeiten gestellt ist, letzten Endes auf die Gegenstandseigenschaften von »Flag« verweisen muss, auf das Flaggensujet.

Ideologische Themen

Die Frage, inwiefern »Flag« ideologische Themen eigen sind, liegt nahe. Die zeitgenössische wie auch die spätere kunstkritische und -wissenschaftliche Rezeption hat diese Frage weitgehend ausser Acht gelassen und sich auf die kunstinternen Themen beschränkt. Ausnahmen sind neuere Interpreten wie Thomas Crow, Robert Hughes und Fred Orton.[64] Die Frage nach einem ideologischen Gehalt liegt nahe, weil das Bild die amerikanische Flagge zum Sujet hat, der Betrachter zuallererst diese dargestellt sieht, und weil die amerikanische Flagge als Symbol nationaler Identität wesentlich gesellschaftliche und politische Werte verkörpert.[65]

Die Bedeutung der amerikanischen Flagge in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre

Die innere Situation der USA war Anfang und Mitte der fünfziger Jahre vor allem von zwei Dingen geprägt:[66] Zum einen herrschte eine allgemeine Atmosphäre der Prosperität. Das Bruttosozialprodukt steigerte sich und liess in weiten Teilen der Bevölkerung eine Aufbruchstimmung entstehen. Dies äusserte sich in gesteigerten Erwartungen an die persönliche materielle Lage, offenbarte sich aber ebenso in einem gestärkten Erfolgs- und Fortschrittsglauben an die Nation. Zum anderen war die innere Situation wesentlich von den weltpolitischen Ereignissen des Kalten Krieges beherrscht. Das nukleare Wettrüsten mit der Sowjetunion hatte eben begonnen. Die amerikanische Beteiligung am Koreakrieg (25. 7. 1953 Waffenstillstand) war gemessen am Aufwand ein Misserfolg gewesen. Zahlreiche Spionageprozesse erregten die öffentliche Aufmerksamkeit. Loyalitäts- und Untersuchungsausschüsse fahndeten in sämtlichen Bereichen des öffentlichen Lebens nach antiamerikanischer bzw. kommunistischer Haltung. Geschürt wurde die gereizte Stimmung insbesondere durch die Aktivitäten von Joseph McCarthy, dem Senator, der mit Verhören und Beschuldigungen — oft schlicht falschen Beschuldigungen — Front machte gegen ihm nicht genehme Leute des öffentlichen Lebens und diese als Kommunisten verunglimpfte. Erst als er seine Angriffe im Frühling 1954 auf die Armee ausweitete, setzte Widerstand ein. Im Dezember desselben Jahres stellte sich der Senat schliesslich gegen McCarthy und beschloss, sein Verhalten offiziell zu verurteilen.

Die einerseits prosperierende, andererseits politisch sehr angespannte und unruhige Situation verschaffte der amerikanischen

Abb. 11: Felix de Weldon, »The Flag Raising on Iwo Jima« (U. S. Marine Corps War Memorial), 1945–1954, Bronze, ca. 23 m hoch, Nationalfriedhof, Arlington, Virginia.

Flagge 1954 einen ausserordentlichen Stellenwert.[67] Dies veranschaulichen bereits die Ereignisse um den Flag Day, den 14. Juni. Der Fahnenschwur, dem man in den USA von jeher grosse Bedeutung beigemessen hatte, wurde von Präsident Dwight Eisenhower in einem offiziellen Akt um die Worte »under God« erweitert. Das Element des Glaubens sollte den Schwur von demjenigen der Sowjetunion unterscheiden.[68] In den Ansprachen zum Flag Day wurde in eindringlichen Worten für Loyalität gegenüber Fahne und Land geworben. Der Bürgermeister von New York ermahnte zu einem »old-fashioned patriotism« und erklärte: »Never before in the history of our country has there been a greater need for recognition of those precious ideals which unite us all as American citizens. First among this symbols is the American Flag.«[69] Die Zeitungen berichteten ausführlich über die Festivitäten und veröffentlichten darüber hinaus zahlreiche Artikel zu Geschichte und Bedeutung der Flagge, die New York Times unter anderem einen mit dem Titel »The Disciplin of the Flag«.[70] Neben jenen in der ersten Junihälfte und am Flag Day selbst, belegen aber auch andere Ereignisse die grosse Aktualität der Flagge in diesem Jahr. Um eines herauszugreifen: Am 10. November 1954 wurde auf dem Nationalfriedhof von Arlington, Virgina, das Marinesoldaten-Denkmal (Abb. 11) eingeweiht.[71] Das monumentale, über zwanzig Meter

hohe Denkmal wurde nach Vorlage der preisgekrönten und sehr verbreiteten Fotografie von Joe Rosenthal geschaffen. Dargestellt sind auf spektakuläre Weise vier Soldaten, die im Februar 1945 auf Iwo Jima die amerikanische Flagge errichten. Es sei noch erwähnt, dass es in den fünfziger Jahren keine (oder nur vereinzelte) Aktionen gab, deren Protest sich in Umkehrung der patriotischen Symbolik gegen die Flagge richtete. Im Gegensatz zu den späten sechziger, aber auch den dreissiger Jahren prägten das öffentliche Bewusstsein keine »flag desecration incidents«.[72]

Die Abwesenheit einer offensichtlichen Stellungnahme im Gemälde

Angesichts der überall präsenten Medien konnte Jasper Johns die allgemeine Aufbruchstimmung und die Quasi-Paranoia des Kalten Krieges, die zentrale Rolle der Flagge dabei, unmöglich entgangen sein. Natürlich mag sich die Frage aufdrängen, welches seine Haltung gewesen ist, ob er patriotisch gesinnt gewesen ist oder nicht, welches seine mit »Flag« verbundenen Absichten gewesen sind. Die Frage ist ins Leere gestellt, insofern man von Johns keine Antwort erhält. Entsprechende Äusserungen finden sich nur sehr wenige, und wenn, dann bleiben sie auch in diesem Zusammenhang zurückhaltend und lakonisch. In einem Interview von 1978 erklärte er, dass er bei der Wahl des Flaggensujets nicht an dessen politische Konnotationen gedacht habe, dass er sich allerdings nicht mit letzter Sicherheit erinnern könne, welches seine damalige Einstellung gegenüber dem Motiv gewesen sei. Es sei schwierig, das ursprüngliche Gefühl wieder lebendig werden zu lassen.[73]

Eine alternative Überlegung zum ideologischen Gehalt von »Flag« setzt am Werk selbst an, an der Art und Weise, wie die Flagge dargestellt ist.[74] Dieser Deutung zufolge enthält »Flag« keine offenkundigen Anhaltspunkte, ob der Gebrauch des Flaggensujets so oder anders gedacht ist. Die Flagge ist nicht in der Weise verzerrt wiedergegeben oder anderen Bildelementen gegenübergestellt, dass sie kommentiert würde. Dasselbe gilt für sämtliche Flaggenbilder von Johns. Auch wenn sich das Werk von der ursprünglichen Vorgabe entfernt und z. B. nicht die originalen Farben übernimmt (»White Flag«), finden sich keine Hinweise für eine offene ideologische Haltung. Nun fragt sich aber, ob nicht bereits die Abwesenheit einer eindeutigen Stellungnahme einer solchen nahe kommt. Da die amerikanische Flagge Mitte der fünfziger Jahre das zentrale patriotische Symbol war und auch in einer künstlerischen Darstellung kaum vom zeitgeschichtlichen Kontext losgelöst werden konnte, fragt sich, ob bereits der Verzicht auf eine eindeutige Aussage ein ideologischer Akt im weitesten Sinn darstellte. Immerhin war darin die Verneinung sowohl einer Protestkundgebung als auch einer Ehrerbietung eingeschlossen. So verstanden war die Wirkung der Flaggenbilder eine beunruhigende und verunsichernde, eben weil die Bilder nicht auf die eine oder die andere Aussage festgelegt werden konnten, sie die zeitgeschichtlichen Erwartungen gewissermassen unterliefen. Hughes schreibt: »[Johns'] flags had a beautiful and troubling muteness. They were cooler than the culture wanted them to be, in the midst of the Cold War.«[75] Diese Lektüre scheint sich zu bestätigen, wenn die Überlegungen nicht auf die Ikonographie des Flaggensujets beschränkt bleiben.

Selbstverständlich dürfen die »collagierten« Bild- und Textfragmente nicht mit dem Flaggensujet gleichgesetzt werden.[76] Weniger wesentlich sind sie schon deswegen, weil sie erst von nahem und bei genauem Hinsehen lesbar sind oder gar völlig unter der Farbschicht verborgen bleiben. Dennoch macht ihre Berücksichtigung Sinn. Erstens können trotz allem nicht wenige Inhalte entziffert werden und zweitens legt die Art der Ausschnitte nahe, dass eine (minimale) Auswahl getroffen worden ist.[77] So ist zuallererst festzustellen, dass keiner der verwendeten Zeitungsausschnitte die politischen und gesellschaftlichen Ereignisse zum Thema hat, welche die Öffentlichkeit Ende 1954, Anfang 1955 bewegten. Es findet sich kein Artikel über die Untersuchungen gegen McCarthy, die im Herbst 1954 stattfanden, kein Artikel über die Krise zwischen Ost und West, die im September durch die chinesische Aggression gegen Taiwan ausgelöst wurde, und schon gar nicht findet sich ein Artikel über die Einweihung des Iwo-Jima-Denkmals im November.[78] Die Fragmente, die auch nur irgendwie einen politischen Bezug haben, sind sehr wenige und betreffen nicht die wichtigen aktuellen Ereignisse.[79]

Wenn man den Fokus auf den Fortsetzungsroman und vor allem auf die Comicbilder richtet, kann man eine Verbindung zur amerikanischen Trivialkultur herstellen. Richtet man ihn auf die zahlreichen Produkteinserate, kann man einen Kommentar zur damaligen Konsumhaltung vermuten. Wenn man nach Bezügen auf Jasper Johns selbst sucht, auf seine Kunst oder sein Umfeld, lässt sich ebenfalls der eine oder andere Hinweis finden. Die Piano- und Orgelwerbung kann als Andeutung auf »Construction with a Toy Piano« gelesen werden, ein vor »Flag« entstandenes Werk. Die Worte »Pipe Dream« können als doppelte Anspielung verstanden werden, als Anspielung sowohl auf seinen Traum, eine Flagge zu malen, wie auch auf René Magrittes »Ceci n'est pas une Pipe«-Bilder. Und die Erwähnung von Port Arthur, Texas, in einem Textfragment kann als versteckter Hinweis auf seinen Freund Robert Rauschenberg gelesen werden, weil dieser dort aufgewachsen ist.[80] Alles in allem bleibt der entscheidende Eindruck aber doch der, dass die Ausschnitte nicht aus den ersten Zeitungsbunden stammen, wo die »grossen« Ereignisse der internationalen und nationalen Politik verhandelt sind.

Die auffällige Abwesenheit von politischen Zeitungsausschnitten steht in einer ebenso auffälligen Diskrepanz zum Gehalt des Flaggensujets. Die Bilder und Texte beziehen sich eben gerade nicht auf jene Ereignisse, die ein besonders patriotisches nationales Selbstbewusstsein entstehen liessen und letztlich die Autorität der amerikanischen Flagge begründeten. Die Flagge wird durch die Fragmente weder verehrt noch kritisiert. Wie die

Darstellungsweise des Flaggenmotivs keine offensichtlichen Hinweise auf einen wertenden Kommentar enthält und in dieser Abwesenheit angesichts des zeitgeschichtlichen Kontexts als eine ideologische Aussage ex negativo gelesen werden kann, lässt sich das völlige Fehlen politischer Zeitungsausschnitte lesen: Das Fehlen solcher Zeitungsausschnitte bzw. das damit hergestellte Missverhältnis gegenüber dem Flaggensujet kommt einer ideologischen Aussage gleich. Diese Diskrepanz im Sinn einer Subversivität zu interpretieren, also dass die nicht politischen Bilder und Texte einen Gegenentwurf zum offiziellen Amerika entwerfen würden, ist meines Erachtens allerdings zu radikal. Eine solche Interpretation scheitert schon daran, dass die Zeitungsausschnitte nur zum Teil und erst von nahem lesbar sind. Allenfalls kann von Ironie gesprochen werden. Diese bestünde darin, dass die Ausschnitte, statt die Ideologie des Flaggensujets zu bestätigen, sie diesem die anderen, die unpolitischen und trivialen Seiten der amerikanischen Gesellschaft gegenüberstellen und, da sich diese Konfrontation für den Betrachter erst auf den zweiten Blick erschliesst, sie das unerwartete, das andere Amerika buchstäblich unter der offiziellen Oberfläche der amerikanischen Flagge zeigen. So verstanden wird das Missverhältnis zwischen Flaggensujet und Zeitungsausschnitten durch den Umstand verschärft, dass in den von Johns verwendeten Bildern und Texten Anspielungen auf Persönliches gefunden werden können.

Die Kontroverse innerhalb des Museum of Modern Art, New York

Die vorangegangenen Überlegungen nehmen das Werk selbst zum Ausgangspunkt, die Rolle seines Betrachters ansatzweise und implizit. Eine alternative Argumentation kann ebenfalls nach dem tatsächlichen Verständnis des zeitgenössischen Publikums fragen, weil der ideologische Gehalt des Flaggensujets stärker noch als andere Aspekte des Bildes in einem öffentlichen und allgemein zugänglichen Kontext eingebunden ist. In der Tat war die Frage nach dem ideologischen Gehalt in Teilen des Publikums Thema, in der Kunstkritik wie erwähnt nicht, in Museumskreisen, wo die öffentliche Meinung insbesondere finanzieller Abhängigkeiten wegen traditionell grossen Einfluss hat, hingegen sehr wohl.

Zwar hatte man »Flag« schon im Mai 1957 sehen können (und das kleine, in Rauschenbergs »Short Circuit« integrierte Flaggenbild im Frühjahr 1955). Einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurden Johns' Arbeiten aber erst mit der ersten Einzelausstellung, die Leo Castelli Anfang 1958 in seiner Galerie veranstaltete.[81] Die Ausstellung war in verschiedener Hinsicht ein Erfolg, auch was die Verkäufe anbelangt. Mit Ende der Ausstellung waren sämtliche Werke bis auf zwei verkauft, obendrein zu recht stattlichen Preisen. Das renommierte Museum of Modern Art, New York, erwarb gleich deren drei. Urspünglich hatte sich Alfred H. Barr Jr., der Direktor der Sammlung, dafür eingesetzt, dass das Museum vier Werke ankauft. Dies stiess museumsintern auf Widerstand, zunächst weil es sich bei Johns um einen vergleichsweise unbekannten Künstler handelte, mehr noch aber wegen politischer Bedenken.[82] Barr hatte sich auch für »Flag« interessiert. Als er seinen Vorschlag dem Ankaufskomitee unterbreitete, wurden Zweifel geäussert, ob der Erwerb von »Flag« ratsam sei und das Museum sich nicht der Kritik irgendwelcher patriotischer Gruppierungen aussetzen würde. Barr soll auf diese Einwände erwidert haben, dass Jasper Johns, der ein elegant gekleideter Südstaatler sei, unpatriotische Absichten ausdrücklich verneine und betone, für die amerikanische Flagge nur die wärmsten Gefühle zu hegen. Er zeigte sich jedoch einverstanden, die Meinung des Museumsvorstands einzuholen. Dieser diskutierte die Angelegenheit in der daraufhin einberufenen Sitzung und lehnte den Ankauf schliesslich ab. Barr überzeugte hierauf Philip Johnson, der seinerseits Mitglied des Ankaufskomitees war, das Bild zu erwerben. Vielleicht deshalb, weil »Flag« damit für die Museumssammlung nicht ganz verloren war. Jedenfalls gelangte das Bild 1973 doch noch in die Sammlung, als Johnson es dem Museum »in honor of Alfred H. Barr Jr.« schenkte.[83]

Barrs Versicherung, dass die Person Jasper Johns' in keiner Weise eine staatsfeindliche sei und dass dessen Absichten mit »Flag« in keiner Weise unpatriotische seien, vermochte die Zweifel einzelner Vorstandsmitglieder nicht auszuräumen, da es diesen um die mögliche Wirkung des Bildes ging. Der Verweis auf die Person des Künstlers und dessen Intentionen konnten der Interpretation nicht den Boden entziehen, die sich den Rezeptionsaspekt des Werks zugrunde legte. Die damalige Diskussion ähnelt insofern der späteren bzw. heutigen Situation, wenn man nach dem ideologischen Gehalt von »Flag« fragt. Nur kann der Entscheid des Museums, das Bild nicht zu kaufen, aus heutiger Sicht wiederum als Bestätigung für eine ideologische Interpretation angeführt werden.

Mehrfach zitierte Literatur

de Antonio/Tuchman 1984
Antonio, Emilio de/Tuchman, Maurice, *Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene 1949–1970*, [basierend auf dem gleichnamigen Film von 1972], New York 1984.

Bernstein 1985
Bernstein, Roberta, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954–1974: »The Changing Focus of the Eye«*, (Studies in the fine arts: Avantgarde, Nr. 46), Ann Arbor, Mich., 1985, (überarb. Diss. Columbia University, New York 1975).

Carpenter 1977
Carpenter, Joan, *The Infra-iconography of Jasper Johns*, in: Art Journal 36, 1977, Nr. 3, S. 221–227.

Carter 1983
Carter, Paul A., *Another Part of the Fifties*, New York 1983.

Crichton 1977
Crichton, Michael, *Jasper Johns*, in: Jasper Johns, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York, 17. 10. 1977 – 22. 1. 1978, hg. von dems., New York 1977, S. 8–99.

Crow 1997
Crow, Thomas, *Die Kunst der Sechziger Jahre: Von der Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys*, (Art in Context), Köln 1997, (engl. Übersetzung: *The rise of the sixties: American and European art in the era of dissent*, New York 1996).

Greenberg 1962
Greenberg, Clement, *After Abstract Expressionism*, in: Art International 6, 1962, Nr. 8, S. 24–32.

Hopps 1965
Hopps, Walter, *An Interview with Jasper Johns*, in: Artforum 3, 1965, Nr. 6, S. 32–36.

Hughes 1997
Hughes, Robert, *American Visions: The Epic History of Art in America*, London 1997.

Imdahl 1969
Imdahl, Max, *»Is it a Flag, or is it a Painting?« Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 31, Köln 1969, S. 205–232.

Jasper Johns – 35 Years – Leo Castelli 1993
Jasper Johns – 35 Years – Leo Castelli, Ausst.-Kat. Leo Castelli Gallery, New York, 8. 1. – 6. 2. 1993, hg. von Susan Brundage, [Faksimilesammlung zeitgenössischer Artikel und Rezensionen], New York 1993.

Jasper Johns' Flags 1955–94 1996
Jasper Johns' Flags 1955–94, Ausst.-Kat. Anthony d'Offray Gallery, London, 20. 6. – 27. 7. 1996, London 1996.

Jasper Johns: A Retrospective 1996
Jasper Johns: A Retrospective, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York, 20. 10. 1996 – 21. 1. 1997 u.a., hg. von Kirk Varnedoe, New York 1996.

Kerber 1994
Kerber, Bernhard, *Über Jasper Johns: Übernehmen statt Entwerfen*, in: Künstler: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst 25, München 1994.

Kozloff 1969
Kozloff, Max, *Jasper Johns*, New York 1969.

Kozloff 1964
Kozloff, Max, *Johns and Duchamp*, in: Art International 8, 1964, Nr. 2, S. 42–45.

Lippard 1966
Lippard, Lucy R., *New York Pop*, in: Pop Art, hg. von dems., London/New York 1966, S. 69–130.

Orton 1994
Orton, Fred, *Figuring Jasper Johns*, Cambridge, Mass., London 1994.

Orton 1996
Orton, Fred, *Jasper Johns: The Sculptures*, in: Jasper Johns: The Sculptures, Ausst.-Kat. Menil Collection, Houston, 16. 2. – 6. 4. 1996 u. a., hg. von dems., New York/London 1996, S. 9–107.

Patterson 1996
Patterson, James T., *Grand Expectations: The United States 1945–1974*, (The Oxford History of the United States, Bd. 10), New York u. a. 1996.

Rice 1996
Rice, Danielle, *Encaustic*, in: The Dictionary of Art, Bd. 10, hg. von Jane Turner, New York 1996, S. 196–200.

Rosenblum 1960
Rosenblum, Robert, *Jasper Johns*, in: Art International 4, 1960, Nr. 7, S. 74–77.

Sandler 1978
Sandler, Irving, *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties*, New York 1978.

Smith 1996
Smith, Whitney, *Flag*, in: The Encyclopedia Americana: International Edition, Bd. 11, Danbury, Conn. 1996, S. 348–363.

Solomon 1964
Solomon, Alan R., *Jasper Johns*, in: Jasper Johns: Paintings, Drawings and Sculptures 1954–1964, Ausst.-Kat. Whitechapel Gallery, London, 2. 12. – 31. 12. 1964, London 1964, S. 4–25, (zuerst in: Jasper Johns, Ausst.-Kat. Jewish Museum, New York, 13. 2. – 12. 4. 1964, New York 1964, S. 5–19).

Steinberg 1972
Steinberg, Leo, *Jasper Johns: The First Seven Years of His Art*, in: ders., Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art, New York 1972, S. 17–54, (überarb. und erw. Fassung von: *Jasper Johns*, in: Metro 4/5, 1962, S. 82–109).

Wissmann 1968
Wissmann, Jürgen, *Pop Art oder die Realität als Kunstwerk*, in: Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen, hg. von Hans Robert Jauss, (Poetik und Hermeneutik 3), München 1968, S. 507–530.

Yau 1992
Yau, John, *Famous Paintings seen and not looked at, not examined*, in: Hand-Painted Pop: American Art in Transition 1955–62, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 4. 12. 1992 – 7. 3. 1993 u. a., hg. von Paul Schimmel and Donna De Salvo, New York 1992, S. 121–145.

Der vorliegende Aufsatz ist die gekürzte Version einer Seminararbeit, die im Wintersemester 1999/2000 am Lehrstuhl von Prof. Dr. S. von Moos eingereicht worden ist. Ich danke Karin Gimmi und Marcel Weibel für die Unterstützung.

1 Yau 1992.

2 Yau 1992, S. 133.

3 Die jeweiligen zentralen Texte sind Greenberg 1962; Kozloff 1969; Rosenblum 1960; Solomon 1964; und Steinberg 1972.

4 Vgl. Orton 1994; und Orton 1996. Reich an Informationen ist auch die Dokumentation im Katalog, den das Museum of Modern Art, New York, anlässlich der grossen Retrospektive veröffentlicht hat. Vgl. *Jasper Johns: A Retrospective 1996*, v. a. S. 117–129.

5 Für die Geschichte der amerikanischen Flagge vgl. Furlong, William Rea/McCandless, Byron, *So proudly we Hail! The History of the United States Flag*, Washington, D. C., 1981; und Smith 1996.

6 Auf die Frage, wie er auf die Idee kam, die amerikanische Flagge zu malen, antwortete Johns 1958, dass er dies ohne bewussten Grund getan habe, es ihm intuitiv gefallen habe. Vgl. Jasper Johns, zit. in N. N., *Trend to the Anti-Art: Targets and Flags*, in: Newsweek 51, 1958, Nr. 13, S. 96 (zit. nach: Jasper Johns – 35 Years – Leo Castelli 1993, o. S.). Ab 1963 erklärte er, dass er eines Nachts geträumt habe die Flagge zu malen. Letztere Antwort findet sich vielerorts, erstmals in Picard, Lil, *Jasper Johns*, in: Das Kunstwerk 17, 1963, Nr. 5, S. 6–12, hier S. 6. Tatsächlich lassen sich aber auch mögliche Einflüsse aus Johns' Freundeskreis anführen. So hat Sari Dienes das Motiv der amerikanischen Flagge bereits 1951 verwendet. Versteht man die Flagge als Gebrauchsgegenstand im weitesten Sinne, kann ebenfalls Robert Rauschenberg als Einfluss genannt werden. Für Dienes vgl. Varnedoe, Kirk, *Fire: Johns's Work as Seen and Used by American Artists*, in: Jasper Johns: A Retrospective 1996, S. 93–115, hier S. 94f. Für Rauschenberg vgl. z. B. bereits Solomon 1964, S. 4f.

7 Vgl. *Jasper Johns: A Retrospective 1996*, Anm. 86, S. 385. Dasselbe Entstehungsjahr gibt Johns in einem Interview von 1965 an, erklärt aber einschränkend, er sei sich nicht sicher. Vgl. Jasper Johns, zit. in Hopps 1965, S. 33.

8 Auf 1954 wird »Flag« datiert z. B. von Kozloff 1969, S. 48; auf 1955 von Crichton 1977, S. 28; und auf 1954–55 in *Jasper Johns: A Retrospective 1996*, S. 124.

9 Als Anfang wird »Flag« auch in anderer Hinsicht verstanden: Zunächst gilt es als die erste Arbeit, die Johns' schuf, nachdem er im Herbst 1954 fast alle Werke zerstört hatte. Ferner wird angenommen, dass »Flag« die Werkgruppe der Flaggen-, Zielscheiben-, Alphabet- und Zahlenbilder einleitete. Das Motiv der Flagge bildet innerhalb dieser Werkgruppe eine Ausnahme, da Johns jenes über Jahrzehnte hinweg aufgegriffen hat. Heute existieren mehr als 90 Werke mit dem Flaggenmotiv. Zu Johns' wenigen überlieferten früheren Arbeiten vgl. Bernstein 1985, S. 5f. Zur Werkgruppe allgemein vgl. ebd., S. 1–31; und Orton 1996, S. 9–17. Zu den Flaggenbildern vgl. *Jasper Johns' Flags 1955–94 1996*.

10 Vgl. die Bildlegende in *Jasper Johns: A Retrospective 1996*, S. 135.

11 Vgl. Smith 1996, S. 349–352, auch zum Folgenden.

12 Zur Machart amerikanischer Flaggen vgl. Orton 1994, S. 90.

13 Vgl. Bernstein 1985, S. 3; und Orton 1994, S. 131, und Anm. 71, S. 232. Bernstein stellt den Bezug zur amerikanischen Flagge nicht her. Orton schreibt, dass das Bild die Holzverstärkung 1958 anlässlich seiner Reise an die Biennale von Venedig erhalten hat.

14 Johns hat Enkaustikfarben bereits früher gebraucht, z. B. bei »Star«, 1954, einer der wenigen nicht zerstörten älteren Arbeiten. Vgl. dazu auch Yau 1992, S. 133. Zur Enkaustik vgl. Rice 1996.
Johns soll von einem Bekannten auf diese wenig üblichen Farben aufmerksam gemacht worden sein. Vgl. Crichton 1977, S. 28. Eine anderes Gerücht besagt, dass Johns im Buchladen, wo er aushilfsweise jobbte, zufällig ein Buch über Maltechniken in die Hand bekam, das Hinweise zur Enkaustik enthielt. Vgl. Nan Rosenthal, zit. in *Jasper Johns: A Retrospective 1996*, S. 124.

15 Johns erklärt, dass das Bild während einer Atelierparty beschädigt worden sei. Vgl. Jasper Johns, zit. in Esterow, Milton, *The second time around*, in: Artnews 92, 1993, Nr. 6, S. 148f., hier S. 149. Vgl. dazu auch Carpenter 1977, S. 224. Des Weiteren gibt er an, »Flag« zunächst mit Lackfarben begonnen, dann aber zu Enkaustikfarben gewechselt zu haben. Vgl. Jasper Johns, zit. in de Antonio/Tuchman 1984, S. 97. Meines Wissens ist noch nicht festgestellt worden, ob die Lackfarben als tiefer liegende Schicht erhalten sind.

16 Rice schreibt, dass allgemein umstritten ist, ob die Verwendung von Wachsfarben bereits Enkaustikmalerei ist. In Bezug auf Johns spricht sie von einem »bold use of the technique«. Vgl. Rice 1996, S. 197. Johns hat dieselbe oder eine ähnliche Mischtechnik schon früher angewendet. Vgl. dazu Orton 1994, S. 111. Ausserdem zeigt sich hier wahrscheinlich ein Einfluss Willem de Koonings, und unmittelbarer, ein Einfluss Robert Rauschenbergs. Rauschenberg hat bereits seit 1951 Collagematerialien auf den Bildträger aufgebracht und teilweise übermalt. Vgl. dazu Hopps Walter, *Introduction: Rauschenberg's Art of Fusion*, in: Robert Rauschenberg: A Retrospective, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 19. 9. 1997 – 7. 1. 1998 u. a., hg. von dems. und Susan Davidson, New York 1997, S. 20–29, hier S. 23 und Anm. 10, S. 29; und Kozloff 1969, S. 16f.

17 »Encaustic and Collage on Canvas« ist aufgelistet z. B. in Kozloff 1969, S. 66. Seit den späteren siebziger Jahren, seit bekannt ist, dass Johns das Bild nachträglich mit Ölfarben repariert hat, ist in den meisten Publikationen »Encaustic, Oil and Collage on Fabric mounted on Plywood« angegeben. Vgl. z. B. Bernstein 1985; und *Jasper Johns: A Retrospective 1996*, S. 135. Für die unterschiedlichen Bildlegenden vgl. auch Yau, S. 133. Für Collage vgl. Kachur, Lewis, *Collage*, in: The Dictionary of Art, Bd. 7, hg. von Jane Turner, New York 1996, S. 557f.

18 Diesen Begriff hat Kozloff in Bezug auf Johns' Bild »White Flag« eingeführt. Vgl. Kozloff 1969, S. 16f. Spätere Interpreten gebrauchen ihn aber ebenfalls in Bezug auf »Flag«, zu Recht, wie ich meine. Vgl. z. B. Orton 1994, S. 115f.

19 Die beiden Beispiele sind bereits auf einer guten Reproduktion lesbar, z. B. in *Jasper Johns: A Retrospective 1996*, S. 135. Für die Inhalte der Zeitungsausschnitte vgl. Carpenter 1977, v. a. S. 224f.; und Orton 1994, S. 125–131. Carpenter ist die erste Autorin, welche die Bild- und Textinhalte thematisiert hat.

20 Hinzuzufügen ist, dass auch einzelne Fragmente anderer Art eingearbeitet sind, z. B. solche eines Gesundheitshandbuchs.
Die Zeitungsausschnitte würden eine Möglichkeit zur Datierung des Gemäldes anbieten, oder zumindest seiner Oberfläche. Meines Wissens ist das Datum der Ausschnitte noch nicht untersucht worden und darum auch nicht bekannt. Ausnahmen gibt es. Eine Museumsbesucherin entdeckte 1976, dass der Comicstrip vom Februar 1956 ist. Dies sorgte denn auch für Verwirrung, weil das Bild bis dahin auf 1954 datiert war. Nach dem Grund gefragt, erklärte Johns, die Ausschnitte würden (wie die Ölfarben) von der späteren Reparatur herrühren. Orton hat weitere Ausschnitte der betreffenden Ausgabe (der Daily News) identifiziert. Vgl. Orton 1994, S. 125f. Die Werbung für das Musical »Pipe Dream« ist frühestens vom Herbst 1955, da dieses am 30. Nov. 1955 uraufgeführt wurde. Zum Musical vgl. *Steinbeck's Life and Work: Films and Theater* (Online), Martha Heasley Cox Center for Steinbeck Studies, San José State University, Calif., zuletzt aktualisiert Sept. 1999, available: http://www.sjsu.edu/depts/steinbec/chron.html (Zugriff am 28. 8. 2001).

21 Der Begriff des Sujets wird hier und im Folgenden als »das auf dem jeweiligen Bildwerk sachlich Dargestellte« verwendet, bzw. synonym mit den Begriffen »Motiv« und »Bildgegenstand«. Für »Sujet« in seinem weiteren Sinne werden die Ausdrücke »Bedeutung«, »Gehalt« oder »Thema« verwendet. Vgl. dazu N. N., *Thema*, in: Lexikon der Kunst, Bd. 7, begr. von Gerhard Strauss, hg. von Harald Olbrich u. a., Leipzig 1996 (Neubearb.), S. 284.

22 Vgl. Steinberg 1972, S. 27f. und 41f., auch für das Folgende; und Imdahl 1969, v. a. S. 215f.

23 Es ist denn auch wiederholt ein Einfluss René Magrittes auf Johns festgestellt worden. (Johns hat im Frühjahr 1954 mehrere Exemplare der »Ceci n'est pas une Pipe«-Bilder gesehen.) Bezüglich dem problematisierten Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit werden als weitere mögliche Vorbilder die amerikanischen Trompe-l'Œil-Maler des 19. Jahrhunderts genannt. Gerade John Frederick Peto und William Michael Harnett haben teilweise ebenfalls zweidimensionale Sujets verwendet, Dollarnoten u. Ä. Vgl. dazu z. B. Bernstein 1985, S. 4f.; und Bernstein, Roberta, *»Seeing a Thing Can Sometimes Trigger the Mind to Make Another Thing«*, in: Jasper Johns: A Retrospective 1996, S. 39–91, hier v. a. S. 86f.

24 Von »crisis of identity« spricht Lippard 1966, S. 70. Vgl. auch Imdahl 1969, S. 215.

25 Vgl. z. B. Greenberg 1962, S. 26; und Steinberg 1972, S. 27f.

26 Rosenblum 1960, S. 75.

27 Dies gilt auch für weitere, spätere Flaggenbilder von Johns. Beispiele finden sich in *Jasper Johns' Flags 1955–94 1996*. Der Verbleib des kleinen Flaggenbildes ist unbekannt, da dieses Mitte der sechziger Jahre aus Rauschenbergs Werk heraus gestohlen worden ist. Vgl. dazu Leo Castelli, zit. nach Crichton 1977, Anm. 32, S. 67; und *Robert Rauschenberg*, Ausst.-Kat. National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 30. 10. 1976 – 2. 1. 1977, u. a., hg. von Lawrence Alloway u. a., Washington, D. C., 1977, S. 85. Zielscheibenbilder, welche die analogen Bedingungen erfüllen, gibt es meines Wissens nicht. Diese sind entweder monochrom, enthalten zusätzliche Elemente oder sind in einem Medium hergestellt, das die Ähnlichkeit von vornherein stark einschränkt (z. B. Metallreliefs oder Zeichnungen). Vgl. die Abbildungen in *Jasper Johns: A Retrospective 1996*, v. a. S. 136–159.

28 Rosenblum, Robert, *Castelli Group*, in: Arts 31, 1957, Nr. 8, S. 53, (Auszug zit. nach: Jasper Johns: A Retrospective 1996, S. 127). Johns selbst sagt, nicht vor 1958 mit Duchamps Werk bekannt gewesen zu sein. Vgl. Jasper Johns, zit. in de Antonio/Tuchman 1984, S. 102.

29 Kramer, Hilton, *Month in Review*, in: Arts 33, 1959, Nr. 5, S. 48f., (Auszug zit. nach: Orton 1994, S. 143).

30 Lippard 1966, S. 69. Ähnliche Voten finden sich bei Solomon 1964, S. 4f.; und Wissmann 1968, S. 510. Johns selbst will nicht als Pop-Künstler bezeichnet werden. Vgl. Jasper Johns, zit. in Swenson, Gene R., *What is Pop Art?*, Teil 2 (Stephen Durkee, Jasper Johns, James Rosenquist, Tom Wesselman), in: Artnews 62, 1964, Nr. 10, S. 40–43 und 62–67, hier S. 43.

31 Für eine Diskussion von Johns und Duchamp vgl. Kozloff 1969, S. 13; Kozloff 1964; und Sandler 1978, S. 183f. Für eine Diskussion von Johns und Warhol vgl. Lippard 1966, v. a. S. 69–80; und Wissmann 1968. Die nachfolgenden Überlegungen lassen sich in Bezug auf Johns' »Painted Bronze«, 1960, erweitern und verdeutlichen.

32 »Fountain« wird ein »Ready-made assisted« genannt. Vgl. Gale, Matthew, *Ready-made*, In: The Dictionary of Art, Bd. 26, hg. von Jane Turner, New York 1996, S. 50f., hier S. 51.

33 Wissmann 1968, S. 520.

34 Ebd., S. 520.

35 Für die visuelle Ununterscheidbarkeit als mögliches Kriterium der Interpretation Duchamps und Warhols vgl. Danto, Arthur C., *The philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.

36 Vgl. Kap. Sterne und Streifen. Die meisten Autoren stellen diese Zusammenhänge nicht bzw. nicht explizit her. Ausnahme ist Orton 1994, S. 131f.

37 Vgl. Kozloff 1964, v. a. S. 44; Kozloff 1969, S. 17; und Solomon 1964, v. a. S. 8f. Vgl. dazu auch Kerber 1994, S. 3.

38 Solomon 1964, S. 9.

39 Vgl. Rosenblum 1960. Vgl. auch Rosenblum, Robert, *Jasper Johns*, in: Arts 32, 1958, Nr. 4, S. 54f., (zit. nach: Jasper Johns – 35 Years – Leo Castelli 1993, o. S.).

40 Rosenblum 1960, S. 75.

41 Vgl. Anm. 29.

42 Vgl. auch Kerber 1994, S. 3.

43 Porter z. B. schreibt, dass Johns' Arbeiten im Gegensatz zu denjenigen der Pop-Art nicht über dasjenige sind, worüber sie zunächst zu sein scheinen. Vgl. Porter, Fairfield, *The education of Jasper Johns*, in: Artnews 62, 1964, Nr. 10, S. 44f. und 61f., hier S. 44. Ähnlich argumentieren Greenberg 1962, S. 32; und Kozloff 1969, S. 32f.

44 Solomon 1964, S. 7. Zu Solomons Interpretation vgl. auch Imdahl 1969, v. a. S. 216–218.

45 Vgl. z. B. Bernstein 1985, S. 7; Kozloff 1964, S. 44; Steinberg 1972, S. 22. Imdahl und Kerber sprechen von »Tachismus«, meinen im Konkreten aber dasselbe. Vgl. Imdahl 1969, S. 216; und Kerber 1994, S. 3.

46 Vgl. Greenberg 1962, S. 24. Greenberg spricht in Bezug auf Johns von einem »de Kooning-esque play of lights and darks«. Vgl. ebd., S. 26f. Seiner Perspektive gemäss bezieht er den Vergleich letztlich nicht auf den subjektiven Zugang de Koonings, sondern auf formale Kriterien.

47 Fried kritisiert Greenberg und argumentiert, dass wegen der Kleinräumigkeit von einem Einfluss nicht de Koonings, sondern Philip Gustons zu sprechen sei. Vgl Fried, Michael, *New York Letter*, in: Art International 7, 1963, Nr. 2, S. 60–64, hier S. 60.

48 Greenberg 1962, S. 26.

49 Bernstein 1985, S. 6f. Vgl. dazu auch Crow 1997, S. 18f.; und Sandler 1978, S. 191.

50 Vgl. dazu v. a. Greenberg 1962; und Greenberg, Clement, *American Type Painting*, in: Partisan Review 22, 1955, Nr. 2, S. 179–196.

51 Für dies und das Folgende vgl. z. B. Greenberg 1962, S. 25–27; und Steinberg 1972, S. 43.

52 Greenberg 1962, S. 25.

53 Vgl. Imdahl 1969, S. 216–221. Für dies und das Folgende vgl. auch Bernstein 1985, S. 7f.; Steinberg 1972, v. a. S. 31; und Kerber 1994, S. 3.

54 Dies ist ein Systematisierungsvorschlag. Andere sind denkbar. Z. B. kann die Nicht-Hierarchie der Bildelemente oder das Prinzip des All-Over auch in Bezug zur Farbfeldmalerei oder gestischen Malerei gesetzt werden. Für Ersteres vgl. Bernstein 1985, S. 7f. Für Letzteres vgl. Greenberg 1962, S. 26f. Der Vorzug des hier im Anschluss an Imdahl entwickelten Vorschlags ist, dass die verschiedenen Momente strikter differenziert werden können. Bei Greenberg z. B. reduziert sich das werkintern angelegte Verhältnis von Abstraktion und Gegenständlichkeit auf zwei Aspekte, wobei dies nur möglich ist, weil Greenberg die quasi-abstrakt expressionistische Gemäldeoberfläche wiederum der gegenständlichen Komponente zuschlägt. Hier kommt seine These einer zyklischen kunstgeschichtlichen Entwicklung zum Ausdruck.

55 Steinberg 1972, S. 22–31, hier S. 26.

56 Greenberg 1962, S. 26.

57 Steinberg 1972, S. 22f.

58 Vgl. Yau 1992, v. a. S. 129. Yau's Kritik trifft sich hier mit derjenigen Tom Wolfes, wobei Letzterer der Kunstkritik grundsätzlich vorwirft, sie würde Kunst mittels theoretischer Fundierung überhöhen. Vgl. Wolfe, Tom, *Worte in Farbe: Kunst und Kult in Amerika*, München 1992, (engl. als: *The Painted Word*, New York 1975), v. a. S. 41–78.

59 Vgl. z. B. Kozloff 1969, S. 14; Solomon 1964, S. 9; und Steinberg 1972, S. 54.

60 Vgl. Kerber 1994, S. 3; und Orton 1994, S. 136–138.

61 Vgl. Steinberg 1972, v. a. S. 25f.

62 Vgl. Orton 1994, S. 132f.

63 Orton 1994, S. 139f.

64 Vgl. Crow 1997, S. 9 und 19–21; Hughes 1997, S. 511–513; und Orton 1994, v. a. S. 93–100.

65 Die nachfolgenden Überlegungen stehen unter der Prämisse, dass Johns »Flag« im Spätherbst 1954 begonnen hat. Ferner spielt in diesem Zusammenhang zunächst nur bedingt eine Rolle, ob »Flag« oder ein anderes Flaggenbild zuerst entstanden ist.

66 Vgl. Carter 1983, v. a. S. 3–81; und Patterson 1996, S. 276–342, jeweils auch für das Folgende.

67 Vgl. Orton 1994, S. 100–103, auch für das Folgende.

68 Vgl. Carter 1983, S. 114–116.

69 Robert F. Wagner, zit. in N. N., *Flag Display is urged – Wagner Calls for Observance of Tomorrow's Holiday*, in: The New York Times, 13. 6. 1954, S. 15.

70 N. N., *The Disciplin of the Flag*. In: The New York Times, 14. 6. 1954, S. 20. Weitere Artikel sind z. B. Eggenberger, David, *Flag Day Fancy and Fact*, in: The New York Times, 13. 6. 1954, Sekt. 6, S. 37; und N. N., *President Heralds Flag Day*, in: The New York Times, 4. 6. 1954, S. 25.

71 Die New York Times widmete dem Anlass zwei grössere Artikel. Vgl. N. N., *Marine Memorial dedicated by U. S.*, in: The New York Times, 11. 11. 1954, S. 1 und 38; und Hanson, W. Baldwin, *Homage to the Marines*, in: The New York Times, 11. 11. 1954, S. 38. Für das Arlingtoner Marinesoldaten-Denkmal vgl. Schmidt, Hans-Werner, *Edward Kienholz: The Portable War Memorial: Moralischer Appell und politische Kritik*, (Kunststück), Frankfurt a. M. 1988, v. a. S. 31–35.

72 Vgl. Goldstein, Robert Justin, *Burning the Flag: The Great 1989–1990 American Flag Desecration Controversy*, Kent/Ohio/London 1996, S. 11.

73 Jasper Johns, zit. in Fuller, Peter, *Jasper Johns im Gespräch mit Peter Fuller*, in: Jasper Johns: »Ziele auf maximale Schwierigkeit beim Bestimmen dessen, was passiert ist«: Interviews, Statements, Sketchbook-notes, hg. von Gregor Stemmrich, (Fundus-Bücher 146), Dresden 1997, S. 135–155, (engl. als: *Jasper Johns Interviewed*, zwei Teile, in: Art Monthly 18, 1978, S. 6–12, bzw. ebd. 19, 1978, S. 5–7), hier S. 151. In demselben Gespräch erinnert sich Johns ebenfalls, dass es ihn doch sehr geärgert habe, als Leo Castelli 1963 Präsident John F. Kennedy ein Flaggen-Metallrelief von ihm überreichte, zumal am Flag Day. Vgl. ebd., S. 152. Vgl. dazu auch *Jasper Johns: A Retrospective 1996*, S. 200.
Wie diese können Johns' Äusserungen grundsätzlich zurückhaltend und lakonisch genannt werden. Meines Erachtens deutet sich damit ein zunächst problematisches und schliesslich komplexes Verhältnis von Eigenaussagen und Werkbedeutung an. Die daraus entstehenden Konsequenzen für die Interpretation werden vielerorts nicht oder zu wenig reflektiert. Einige Autoren thematisieren immerhin die Eigenart von Johns' Äusserungen. Vgl. z. B. Crow 1997, S. 8f.; Crichton 1977, S. 13–22; und Johnston, Jill, *Jasper Johns: Privileged Information*, London 1996, S. 111f. und 296f.

74 Vgl. Crow 1997, v. a. S. 19–21; und Hughes 1997, S. 511–513.

75 Hughes 1997, S. 512.

76 Orton setzt die Inhalte der Zeitungsausschnitte ebenfalls in Verbindung zum ideologischen Gehalt des Flaggensujets, gelangt aber zu anderen Schlüssen. Seine Interpretation kann, wie seine Überlegungen tendenziell überhaupt, psychologistisch genannt werden. Vgl. Orton 1994, S. 127–131.

77 Zudem sind die Ausschnitte ja einmal lesbar gewesen, als Johns »Flag« hergestellt hat. Er selbst erklärt, dass die eingearbeiteten Texte und Bilder für das Verständnis irrelevant seien. Vgl. Jasper Johns, zit. in Hopps 1965, S. 32. Carpenter schreibt, dass sich Johns im Gespräch einer von blossem Auge nicht erkennbaren Fotografie erinnerte, die er bei »Target with Four Faces« verwendet hatte. Sie schreibt: »The fact that Johns remembered the identity of the veiled figure [...] after some 20 years supports my contentions regarding the significance of the collage materials...« Vgl. Carpenter 1977, S. 227, Anm. 6.

78 Vgl. Kap. Die Bedeutung der amerikanischen Flagge in der ersten Hälfte der fünziger Jahre. Für die Taiwan-Krise vgl. Patterson 1996, S. 299–301; und Carter 1983, v. a. S. 67–73.

79 Beispiele sind das Fragment eines Hintergrundberichts zum New Deal oder dasjenige eines Artikels über die Organisation der kalifornischen Wasserkraftwerke.
Dass gewisse Zeitungsauschnitte vom Februar 1956 datieren (vgl. dazu Anm. 20), stellt diese und die folgenden Überlegungen bis zu einem gewissen Grade in Frage. Meines Erachtens kann die Argumentation grundsätzlich aber auch in Bezug auf diese spätere Zeit entwickelt werden. Wichtige Themen bzw. Ereignisse im Februar 1956 waren z. B. die zentrale Rede Chruschtschows anlässlich des 20. Kongresses der KPdSU oder die Kritik des demokratischen Präsidentschaftskandidaten an der staatlichen Aussenpolitik. Vgl. dazu die Headlines der *The New York Times* vom Februar 1956; bzw. Patterson 1996, S. 304f.

80 Vgl. (der Reihe nach) Carpenter 1977, S. 224; Yau 1992, S. 142; und Orton 1994, S. 127. Zu Johns' Traum vgl. Anm. 6. Zu Magrittes »Ceci n'est pas une Pipe«-Bildern vgl. Anm. 23.

81 Für die Rezeptionsgeschichte von Johns vgl. *Jasper Johns: A Retrospective 1996*, hier v. a. S. 123–129. Zu seiner ersten Einzelausstellung vgl. die Dokumentation in *Jasper Johns – 35 Years – Leo Castelli 1993*, o. S.

82 In einem Brief, datiert vom 27. August 1959, schrieb Barr an Johns: »As you know, the Museum and myself have been under some critic for having bought three works by one artist and he rather little known.« Zit. nach Crichton 1977, S. 67f. Für die Diskussion innerhalb des Museums vgl. die auf Archivmaterialien beruhende Darstellung von Orton 1994, S. 93–95 und 144f. Vgl. dazu auch Crow 1997, S. 19–20; und Hughes 1997, S. 513.

83 Vgl. die Bildlegende in *Jasper Johns: A Retrospective 1996*, S. 135.