

# **Jasper Johns, Retrospektive**

Herausgegeben von Kirk Varnedoe, mit Beiträgen  
von Roberta Bernstein, Kirk Varnedoe und Evelyn  
Weiss

Author

Varnedoe, Kirk, 1946-2003

Date

1997

Publisher

Prestel

ISBN

3791317741

Exhibition URL

[www.moma.org/calendar/exhibitions/296](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/296)

The Museum of Modern Art's exhibition history—  
from our founding in 1929 to the present—is  
available online. It includes exhibition catalogues,  
primary documents, installation views, and an  
index of participating artists.

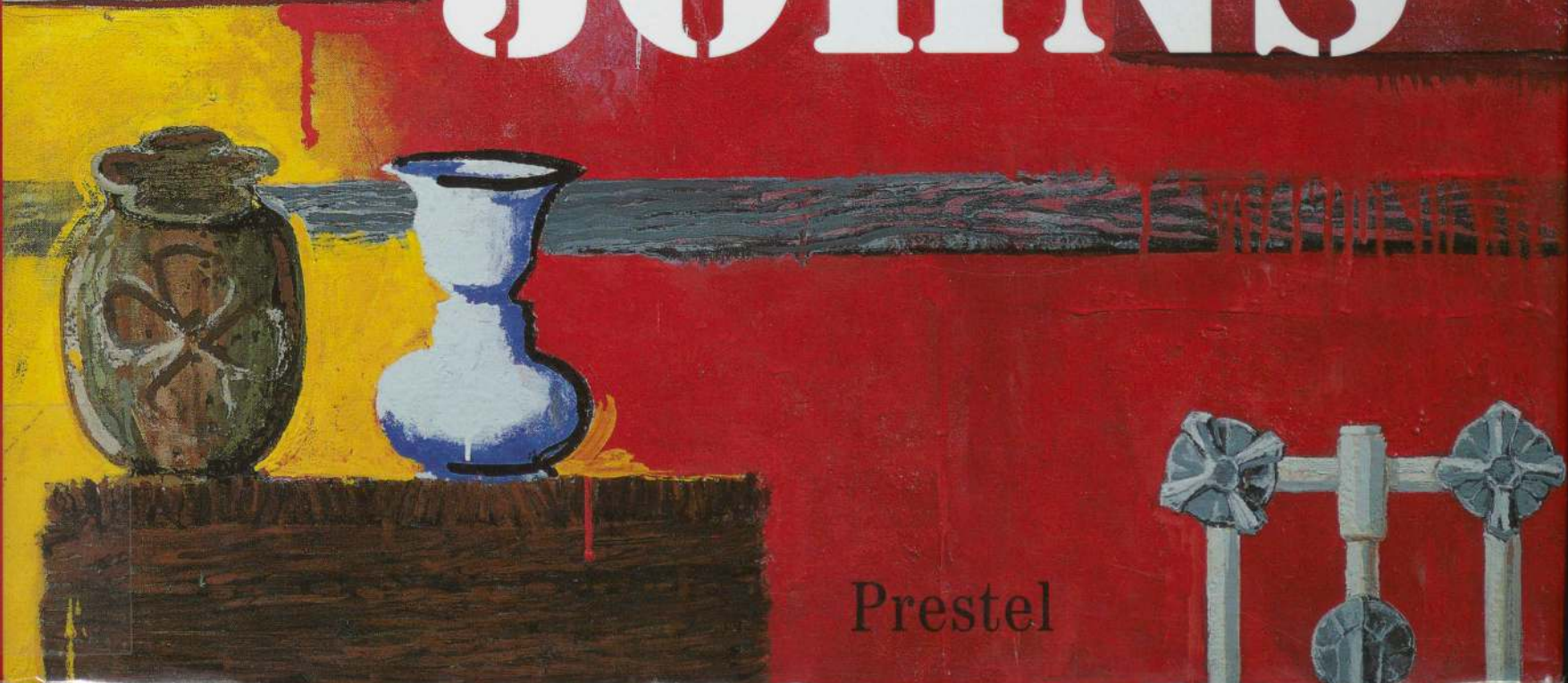


RACING TH

OUGH



# JASPER JOHNS



Prestel



# JASPER JOHNS

## RETROSPEKTIVE

Heransgegeben von Kirk Varnedoe

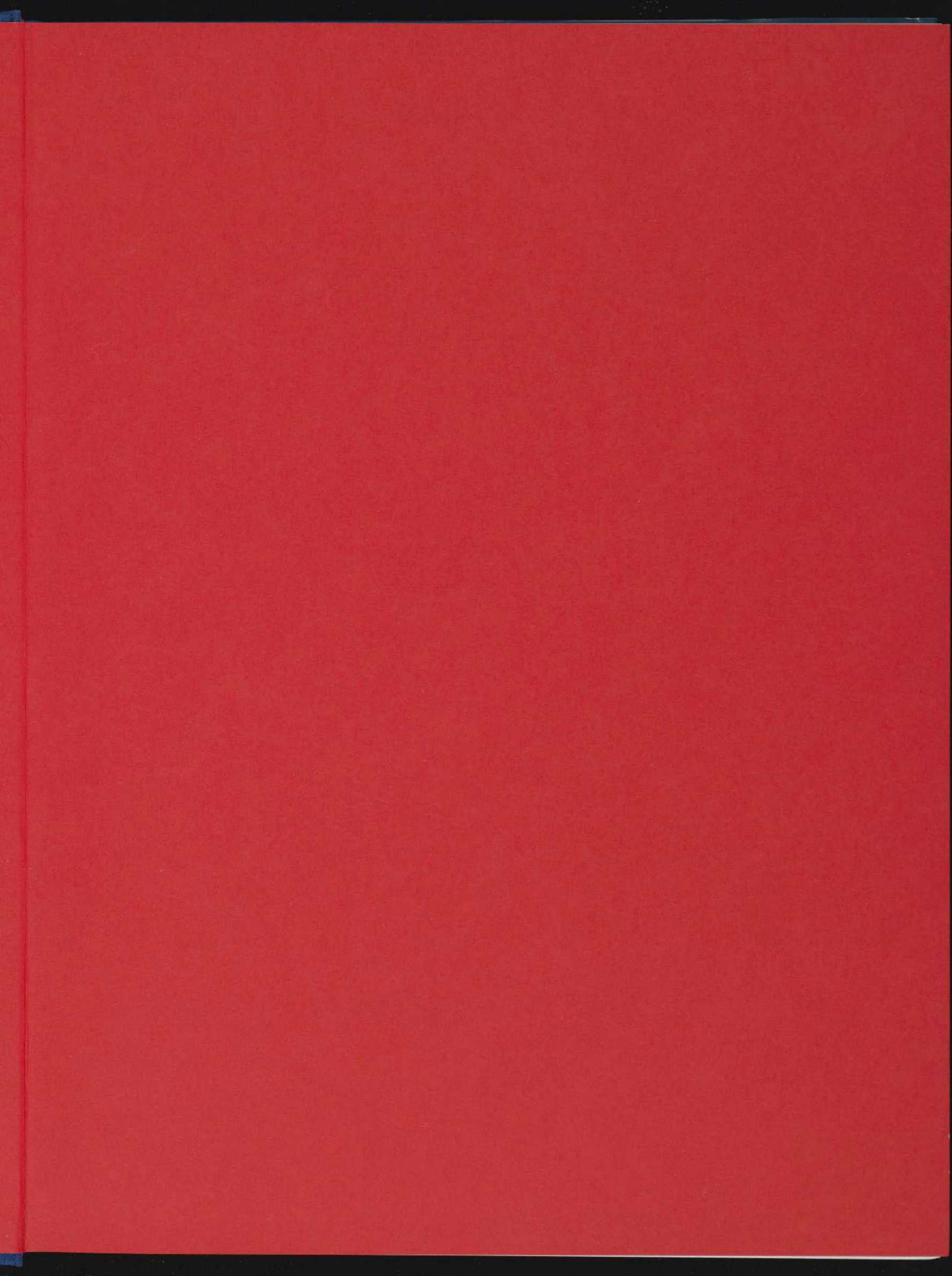
Mit Beiträgen von Roberta Bernstein, Kirk Varnedoe  
und Evelyn Weiss

416 Seiten mit 498 Abbildungen, davon 278 in Farbe,  
und vier Faltabbildungen.

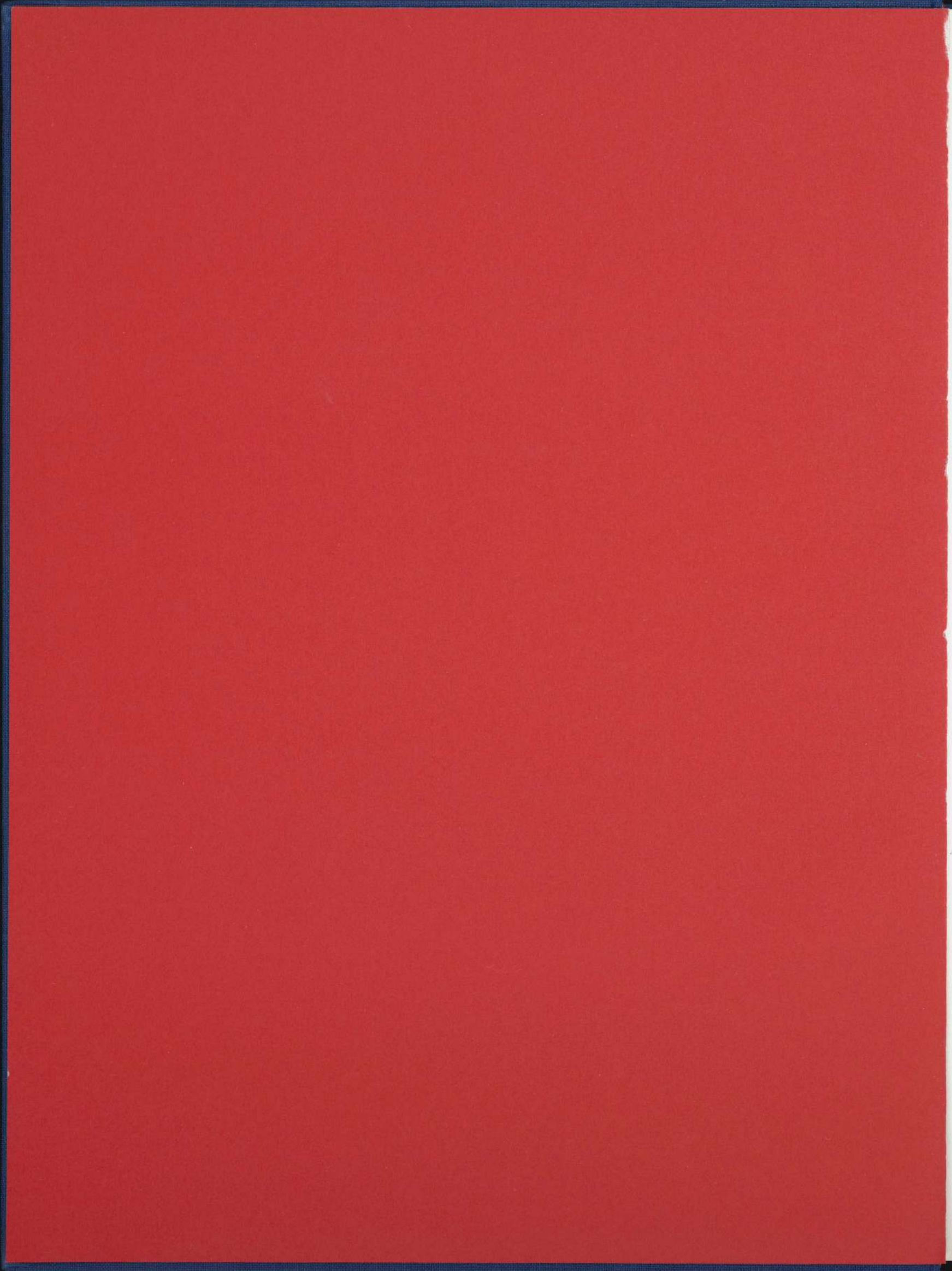
Als Jasper Johns (geb. 1930) Mitte der fünfziger Jahre mit seinen erfrischend direkten Darstellungen von Zielscheiben, Flaggen und Zahlen in der Öffentlichkeit auftauchte, wurde er auf einen Schlag berühmt. Seine Werke revolutionierten in wenigen Jahren die amerikanische Kunstszene. Er nahm so unterschiedliche kreative Richtungen wie Pop Art, Minimalismus und Konzeptkunst vorweg und schuf Grundlagen für die Entwicklung dieser Stile. Auf seine Zeitgenossen wie auf zahllose nachfolgende Künstler übte er eine starke Wirkung aus. In den letzten Jahrzehnten hat Johns einen aufregenden künstlerischen Dialog mit Pablo Picasso und Marcel Duchamp, den beiden Helden der Kunst des 20. Jahrhunderts, aufgenommen. Jasper Johns, der Klassiker der Nachkriegszeit, ist heute immer noch höchst aktuell. Auf unnachahmliche Weise verbindet sich in seinem Werk die selbstbewußte amerikanische Kunst nach 1945 mit der traditionellen Malerei der letzten drei Jahrhunderte in Europa.

Kirk Varnedoe führt in zwei Aufsätzen in das Werk ein und untersucht die Wirkung von Johns auf seine amerikanischen Zeitgenossen, Roberta Bernstein erörtert die künstlerischen und literarischen Quellen und Evelyn Weiss behandelt seine Rezeption in Europa. Dieses Buch befaßt sich als erste deutschsprachige Monographie mit dem Gesamtwerk des Künstlers und bietet einen nie dagewesenen retrospektiven Überblick über Johns' Œuvre von 1954 bis heute.





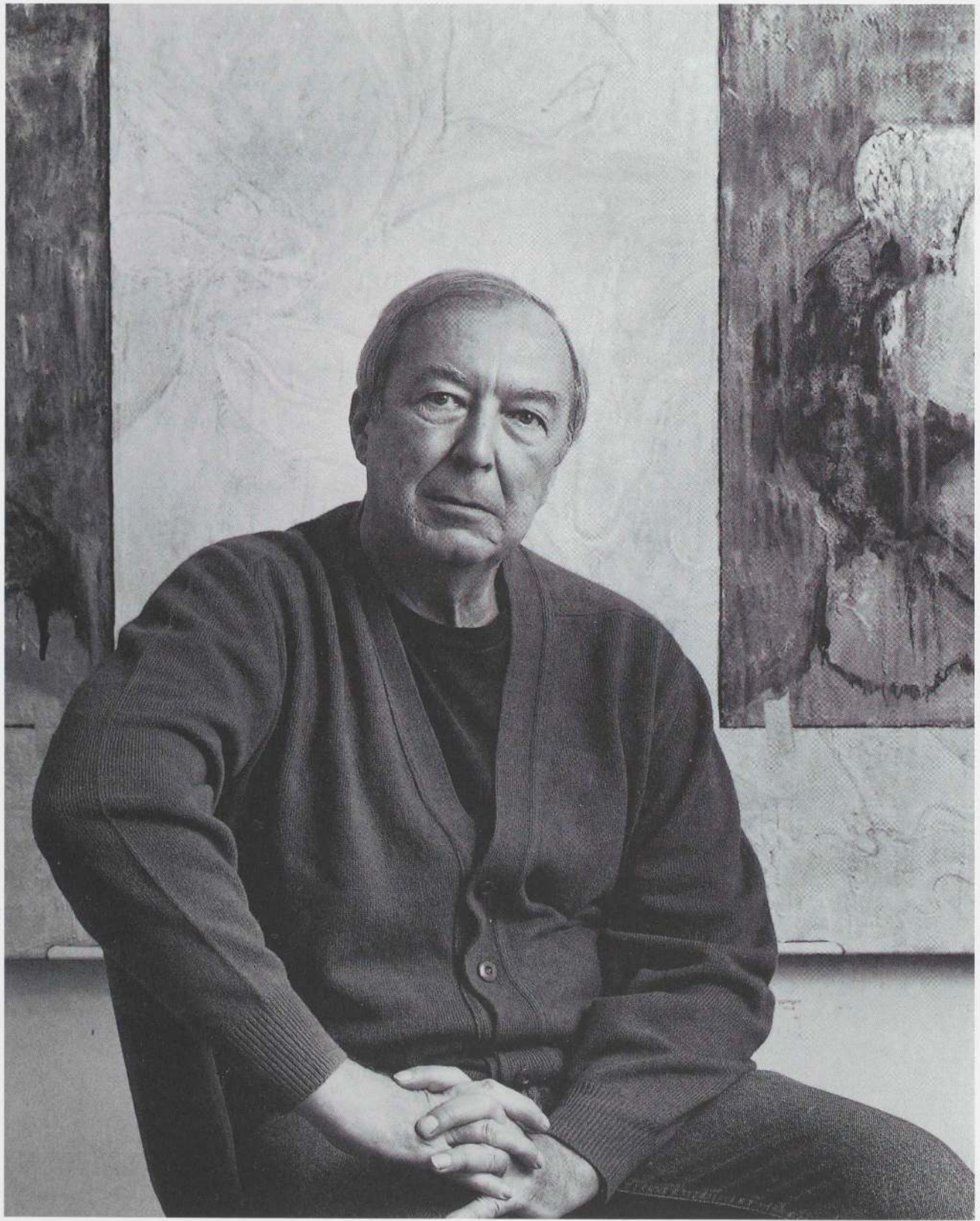






**JASPER JOHNS**







# JASPER JOHNS

## RETROSPEKTIVE

Herausgegeben von Kirk Varnedoe

Mit Beiträgen  
von Roberta Bernstein,  
Kirk Varnedoe  
und Evelyn Weiss



Prestel  
München · New York



Archive  
MoMA  
1754  
1997g

*Diese Publikation wurde  
durch eine großzügige Spende von  
Emily Fisher Landau unterstützt.*

*Die Ausstellung in Köln wurde in großzügiger Weise  
von Ford unterstützt.*



*Die Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen  
hat die Ausstellung in Köln gefördert.*



*Die Ausstellung wurde organisiert unter der Schirmherrschaft des  
International Council of The Museum of Modern Art, New York.*

Dieses Katalogbuch erschien anlässlich  
der gleichnamigen Ausstellung  
im Museum Ludwig Köln vom 8. März  
bis 1. Juni 1997.

Englischsprachige Originalausgabe:  
The Museum of Modern Art, New York.

© The Museum of Modern Art, New York, 1996

© der deutschen Ausgabe: Prestel-Verlag,  
München – New York, 1997

© für die abgebildeten Werke von Jasper Johns  
bei VG Bild-Kunst, Bonn, 1997

© für die abgebildeten Werke bei den Künstlern,  
ihren Erben oder Rechtsnachfolgern, mit Ausnahme  
von: Sari Dienes, Marcel Duchamp, Dan Flavin,  
Juan Gris, Paul Klee, Roy Lichtenstein,  
René Magritte, Piero Manzoni, Brice Marden,  
Joan Miro, Robert Morris, Bruce Nauman, Barnett  
Newman, Robert Rauschenberg, David Salle, Richard  
Serra, Frank Stella, Yves Tanguy, Jacques Villon bei  
VG Bild-Kunst, Bonn, 1997. Edvard Munch bei The  
Munch Museum / The Munch Ellingsen Group / VG  
Bild-Kunst, Bonn, 1997; Pablo Picasso bei Succession  
Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn, 1997; Man Ray bei  
Man Ray Trust, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn, 1997.

Ausstellungsleitung: Evelyn Weiss  
Organisation: Stephan Diederich  
Restaurierung: Christa Steinbüchel  
Verwaltung: Karin Heidemann  
Öffentlichkeitsarbeit: Francesca Onofri  
Rahmenprogramm: Christiane Schillig  
Didaktik: Helga Behn  
Ausstellungsarchitektur: Paul Kohlhof  
Technischer Aufbau: Ralf Feckler

Stadt  Köln

Die Ausstellungen in New York und Tokio wurden  
durch die Philip Morris Companies Inc. ermöglicht.

Auf dem Umschlag: *Racing Thoughts*, 1983,  
Ausschnitt aus Tafel 209. Photo:

© Whitney Museum of American Art, 1997  
Frontispiz: Jasper Johns in der 63rd Street,  
New York, mit *The Bath*, 1988, im Hintergrund,  
18. April 1988. Photo: Hans Namuth.

© Hans Namuth 1990

Übersetzungen der Beiträge von  
Roberta Bernstein und Kirk Varnedoe:  
Magda Moses und Bram Opstelten, München  
Übersetzung der Biographie:  
Wolfgang Himmelberg, Düsseldorf

Prestel-Verlag  
Mandlstraße 26 · D-80802 München  
Telefon (089) 38 17 09-0 · Telefax (089) 38 17 09-35

Lektorat: Doris Kutschbach  
Gestaltung: Cilly Klotz  
Schrift: Century Condensed und Stencil  
Druck und Bindung: Passavia Druckerei GmbH,  
Hutthurm

Printed in Germany  
Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem Papier

ISBN 3-7913-1774-1 (Buchhandelsausgabe)



# INHALT

- 7 **VORWORT**
- 9 **DANK**
- 11 **EINFÜHRUNG: ANHAUCH DES LEBENS**  
Kirk Varnedoe
- 37 **»DER ANBLICK EINER SACHE KANN MANCHMAL DAZU ANIMIEREN,  
ETWAS ANDERES ZU MACHEN.«**  
Roberta Bernstein
- 91 **FEUER - JOHNS' WERK IN SEINER WIRKUNG AUF  
AMERIKANISCHE KÜNSTLER**  
Kirk Varnedoe
- 114 **JASPER JOHNS IN EUROPA**  
Evelyn Weiss
- BIOGRAPHIE UND TAFELN**  
Biographie zusammengestellt von Lilian Tone
- 123 **1930 - 1958**
- 169 **1959 - 1960**
- 199 **1961 - 1963**
- 235 **1964 - 1971**
- 283 **1972 - 1978**
- 315 **1979 - 1981**
- 333 **1982 - 1984**
- 351 **1985 - 1989**
- 373 **1990 - 1995**
- 399 Anmerkungen zur Biographie
- 408 Abbildungsnachweis
- 409 Ausgewählte Literatur
- 414 Abbildungsregister
- 416 Die Leihgeber



# GRUSSWORT

Köln ist nach New York Schauplatz einer Ausstellung von Weltformat. Das Museum Ludwig präsentiert die in absehbarer Zeit einzige europäische Retrospektive eines der bedeutendsten Vertreter zeitgenössischer Kunst. Rund 220 Exponate von Jasper Johns sind für viele Kunstinteressierte und Kunstreisende aus den europäischen Nachbarstaaten vom 8. März bis 1. Juni 1997 in Köln zu sehen.

Ford freut sich, dieses in Europa einmalige Kulturereignis zusammen mit dem Museum Ludwig ermöglicht zu haben. Köln als angesehenes Automobil- und Messestandort ist Sitz der deutschen Ford-Werke AG und gilt als Kunstmetropole mit internationalem Ruf und großer öffentlicher Wirkung.

Allen an der zeitgenössischen Kunst Interessierten wünschen wir spannende Auseinandersetzung mit den Exponaten und neue Einblicke in das hier so umfangreich gezeigte Werk von Jasper Johns.

*Alex Trotman*  
Chairman and C. E. O.  
Ford Motor Company



## VORWORT

Der Beschluß, eine Jasper-Johns-Retrospektive im Museum Ludwig zu zeigen, hat seinen Ursprung nicht zuletzt in der Entdeckung der amerikanischen Kunst der sechziger Jahre durch das Sammlerehepaar Peter und Irene Ludwig. Die Begeisterung für diese Künstlergeneration brachte die Ludwigs auf den Gedanken, den gesammelten Kunstwerken von Johns, Rauschenberg, Warhol, Lichtenstein und anderen in Köln eine Heimstatt zu geben. Im Februar 1969 konnte dann die in Zusammenarbeit mit dem Wallraf-Richartz-Museum organisierte legendäre Ausstellung ›Kunst der sechziger Jahre – Sammlung Ludwig‹ eröffnet werden. Die Ausstellung wurde ein riesiger Erfolg, und Hunderte von Kunstwerken blieben im Museum – zunächst als Dauerleihgabe. Mit der Schenkung von über 350 Werken moderner und zeitgenössischer Kunst im Jahr 1976 wurde gleichzeitig das Museum Ludwig gegründet. Die amerikanische Kunst der Gegenwart und mit ihr das Werk von Jasper Johns erfuhren hier weltweit zum ersten Mal eine großartige und überzeugende Musealisierung, die eine bedeutende Rolle im Anerkennungsprozeß dieser Kunst spielen sollte. 1978 wurde die erste wichtige Johns-Ausstellung vom Museum Ludwig in der Kölner Kunsthalle präsentiert. Nun zeigen wir zwanzig Jahre danach die bislang größte Retrospektive des Werks von Jasper Johns, zusammengestellt von Kirk Varnedoe, dem Hauptkustos der Abteilung Malerei und Skulptur des Museum of Modern Art in New York, unter der Schirmherrschaft des dortigen International Council. Nach der erfolgreichen Präsentation der Ausstellung in Amerika ist Köln europaweit die einzige Station, bevor die Werkschau dann an das Museum of Contemporary Art in Tokio geht.

Dank der Stiftung von Irene und Peter Ludwig besitzt das Kölner Museum die größte Gruppe von Johns' Werken in einer europäischen öffentlichen Sammlung. Die ersten Arbeiten wurden bereits 1968 erworben: *White Numbers* von 1958 und *Edingsville* von 1965 (Tafeln 39, 126). Drei weitere Werke kamen ein Jahr danach hinzu und wurden gemeinsam mit den beiden ersten in der erwähnten Ausstellung von 1969 gezeigt: *Flag on Orange Field*, 1957, *15' Entr'acte*, 1961, und *Light Bulb*, 1969 (Tafeln 26, 80, 147). 1973 folgten wiederum drei Werke: *Painted Bronze* (Bierdosen), 1960, *Untilled*, 1972, und *Map*, 1967–71 (Tafeln 69, 180, 160). Darüber hinaus besitzt die Graphische Sammlung des Museums Ludwig eine Reihe von Arbeiten aus den Jahren 1968 bis 1976. Diese bedeutenden Frühwerke werden alle in der Ausstellung gezeigt, die mit über 200 Exponaten vier Jahrzehnte des künstlerischen Schaffens von Johns exemplarisch dokumentiert. Jasper Johns ist zweifellos einer der größten Künstler der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts, und diese Retrospektive bietet erstmals die Möglichkeit, sein Werk der letzten zwanzig Jahre zu entdecken und in sein Gesamt-Ceuvre einzuordnen. Nicht anders als bei Picasso hat das Publikum häufig Schwierigkeiten, Johns' spätere Entwicklungen nachzuvollziehen, dies um so mehr, als der Blick des Betrachters sich nicht nur an das Frühwerk gewöhnt, sondern die ›Flags‹ oder die ›Bierdosen‹ schon längst als Inkunabeln der modernen Kunst erkannt hatte. Hinzu kommt, daß das Werk der letzten zwanzig Jahre in Europa bislang kaum zu sehen war. Diese Arbeiten beweisen faszinierende und innovative Entwicklungen, einen hohen Grad der Komplexität des Gesamtwerkes sowie die organische Anbindung an frühe Etappen von Johns' Schaffen. Bereits dies allein macht die Ausstellung zu einem spannenden Erlebnis: Wir können den Künstler im Dialog mit sich selbst beobachten, in der Auseinandersetzung mit der Kunst des zu Ende gehenden 20. Jahrhunderts ebenso wie mit der europäischen Tradition von Grünewald bis Cézanne. Johns' Kunst ist einzigartig, sie strahlt eine innere Intensität und Schönheit aus und ist doch zugleich kühl und überlegt.

Eine enge Kooperation zwischen dem Museum Ludwig und dem Museum of Modern Art, New York, hat sich schon in früheren Jahren vielfach bewährt, so bei Projekten wie ›Das Museum of Modern Art zu Gast im Museum Ludwig‹ (1979), ›Andy Warhol‹ (1989), ›Ljubow Popowa‹ (1991), ›Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert‹ (1993). In dieser Tradition begrüßen



wir besonders die jetzige Zusammenarbeit mit Glenn D. Lowry, dem Direktor des MoMA. Dank seiner Unterstützung und derjenigen seiner Mitarbeiter ist dieses Projekt in einer engen Zusammenarbeit möglich geworden. Ganz besonders dankbar sind wir Kirk Varnedoe für sein langjähriges Engagement im Rahmen dieser Retrospektive, aber auch für alle seine Bemühungen um das Gelingen der Kölner Präsentation in allen Einzelheiten und für seinen Einsatz bezüglich der Leihgaben, der mit so vielen Schwierigkeiten verbunden war. Wir schätzen die Entscheidung der Privatsammler und Museen, ihre wertvollen und fragilen Werke zur Verfügung zu stellen, und wir danken ihnen ganz besonders für ihr Verständnis und Vertrauen. Dankbar sind wir auch Irene Ludwig und den Museen in Basel, Budapest, Düsseldorf, Koblenz, London, Mainz, Wien und Zürich, die uns speziell für Köln zusätzliche Werke zugesagt haben. Vor allem aber sind wir dem Künstler selbst dankbar, nicht nur wegen der großzügigen Bereitstellung seiner Werke für die Ausstellung, sondern auch für sein großes Interesse an der Präsentation im Museum Ludwig.

Eine parallele Sonderschau mit 100 druckgraphischen Blättern zum Komplex um das Triptychon *Voice II* bereichert die Ausstellung. Für diese großzügige Leihgabe und für ihre engagierte Mitarbeit und Hilfe danken wir Katharina Schmidt, der Direktorin des Kunstmuseums Basel, und Dieter Koeplin, dem Leiter des dortigen Kupferstichkabinetts.

Evelyn Weiss, die die Verantwortung für die Ausstellung im Museum Ludwig trägt, analysiert in ihrem eigens für die deutsche Ausgabe geschriebenen Katalogbeitrag das tiefe und komplexe Verhältnis von Johns zur europäischen Kunst und skizziert eine Rezeptionsgeschichte seines Werks in Europa. Die Herausgabe des Katalogs mit wichtigen Beiträgen von Kirk Varnedoe und Roberta Bernstein sowie einer ausführlichen Biographie war ein großes Unternehmen für sich, das in der engen Zusammenarbeit des Prestel-Verlags mit beiden Museen realisiert wurde. Wir danken dem Verlag für sein effizientes und hochprofessionelles Engagement.

Wir sind glücklich und stolz, daß Ford dieses Projekt von Anfang an großzügig unterstützte, andernfalls wäre die Ausstellung nicht zustande gekommen. Darüber hinaus ist die Arbeit mit den Ford Werken Köln glänzend gelaufen, und wir möchten unseren Dank an Hermann Hollmann ausdrücken für seine aktive Unterstützung, die zum Gelingen der Ausstellung viel beigetragen hat. Des weiteren wurde das Projekt von der Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen maßgeblich gefördert. Reinhard Linsel und Fritz-Theo Mennicken haben sich immer wieder für wichtige Projekte des Museums eingesetzt, die ohne die Stiftung nicht realisierbar gewesen wären, und dafür sind wir ihnen dankbar. Die Kulturdezernentin der Stadt Köln, Kathinka Dittrich van Weringh, hat nicht nur größtes Interesse für die Ausstellung gezeigt, sie hat auch vieles geleistet, um deren Finanzierung zu sichern.

Die Ausstellung und die deutschsprachige Katalogausgabe wurden von Evelyn Weiss in enger Zusammenarbeit mit Stephan Diederich in allen ihren Einzelheiten betreut. Bereits in einer frühen Phase waren Elisabeth Streibert vom International Program des MoMA und Winfried Fischer, der Leiter des Museumsreferats in Kulturamt der Stadt Köln, in die gemeinsame Organisation eingebunden. Für weitere Verwaltungsaufgaben vor Ort war Karin Heidemann verantwortlich.

Die Ausstellungsarchitektur lag in den erfahrenen Händen von Paul Kohlhof vom Hochbauamt der Stadt Köln. Die Restaurierung unter Leitung von Christa Steinbüchel hatte eine Reihe von schwierigen Aufgaben zu erledigen und die kostbaren Werke mit viel Fachkenntnis zu betreuen, zu begleiten und zu installieren, auch dies in Kooperation mit den Kollegen vom MoMA, mit anderen Museen und Leihgebern. Mit der Koordinierung der zahlreichen technischen Vorbereitungen im Haus war Ralf Feckler betraut.

Die graphische Gestaltung des gedruckten Begleitmaterials zur Ausstellung wurde erfolgreich von Claudia und Max von Velsen durchgeführt. Die Didaktik hat Helga Behn vom Museumsdienst mit viel Erfahrung vorbereitet. Für die diesmal besonders umfangreiche Öffentlichkeitsarbeit war Francesca Onofri verantwortlich. Die Ausstellung wird von einem Rahmenprogramm begleitet.

*Marc Scheps*



# DANK

Auch wenn hier nicht alle Mitwirkenden namentlich genannt werden können, möchte ich all jenen meinen Dank aussprechen, die diese Ausstellung und die begleitende Publikation ermöglicht haben. An erster Stelle ist Glenn Lowry, Direktor des Museum of Modern Art, zu nennen, der sich für das Projekt nachhaltig eingesetzt hat. Die Koordinationsarbeit mit Blick auf die beiden ausländischen Stationen der Ausstellung leisteten in gewohnt vortrefflicher Weise Elizabeth Streibert und Jennifer Russell. Beide schließen sich dem Lob an, das ich den Kollegen und Kolleginnen an den betreffenden Museen für die hervorragende Zusammenarbeit zollen möchte: Marc Scheps, Direktor, und Evelyn Weiss vom Museum Ludwig in Köln sowie Yasuo Kamon, Direktor, und Junichi Shioda vom Museum für zeitgenössische Kunst in Tokio.

In konservatorischen Angelegenheiten standen mir James Coddington, Karl Buchberg und Michael Duffy mit guten Ratschlägen zur Seite. In juristischen Fragen genoß ich geduldige und sachkundige Unterstützung durch Beverly Wolff und Stephen Clark. Innerhalb meiner eigenen Abteilung gebührt besonderer Dank Kynaston McShine und Robert Storr für ihre Unterstützung bei der Lokalisierung und Beschaffung entscheidender Leihgaben sowie Cora Rosevaer. Im Department of Prints and Illustrated Books gilt mein Dank Debora Wye, die mir unzählige Werke zugänglich gemacht hat, und im Department of Drawing Margit Rowell für verschiedene Leihgaben. In der Bibliothek des Museums danke ich insbesondere Eumie Imm Stroukoff, und im Archiv Rona Roob und ihrer Assistentin Leslie Heitzman. Das Department of Photographic Services and Permissions war durch die Anforderungen des Kataloges extremem Druck ausgesetzt, und ich bin Mikki Carpenter und Kate Keller sowie Erik Landsberg für ihre Hilfsbereitschaft dankbar.

Darüber hinaus verdanke ich viel dem Rat und der Mitwirkung verschiedener Freunde von Johns, deren Kenntnis seines Œuvres von unschätzbare Bedeutung war, insbesondere David Whitney, der 1977 die große Johns-Retrospektive im Whitney Museum of American Art organisiert hat, sowie Mark Lancaster und Bill Katz. Meine wichtigste Beraterin jedoch war Roberta Bernstein, die bei dem Projekt auch die offizielle Funktion einer Beraterin innehatte. An ihrem durch langjährige Freundschaft mit Johns und intensives Studium erworbenen Wissen über sein Werk ließ sie mich mit großer Generosität und Begeisterung teilhaben. Ihre Beiträge und kritischen Anmerkungen waren eine unschätzbare Hilfe.

Der Ausstellungskatalog stellte beträchtliche Anforderungen, die der Mitwirkung einer Vielzahl von Freunden im ganzen Land bedurften. Auch hier war die Unterstützung seitens der Leo Castelli Gallery unentbehrlich, und unser besonderer Dank gebührt Allen Duffy für die Hilfe bei Recherchen im Archiv der Galerie sowie Amy Poll für die Bereitstellung von Photos. Ebenfalls äußerst hilfsbereit waren Larissa Goldston und Bill Goldston von Universal Limited Art Editions. Libby Rich vom Columbia Museum of Art, David Vaughan von der Cunningham Dance Foundation, Inc., Laura Kuhn vom John Cage Trust, Deborah Campana von den John Cage Archives, Music Library, Northwestern University, Rachel Rosenthal, Calvin Tomkins, Francis Naumann, Sidney B. Felsen, Nancy Erwin und viele andere halfen uns bei unseren Recherchen. Für ihre Hilfe bei der Beschaffung von Ektachromen für möglichst hochwertige Reproduktionen von Johns' Werk sei darüber hinaus Frances Smyth und Sara Sanders-Buell von der National Gallery of Art, Laura K. Harden von Sotheby's, Candace Worth von Christie's sowie Julie Bakke von der Menil Collection gedankt. David Frankel nahm sich der Herkulesarbeit der Koordinierung, redaktionellen Bearbeitung und Prüfung der riesigen Menge Textmaterials an. Für das Bildmaterial war Amanda Freymann zuständig. Christel Hollevoet hat das bis dato vollständigste Verzeichnis der Literatur über Johns' Werk erarbeitet. Eine Auswahl findet sich im vorliegenden Band; die vollständige Bibliographie wird zusammen mit einem von Adrian Sudhalter zusammengestellten vollständigen Ausstellungsverzeichnis vom Museum of Modern Art auf elektronischen Datenträgern für den Bibliotheks- und Wissenschaftsgebrauch veröffentlicht.

Meinen persönlichsten Dank muß ich meiner Frau Elyn Zimmerman aussprechen, die in das Projekt investierte lange Überstunden ebenso ertragen hat wie die Störungen unseres Privatlebens, die diese unweigerlich zur Folge hatten: In allen Phasen der Arbeit hat sie mich stets mit dem richtigen Augenmaß ermutigt, kritisiert und beraten. Die letzten sechs Monate brachten besonders harte Anforderungen mit sich, die ich ohne ihre liebevolle Unterstützung niemals hätte bewältigen können.

Im Museum stand ein kleines, äußerst engagiertes Team von Assistenten Lilian Tone und mir zur Seite. Auch in ihrem Namen möchte ich Adrian Sudhalter danken für findige Unterstützung bei Recherchen in Zusammenhang mit meinen eigenen Textbeiträgen und bei zahlreichen anderen Aufgaben, des weiteren Joe Martin Hill, der Lilian Tone bei den Recherchen

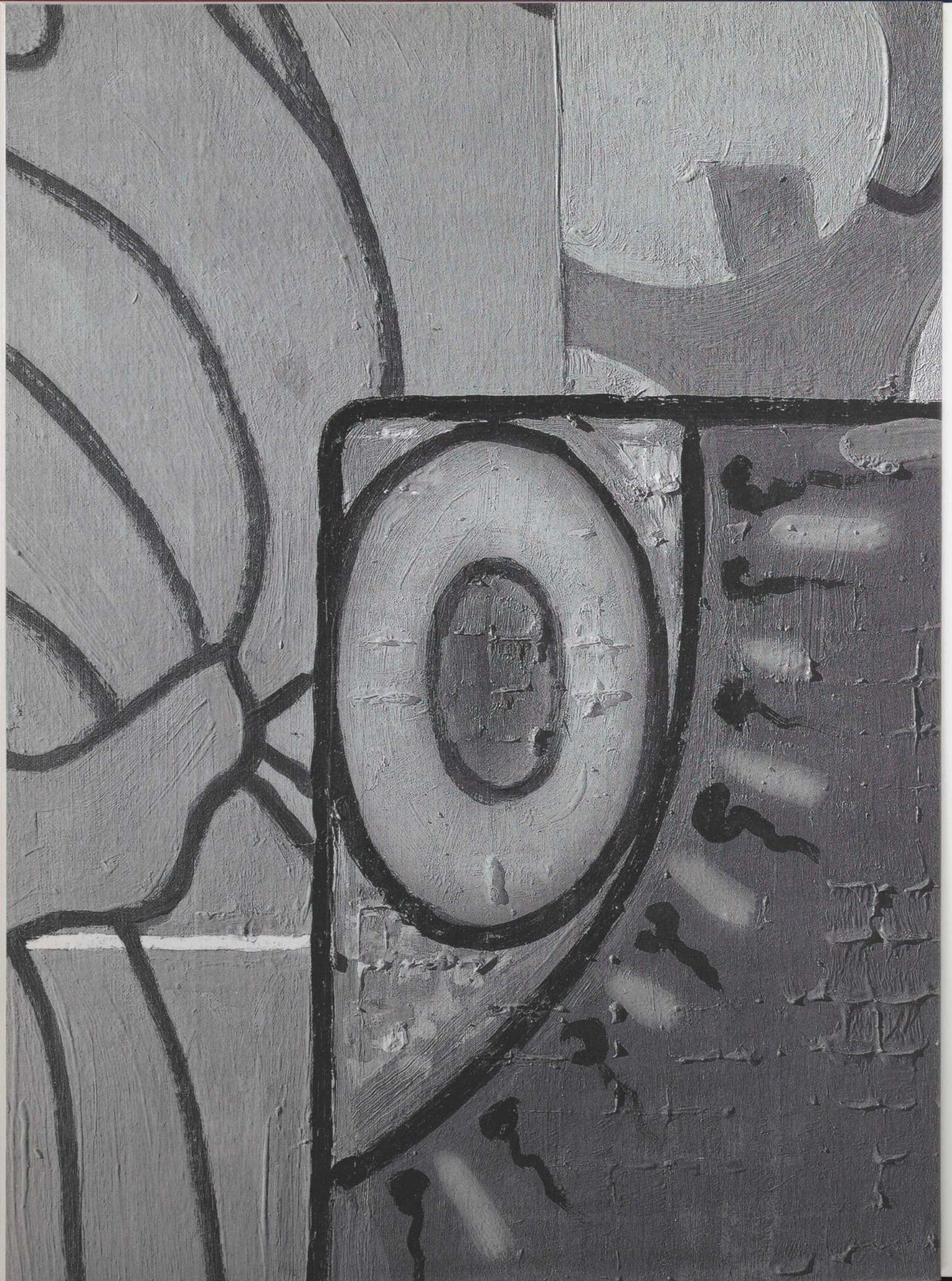
für die Biographie behilflich war. Dem, was Lilian Tone selbst geleistet hat, kann kein Dank wirklich gerecht werden. Sie war für die Koordination sämtlicher Aspekte dieses Ausstellungsprojektes zuständig, eine Arbeit, die ihr über viele Monate hinweg überlange, oft bis in die Nacht hinein reichende Arbeitstage abverlangt hat. Sie war unermüdlich, über alle Maßen engagiert und leidenschaftlich um die Genauigkeit und Qualität all ihrer Arbeit bemüht. Wie es ihr daneben noch möglich war, die im vorliegenden Band veröffentlichte, beispiellos detaillierte Biographie von Johns zusammenzustellen und zu schreiben, ist zu bewundern und wird für mich immer ein Rätsel bleiben.

Für gut zwei Jahre nahezu täglichen Kontaktes mit Jasper Johns' Atelier waren Lilian Tone und ich auf die Hilfe und den Rat von Sarah Taggart, der Assistentin des Künstlers, angewiesen. Uns beiden fehlen die Worte, um unsere Dankbarkeit für ihre unermüdlich geduldige, hilfsbereite, diskrete und warmherzige Unterstützung zu beschreiben. Niemand hätte diese entscheidende Brückenfunktion eleganter und effektiver erfüllen können. Darüber hinaus möchte ich Joanne Kriegel und James Meyer, auch sie Mitarbeiter von Johns, unseren Dank aussprechen, die uns bei unseren Bemühungen von Anfang an geholfen haben.

Schließlich möchte ich in meinem und im Namen des Museum of Modern Art sowie aller obenerwähnter Mitwirkender Jasper Johns selbst danken. Dieses Ausstellungsprojekt hat immer wieder empfindlich sein Privatleben tangiert, seinen Zeitplan über den Haufen geworfen und ihn von seiner Arbeit abgehalten. Trotz dieser und anderer Unannehmlichkeiten, die wir ihm nicht ersparen konnten, hat er stets eine lebenswürdige Aufgeschlossenheit an den Tag gelegt. Ohne jemals Druck auf die Vorbereitungen für die Ausstellung und die Publikationen auszuüben oder sich in sie einzumischen, hat er das Projekt in allen Phasen mit Aufmerksamkeit begleitet. Die Gelegenheit, sich über Jahre hinweg so eingehend und konzentriert mit seiner Kunst zu beschäftigen und seine Kunst den Besuchern des Museums nahezubringen, war ein Geschenk. Die Zusammenarbeit mit ihm und die Möglichkeit, sich mit ihm über seine Kunst auszutauschen, war darüber hinaus eine unvergeßlich lehrreiche Erfahrung und ein unersetzliches Privileg. Für die Fehler und Unzulänglichkeiten des vorliegenden Kataloges liegt die Verantwortung bei mir; alles, was diese Bemühungen an Herausforderndem, Lohnendem und Bereicherndem ergeben haben, ist letztlich seiner Kunst und seiner Person zu verdanken.

*Kirk Varnedoe*







# EINFÜHRUNG: ANHAUCH DES LEBENS

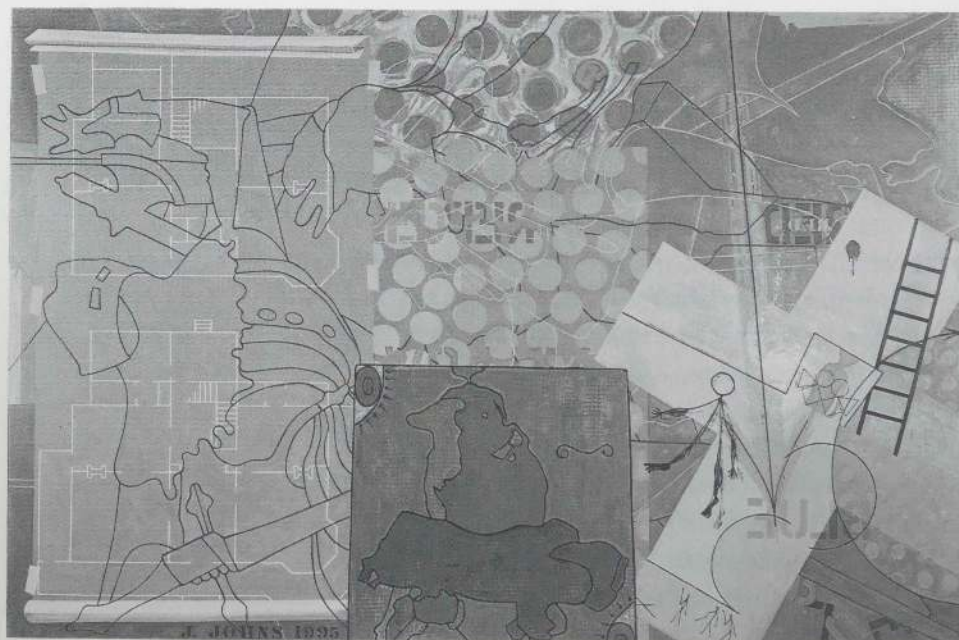
Kirk Varnedoe

Im Jahr 1995, in seinem 65. Lebensjahr und am Beginn der fünften Dekade seiner Künstlerlaufbahn, vollendete Jasper Johns ein großes unbetitelttes Gemälde (Abb. 1). Dieses Bild zu beschreiben, gleicht einer archäologischen Expedition durch vierzig zurückliegende Jahre seiner Kunst. Das Gemälde war von Johns dazu gedacht, ein anderes zu ersetzen, das seit zehn Jahren in seinem Haus auf der Antilleninsel Saint Martin gehangen hatte; obgleich im Querformat weniger extrem, spiegelt (und verkehrt mithin) der grundlegende Aufbau des neuen Bildes die drei Segmente der älteren Komposition von 1984 (Abb. 2). Deren drei Bildteile greifen in ihren horizontalen, »red«, »yellow« und »blue« bezeichneten Feldern, ihren Hand- und Armabdrücken und ihren »geschabten« Halbkreismotiven am linken und rechten Bildrand ihrerseits Motive auf, derer sich Johns Anfang der sechziger Jahre in Werken wie *Diver* und *Periscope* (*Hart Crane*) (Tafeln 105, 177) bedient hatte. Die Halbkreise in letztgenannten Bildern wiederum knüpfen an *Device Circle* von 1959 (Tafel 52) an, eine Arbeit, die ihrerseits auf Johns' früheste Zielscheibenbilder von 1955 (Tafeln 10, 11, 13) zurückverweist.

Diese bereits durch die Umkehrung und das mehrfache Wiederaufgreifen geprägte Vielschichtigkeit des Gemäldes 1992–95 erweiterte Johns um zusätzliche Schichten neuerer Motive: Die gekippte Kreuzform rechts beispielsweise geht auf eine Radierung von 1990 (Tafel 244) zurück und versammelt in sich Bildelemente – eine Leiter, die von geometrischen Figuren überlagerte Silhouette eines Kindes und, geisterhaft entmaterialisiert, den Schatten des Künstlers selbst –, die ihren Ursprung im *Jahreszeiten*-Zyklus von 1985/86 (Tafeln 221–224) haben. Das große Strichmännchen mit Sehnen und Gliedmaßen, die von einem kugelrunden Kopf ausgehen, trat 1992 als Picasso-Zitat zum ersten Mal in Johns' Werk auf; die drei kleineren Strichmännchen weiter unten waren dagegen erstmals zehn Jahre früher in Zeichnungen aufgetaucht, und das breite X links von ihnen figuriert seit den frühen siebziger Jahren in zahlreichen seiner Bilder gleichsam als »Signet«. Der Farbspritzer rechts oben auf dem Kreuzmotiv ist, etwa an gleicher Stelle aus dem Bild von 1984 übernommen, ein vertrautes Johnssches Mal, das auf einer

allgemeinen Ebene eine sardonische Anspielung auf die »Pannen« der Spontaneität beim Malen beinhaltet (und spezifisch auf die ejakulatorischen »Geschosse« in Marcel Duchamps *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar [Das Große Glas] 1915–23*, Bezug nehmen dürfte).<sup>1</sup> Dieses konkrete, materielle Zeichen wiederum hat seinen ätherischen und romantischen Kontrapunkt in dem Spiralnebel, der über dem Schnittpunkt des Kreuzes schwebt – ein seit Ende der achtziger,

1 Jasper Johns, *Untitled*, 1992–95 (siehe Tafel 255)



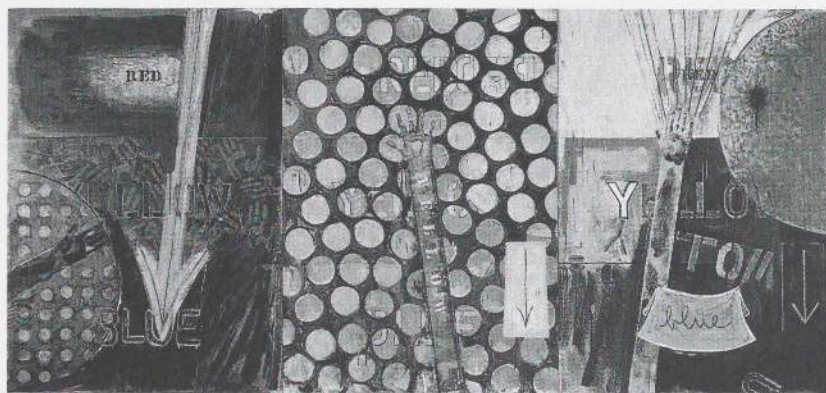
Linke Seite: *Untitled*, 1992–95, Detail in Originalgröße (siehe Tafel 255)



Anfang der neunziger Jahre in Johns' Werk wiederkehrendes Motiv mit einer astralen Genealogie, die bis zu seinen Mitte der Fünfziger entstandenen Flaggenbildern zurückreicht.

In die untere Mitte der neuen Komposition fügte Johns, wie auf einer zweiten, rückwärts gegen diese gelehnten Leinwand<sup>2</sup>, ein Bild-im-Bild ein. Das Motiv hatte er 1990 entwickelt, und zwar durch die Verbindung eines landkarten- oder puzzleähnlichen Motivs (basierend auf einer gepausten Kopie einer unbekanntem Vorlage) mit dem eines rechteckigen ›Gesichts‹ aus comicähnlichen Augen, Lippen und Nasenlöchern, das er Mitte der achtziger Jahre erstmals verwendet hatte (z.B. Tafeln 220, 225, 234). Das linke Drittel des Gemäldes schließlich wird ›überdeckt‹ von einer Blaupause, die in Trompe-l'œil-Manier wie mit Klebstreifen befestigt und mit gerollten Ecken dargestellt ist – ein Grundriß eines der Häuser, in denen Johns seine Kindheit verbracht hat, den er aus dem Gedächtnis rekonstruiert und Anfang der neunziger Jahre in Bilder einzubauen begonnen hatte (Tafeln 252–254, 256). Darüber und quer über die obere Hälfte des Bildes legt sich ein Motiv, das er 1982 erstmals aufgegriffen und seither des öfteren verwendet hat: eine Konturzeichnung nach den beiden niederstürzenden Soldaten am Grab des auferstandenen Christus auf Matthias Grünewalds Isenheimer Altar.

Es gäbe zwar noch mehr zu inventarisieren, wir können aber bereits erkennen, daß das Gemälde ein Palimpsest Johnsscher Motive aus früheren und späteren Schaffensphasen darstellt. Es bietet eine breit angelegte Rückschau, eine ›Retrospektive‹ seiner Sujets, seiner Zeichen und ›Handschriften‹, und scheint nicht nur eine Bestandsaufnahme im Sinne einer Inventarisierung zu bilden, sondern auch im Sinne eines Manifestes – ein Fahrtenbuch gemachter Wanderungen und eine aktuelle Standortbestimmung, geprägt vom unverkennbaren Wunsch nach einer kumulativen Selbstsummierung, der offenbar auch der Ansporn für die anderen großformatigen, synthetisierenden Assemblage-Gemälde wie *According to What* von 1964 (Tafel 117) war, mit denen Johns frühere ›Meilensteine‹ seines Werdegangs gesetzt hat. So viel zu sehen, so zahlreiche Anspielungen, eine solche Fülle – und doch zugleich eine solche Vertracktheit in der Summe. Der unbenannte Reichtum an Motiven, Stilen und Themen, die das ganze Spektrum der gegenständlichen Darstellung von prähistorischen Piktogrammen bis hin zu einem Photo des fernen Weltalls abdecken, legt eine ebensolche Fülle von Fragen nahe, was davon zu halten ist – nicht nur nach den Bedeutungen dieser Bezüge und ihrer jeweiligen Schichtungen im vorliegenden Zusammenhang, sondern auch welche übergreifenden Erkenntnisse ihr Zusammentreffen vielleicht über die lange und komplexe Wirkungsgeschichte innerhalb der Kunst vermittelt, für die sie als Chiffre stehen. Einerseits unterstreicht das Bild die dichtgewebten Kontinuitäten, die Johns' Werdegang bestimmt haben, und bekräftigt seine konsequente Praxis, neue Kunst aus einer Aneinanderfolge variierender Selbstwiederholungen zu entwickeln, deren Spiel mit dem Wiederaufgreifen und Neuerwägen als Analogon – ähnlich der Erinnerung bei Proust – zur Fülle des Bewußtseins schlechthin bezeichnet worden ist.<sup>3</sup> Doch unsere Stichprobe macht uns in gleichem Maße die vielen scharfen Schnitte und Diskontinuitäten in ebendiesem künstlerischen Werdegang bewußt. Schließlich scheinen Welten die esoterischen Aneignungen und privaten Symbole dieses Bildes von den alltäglichen, plakativen Zeichen der Flaggen, Zielscheiben und Zahlen aus Johns' Anfängen Mitte und Ende der fünfziger Jahre zu trennen (z.B. Tafeln 6–15). Das Nachdenken über die Formulierung der Bedeutung dieses Bildes zieht uns unweigerlich hinein in weiterreichende Fragen darüber, wie wir anlässlich einer Retrospektive Faktoren der Kohärenz und der ›Lesbarkeit‹ in einer Kunst von dieser dichten Panzerung und inneren Kom-



2 Jasper Johns, *Untitled*  
(*Red, Yellow, Blue*), 1984  
(siehe Tafel 211)



plexität Rechnung tragen sollen – wie wir auf legitime Weise den Versuch unternehmen können, derart viele disparate Teile und Phasen zusammenzufügen, ihre oft widersprüchlich erscheinenden Anforderungen gegeneinander abzuwägen und zu einem Verständnis des Gesamtschaffens und des daraus ablesbaren künstlerischen Werdegangs zu gelangen. Wo und wie sollten wir ansetzen, um zu sagen, worin die Bedeutung beziehungsweise die Art und Weise des Bedeutens einer solchen Kunst besteht?

Wir könnten, ehe wir das, was uns anspricht, benennen oder unsere Fragen auf den Punkt bringen, auf einer elementaren Ebene bei der Wirkung beginnen, die die Kunst auf uns ausübt – jener besonderen Mischung aus Stimulationen, Irritationen und Belohnungen, die wir als Person oder Persönlichkeit angesichts dieses und anderer Objekte von Johns' Hand mit ihren antagonistischen Rhythmen des verschmelzenden Nebeneinanders von schnell und langsam, dick und dünn, von Flüssigkeit und Trockenheit, Intimität und unerbittlicher Frostigkeit, des Konkret-Direkten und des Unergründlichen verspüren. Johns ist abwechselnd als Meister eines coolen, geschliffen anonymen Stils und als Schöpfer einiger der dichtesten und liebevollst gestalteten Oberflächen in der zeitgenössischen Malerei in Erscheinung getreten: mal ein Virtuose weiß-grauer Monochromie, mal ein Maler mit strikt auf die Primär- und Sekundärfarben beschränkter Palette und dann wieder einer, der die gesamte Farbkaviatur bespielt, von Fleischfarben – die verschiedenen Rosatöne von Haut und Lippen, blutfarbenes Karmesin – über Orchideentöne bis hin zu fauvistischem Feuerwerk. *Untitled* von 1992–95 signalisiert mit seinem breiten Spektrum kalter, ins Erdige spielender Grautöne, die sich von dunklen Partien im Ton von Rouge und getrocknetem Blut abheben, eine Periode wachsenden materiellen Reichtums seiner Malerei sowie – nach einigen ungewöhnlich offenen, luftigen Werken Anfang der neunziger Jahre – zunehmender Dichte seiner Bildkonstruktionen. Durch jede Stilart und sämtliche Techniken hindurch freilich hat Johns' Kunst stets eine gewisse Virtuosität verströmt, der gelegentlich eine erotische Ausstrahlung bescheinigt worden ist.<sup>4</sup>

Diese Qualität hatte ebensowenig mit gefälliger Figuration in einem akademischen Sinn zu tun wie mit einer etwaigen flüssigen Choreographie der Malweise. Ihr vorrangiges Kennzeichen ist vielmehr eine gewollte Unpersönlichkeit der ›Malelemente‹<sup>5</sup>, ein Fehlen herkömmlicher Bravour, das statt dessen von anderen Begabungen und Bestrebungen zeugt. Johns hat sich mit der Welt fast ausschließlich durch die Bearbeitung von vorgefundenen Bildern auseinandergesetzt, und als Zeichenvorlagen hat er allem voran Pläne, Landkarten, Schablonen und andere Behelfsmethoden (wie etwa die gepauste Konturzeichnung) verwendet, die die Vielfalt der Welt auf eine scheinbar objektive zweidimensionale Form reduzieren. Als nichtdeskriptive Abbilder verbinden diese schematischen Darstellungen ein Maximum an Abwandlung mit einem scheinbaren Fehlen subjektiver Stilisierung.<sup>6</sup> Sie stellen eine funktionale, konkrete Art der Übertragung von Ideen in einen Kode dar, und sie präsentieren, wie dies auch Johns' frühe Zielscheiben aufs prägnanteste taten, nichtabstrakte Formen der Abstraktion. Johns wollte und will weder ein abstrakter noch ein illusionistischer Maler sein, aber als beharrlicher Verfechter eines konkreten Realismus war er zu Zeiten beides und des öfteren bewußt ein Grenzgänger. Ein erklärter Bewunderer sowohl von John F. Peto wie von Barnett Newman, hat er in seinem Werk Abstraktionen bevorzugt, die sich als Abbildungen lesen lassen (z.B. *Green Target*, 1955; Tafel 13), und Abbildungen, die bis an die Grenze des Abstrakten schematisiert sind (die Rechtecke aus Abdeckband, die kubistischen Nägel und Holzmaserungen sowie die comicähnlichen Gesichtselemente der letzten zehn Jahre etwa).

Ogleich sich Johns häufig einen gewollt gesetzten, an Magritte erinnernden Stil der Darstellung zu eigen gemacht hat, ist seine eher deklarative ›Handschrift‹ in allen Techniken seit jeher von den üblichen Methoden der bildlichen Wiedergabe unabhängig. Seit den langsamen Anhäufungen nebeneinandergesetzter Enkaustikstriche in seinen ersten Gemälden kultiviert er eine Mischung aus programmierter Disziplin (wie etwa das Ausmalen von Streifen, Hintergründen oder Puzzleteilen) und unvermuteter Intensität (kleinformartige oder übergroße gestische Elemente, die in erschöpfender Dichte oder mit scheinbar unpassender Großzügigkeit aufgetragen sind), welche die vorgeblichen Bildgegenstände des Werkes mit einer deplazierten expres-



siven Kraft auflädt. Selbst auf der elementarsten Ebene des Setzens von Zeichen und des Auftragens von Malmitteln auf eine Oberfläche hat er Techniken, die jeder vertrauten, kodifizierten Form von persönlicher Expressivität entgegenstehen, eine eigene ›Handschrift‹ abgerungen. Tatsächlich erscheinen seine ›expressionistischsten‹ gestischen Pinselstriche, die sich in Werken der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre finden, wie aus gezielter Widerspenstigkeit bewußt allgemeintypisch und oftmals unverhohlen repetitiv (Tafeln 55, 57, 82, 83), und eine ähnliche Neutralisierung der üblichen Symptome spontan freigesetzter Energie, sei sie lyrischer oder zorniger Art, erfolgte in seinem Repertoire trockener, nasser und zähflüssiger materieller Effekte und Verfahren wie Schaben, Schmieren, Pressen, Schmelzen oder Naßbearbeiten. Doch kraft persönlicher Alchimie hat er aus diesem Vokabular eine zwingende und einflußreiche Form von Kunstfertigkeit gemodelt. In ihrer charakteristischen – vom Verhältnis her unlogischen oder unheimlichen – Verschmelzung von Elementen eng geführter Exaktheit, der Zwanghaftigkeit und einer teilweisen Loslösung von der einem Material eigenen Stofflichkeit erscheint diese Kunstfertigkeit oftmals unterdrückt und ironisch in ihren Verweigerungen; sie ist jedoch weiterhin unmißverständlich lebendig, im emotiven und psychischen ebenso wie im taktilen und optischen Sinn.

Das Ansprechen der Frage des Ineinandergreifens von Form und Ausführung bringt uns jedoch zu Bewußtsein, wie öde jedes isolierte Sichdelektieren an den Johnsschen Oberflächen und Linien bald werden muß. Wenn wir seine Ambition als Künstler erfassen wollen – also sowohl deren Einzigartigkeit wie auch deren Verhältnis zu modernen Traditionen –, sollten wir gleichzeitig seine Bildgegenstände beachten und das, was er darüber ausgesagt hat. Johns ist seit jeher daran gelegen, daß seine Bildgegenstände ebenso wie die schematischen Darstellungsformen, die ihm als Modell dienen, wie vorgefabriziert daherkommen. Er hat darüber hinaus seit langem schon solche Motive bevorzugt, die sich unwillkürlich einstellen, das heißt durch Zufallsbegegnungen oder unvorhergesehene Umstände: flüchtige Blicke, unerwartete Geschenke von Freunden, Anregungen seitens anderer oder sogar, wie im Fall der ersten *Flag* von 1954/55 (Tafel 9), ein Traum. Dabei handelt es sich jedoch mitnichten um einen verspäteten Fall von surrealistischer Hofierung des Zufälligen und des Unbewußten, der für die Generation amerikanischer Künstler unmittelbar vor Johns ein so hoher Stellenwert zugekommen war. Was sich ihm von seinen anfänglichen Träumen und Zufallsfunden aufdrängte, waren nicht dem Zugriff der Zivilisation entzogene Urbilder oder irgendwelche exotischen Ausgefallenheiten, sondern durch Konvention und Kultur geprägte Allerweltsmotive. Die Ureingebung, der Traum vom Malen der amerikanischen Flagge, war uranfänglich eben deshalb, weil er die konventionellste aller Konventionen, ein ganz und gar öffentliches Symbol ins Spiel brachte.

Indem er sich von diesem Traum leiten ließ, fand Johns seinen Weg und gelangte zu der Überzeugung, daß sich seine Kunst kraft solcher scheinbar für sich sprechender Sujets mit fundamentalen Fragen des Sehens auseinandersetzen konnte. Genauer gesagt interessierten ihn Zusammenhänge von Denken und Sehen – »der Gedanke, ein Bild zu kennen, anstatt es nur aus einem Augenwinkel zu sehen«. Um in diesem Gefilde zu arbeiten, benötigte er Sujets, die eine »Unsichtbarkeit« erlangt hatten<sup>7</sup>, weil sie entweder allzu vertraut waren, um noch wahrgenommen zu werden, oder umgekehrt so oft gesehen wurden, daß sie nicht wirklich reflektiert wurden. In einem vielzitierten Statement bezeichnete er die ersten Bildgegenstände, die er sich ausgesucht hatte – die Flagge, die Zielscheibe und die Zahlen –, als »Dinge, die der Geist bereits kennt«<sup>8</sup>, und zugleich (weil der Geist, sie allzu gut kennend, über sie hinwegsieht) als »Dinge, die zwar gesehen, aber nicht angeschaut, nicht näher geprüft werden«.<sup>9</sup>

Der unvermutete geistige Spasmus, den diese ersten Objekte auslösten – ist dies eine Flagge, ein Gemälde oder etwa beides? –, sollte eine Verschiebung der Aufmerksamkeit bewirken, die das Bewußtsein auf einer viel breiteren Front beleben würde. Obgleich Kritiker Johns' Vexierbilder sofort mit den antikünstlerischen Eulenspiegeleien des Dada in Verbindung brachten, hatte er andere Ziele und vielfältigere Wurzeln. Er stand in der Nachfolge des spätestens seit der Romantik vertrauten Gedankens, daß Wissen uns gegenüber dem Sinneserleben blind macht. Mehr im einzelnen – und getreu einer spezifisch modernen Variante dieses Gedankens –



verschrieb er sich dem Credo, daß *unreflektiertes* Wissen, also Wissen jener Art, die sich in Gewohnheit festsetzt, das unheilvollste Problem sei, *reflektiertes* Wissen dagegen – die Art von gespannter Aufmerksamkeit, die anspruchsvolle Kunst hervorruft – die wirksamste Lösung.

Ein gängiger Leitgedanke der frühen Moderne war, daß ein Gedicht oder ein Bild, indem es unsere eingefahrenen Sehgewohnheiten durchbrach, die Sinne wachrütteln und unser Bewußtsein, am Leben zu sein, steigern könne. Ohne derlei aus der Bahn werfende Anfechtungen, so glaubte man, würden Menschen die Dinge als selbstverständlich hinnehmen und Gefahr laufen, abgestumpft durchs Leben zu gehen, ohne wirklich zu leben.<sup>10</sup> Alltägliches in unerwarteter Weise vor Augen zu führen – das Vertraute herzunehmen und zu ›verfremden‹ oder neu erscheinen zu lassen –, war eine Möglichkeit für die Kunst, diesen lebensvertiefenden Anstoß zu erwirken. Es ist dies das Programm, das anklingt, wenn Johns 1969 rückblickend feststellt, daß er beschlossen hatte, »Dinge zu malen, die die Leute kannten und auch wieder nicht kannten«, weil »ich sie dazu bringen wollte, etwas neu zu sehen«.<sup>11</sup> Gefragt, was er damit meine, erklärte er: »Wenn etwas für uns neu ist, behandeln wir es wie eine Erfahrung. Wir spüren, daß unsere Sinne wach und klar sind. Wir sind am Leben.«<sup>12</sup> Später bekräftigte Johns im Rahmen der Erörterung eines alten Interviews diese Aussage: »Was man meiner Ansicht nach der Malerei abverlangt, ist ein Anhauch des Lebens ... Man möchte, wenn man ein Bild betrachtet, die Möglichkeit haben, alles in einem Angelegte zum Tragen kommen zu lassen oder zumindest sich all dessen, was in einem angelegt ist, in allen Aspekten seines Lebens bewußt zu sein ... wovon wir vorhin sprachen: ein Moment der Überraschung. Man muß sich vielleicht entscheiden, wie man reagiert, und womöglich reagiert man auf begrenzte Art und Weise, aber man hat gespürt, daß man am Leben ist.«<sup>13</sup>

Theoretiker der frühen Moderne hatten postuliert, daß Kunst den Effekt der Überraschung beziehungsweise des ›Neuerscheinens‹ dann erziele, wenn sie überkommene Konventionen der Darstellung sprengte und ein Reflektieren ihrer einengenden Artifizialität erzwänge. In der bildenden Kunst jener Zeit war die als Angriffsziel naheliegende Konvention die Linearperspektive mit ihrer Illusion transparenter ›Natürlichkeit‹ und ihrer rational begründeten Hierarchie optischer Beziehungen, und eine logische Angriffsstrategie bestand in der Demontage jenes einen unverrückbaren Gesichtspunktes, auf den sie sich stützte. In der Zeit, als Johns Student war, galt es als allgemein anerkannte Weisheit, daß Paul Cézanne und in seiner Nachfolge die Kubisten die Zentralperspektive überwunden hatten, indem sie in ihre Bilder jeweils mehrere Ansichten aus wechselnden Blickwinkeln einbezogen hatten. Tatsächlich erwies Johns in seinem ersten schriftlichen Statement zu seiner Kunst, das 1959 veröffentlicht wurde, diesem Diktum seine Reverenz, indem er als erste der »drei akademischen Ideen«, die nach eigener Aussage für ihn »von Interesse gewesen sind«, das aufführte, »was einer meiner Lehrer (im Zusammenhang mit Cézanne und dem Kubismus) als den ›kreisenden Gesichtspunkt‹ bezeichnet hat.«<sup>14</sup>

Mit diesem Prinzip eines beweglichen Blickwinkels verbunden war, wie Johns sicher ebenfalls von seinen Lehrern erfuhr, ein überlegener Zugang zur objektiven Wahrheit: Durch die Bündelung zahlreicher Gesichtspunkte innerhalb einer einzigen Darstellung hatten Cézanne und die Kubisten angeblich ein umfassenderes, in geringerem Maße subjektiv verkürztes Abbild der Wirklichkeit in ihre Kunst eingebracht. (Picassos regelmäßige Versuche, Vorder- und Rückenansicht einer Figur gleichzeitig zu zeigen, sind ein klassisches Beispiel dieser modernen Schimäre einer allumfassenden, erschöpfenden Abbildung der Sinnenwelt.<sup>15</sup>) Im gleichen Statement von 1959 verlieh Johns einer scheinbar entsprechenden Bestrebung Ausdruck, sich nicht auf einen einzigen statischen Gesichtspunkt festlegen zu lassen: »An jedem Punkt in der Wirklichkeit gibt es etwas zu sehen«, meinte er. »Mein Werk enthält ähnliche Möglichkeiten für die wechselnde Scharfeinstellung des Auges.«<sup>16</sup> Gleichwohl wollte er auf etwas ganz anderes hinaus. In seine Bezugnahme auf das Auge und dessen »Scharfeinstellung« spielte das metaphorische Ideal einer sich agil verlagernden geistigen Aufmerksamkeit hinein. Sein Ziel war es, die Wirklichkeit nicht als einheitliches Ganzes, sondern als eher aufgesplittert und unzusammenhängend darzustellen.



Die Ausklammerung der Frage der Perspektive bei den frühen flachen Bildgegenständen erlaubte es Johns, sich der Beschränkung eines einzigen Gesichtspunktes zu entziehen, zugleich aber auch jede Andeutung einer etwaigen übergeordneten Synthese verschiedener Ansichten zu vermeiden. Er wollte, wie er später äußerte, daß seine Arbeiten »nicht nur eine einzige Beziehung oder auch mehrere, sondern vom Augenmerk her sich ständig verändernde, wechselnde Beziehungen zu den Dingen« anboten.<sup>17</sup> Diese Beweglichkeit, die kompromißloser war und sich konsequenter einer Auflösung entzog als jene des Kubismus, entsprach in seinen Augen einer der Wahrheit näherkommenden und reicheren Erfahrung des Lebens. So erklärte er einmal, als er gefragt wurde, was er unter »veränderlicher Scharfeinstellung« verstehe: »Nun in dem Sinne, als unscharf oder das, was ich als unentschiedene Situation betrachte, größere Möglichkeiten läßt, eine Situation zu untersuchen. Ich denke, eine unentschiedene Situation oder Bedingtheit spiegelt ein breiteres prinzipielles Faktum wider.«<sup>18</sup> Diese Vermeidung festgelegter Beziehungen bezog sich für Johns nicht nur auf das Sehen und das Denken, sondern auch auf Haltung und Emotionen. Als er 1965 von David Sylvester nach der »Stimmung« gefragt wurde, die man aus seinem Werk herausspüren könne, antwortete er: »Ich interessiere mich nicht für irgendeine bestimmte Stimmung. Auf geistiger Ebene würde ich die Stimmung bevorzugen, bei der man die Augen aufhält und schaut, ohne jede Fokussierung, ohne irgendeinen eingeengten Gesichtspunkt.«<sup>19</sup>

Die frühen Bildgegenstände wurden auch deshalb als »entpersönlichte, konkrete, äußere Elemente«<sup>20</sup> ausgewählt, um diesem empfundenen Bedürfnis nach emotionaler Abkopplung entgegenzukommen. Aus verschiedenen Berichten wissen wir, daß Johns 1954 den Entschluß faßte, sich selbst neu zu erfinden: Indem er alles, was er bis dahin geschaffen hatte, soweit es ihm möglich war, zerstörte und für das, was er tat, eine in seinen Augen eher erwachsene Verantwortung übernahm, setzte er seine künstlerischen Ziele mit einem Schlag um einige Stufen höher an.<sup>21</sup> Eine zentrale Komponente betraf dabei eine zwingende Ausschaltung der eigenen Person, eine willentliche emotive Stilllegung. Dies hatte, wie er viel später meinte, »mehr oder weniger damit zu tun, wie ich mir selbst, und nicht so sehr, wie ich der Malerei gegenüberstand. Ich hatte mich in mich selbst zurückgezogen, ich vermied jede Psychologie oder Gefühle. Doch ich lebte durch das, was ich machte ... Wenn man jung ist, setzt man sich selbst Grenzen, und zwar oft ganz rigorose ... man muß mit sich selbst streng sein.«<sup>22</sup> Mit Johns' Motivwahl wie mit jedem Strich seines Pinsels trieb diese Haltung einen Keil ins Herz jener existentialistischen Losungen vom entschiedenen Sicheinbringen und vom Ausdruck der eigenen Persönlichkeit, denen der Abstrakte Expressionismus, die in seiner Jugend tonangebende Kunstrichtung, ein epiphanieähnliches und kathartisches Moment zugeschrieben hatte. Die einzigartige, komprimierte Wirkung seiner frühen Bilder, der Anhauch des Lebens, den sie verströmen, wurde offenbar befeuert von einem starken, reflektierten Willen, der wiederum durch drakonische Selbstdisziplinierung kanalisiert wurde.

Ogleich Johns' Verwendung des Begriffs »Scharfeinstellung« oberflächlich betrachtet eine Nähe zur filmischen Beweglichkeit des Standpunktes suggerieren mag, der die Ästhetiker der frühen Moderne soviel Bedeutung beimaßen, war sein frontaler Blick, etwa bei *Flag* oder *Target with Plaster Casts* von 1955 (Tafeln 9, 11), von der Strategie des Filmemachers oder Photographen, die Dinge durch exzentrische Verzeichnung »neu erscheinen zu lassen«, offensichtlich ebenso weit entfernt wie von utopischen Idealen einer höheren Erkenntnis. Derlei aktivistische Pathos wich in seinem frühen Weltbild dem Glauben, daß Leidenschaftslosigkeit – der starre Blick ohne eindeutige Fokussierung – eine subtilere, jedoch verheerendere Untergrabung von Denkgewohnheiten bewirken und ein schärferes Bewußtsein der Erfahrung im Jetzt erzwingen könne. Aus ebendiesen Gründen brach Johns mit der modernen Tradition, wie er sie vermittelt bekommen hatte, und entdeckte seine Verwandtschaft zu Duchamp.

Als sich Johns im Jahr 1960 anerkennend über Duchamps bewußten Einsatz von Gleichgültigkeit als Mittel, um dem Hier und Jetzt Bewußtsein zuzuführen, äußerte, klangen darin seine eigenen Ideale an. In einer Rezension der in jenem Jahr erschienenen englischsprachigen Ausgabe der Notizen Duchamps zum *Großen Glas*, seinem Meisterwerk, rühmte Johns an die-



sem Werk, daß es »der wechselnden Scharfeinstellung des Auges, des Geistes Rechnung trägt, so daß dem Betrachter nicht irgendein, sondern der ihm gemäße Standpunkt zugewiesen wird.«<sup>23</sup> Diese Andeutung der Identifikation sollte er 1968 noch bekräftigen, als er dem gleichen Werk bescheinigte, daß seine »Querverweise auf Sehen und Denken, die veränderlichen Scharfeinstellungen der Augen und des Hirns der Zeit und dem Raum, den wir bewohnen, einen neuen Sinn geben.«<sup>24</sup> So war es nur passend, daß Johns in seinem Statement von 1959 nach dem »kreisenden Gesichtspunkt« als zweite »akademische Idee« das Statement Duchamps zitierte: »zur Unmöglichkeit gelangen an genügendem visuellen Gedächtnis, um von einem Gleichartigen zum anderen den Eindruck im Gedächtnis zu transportieren.«<sup>25</sup> Die Stelle aus den Notizen zum *Großen Glas*, auf die sich Johns hier bezog, lautet vollständig:

Die Möglichkeit verlieren, 2 gleichartige Dinge zu identifizieren/unterscheiden –  
2 Farben, 2 Rockspitzen  
2 Hüte, 2 belieb. Formen  
zur Unmöglichkeit gelangen  
an genügendem visuellen Gedächtnis  
um von einem Gleichartigen zum anderen  
den Eindruck im Gedächtnis zu  
transportieren  
— Gleiche Möglichkeit  
mit Klängen; mit Gehirnlichkeiten<sup>26</sup>

Die Vorstellung von der Ausschaltung des Gedächtnisses hatte wie die der Zerschlagung von Denkgewohnheiten schon seit langem die moderne Einbildungskraft gereizt als Möglichkeit zur Wiedererlangung einer Frische der Erfahrung – daher Paul Valéry's Diktum: »Sehen heißt, den Namen dessen, was man sieht, zu vergessen.« Wieder jedoch war das, was Johns schätzte, offenbar etwas Subtileres und Verstörenderes als dieses Ideal einer von keines Gedankens Blässe angekränkelten, ganzheitlichen Reinheit. Denn Duchamp ging es in seiner Anmerkung nicht um eine etwaige Verjüngung der Erfahrung als solcher, sondern um unsere synthetisierende Fähigkeit, zwei gleichartige Dinge als Beispiele einer einzigen Kategorie wahrzunehmen. Sein Bestreben liegt darin, diesen Verallgemeinerungsmechanismus, der den Fortbestand des normalen Bewußtseins begünstigt, zu zerschlagen, um einem radikalen Nominalismus Vorschub zu leisten, der keine Universalien kennt und bei dem jede einzelne Erfahrung, mag sie anderen noch so ähnlich sein oder diese wiederholen, für sich genommen als einzigartig beachtet werden muß.

Johns dürfte nach seiner ersten Ausstellung 1958 auf diese Notiz gestoßen sein, offensichtlich aber war er der Meinung, daß sie mit dem übereinstimme, was er bis dahin gemacht hatte.<sup>27</sup> Ihre Tragweite für ihn wird deutlicher in der Begeisterung, die er später für das sogenannte »Wilson-Lincoln-System« bekundete, eine Strategie, die Duchamp in seinen Aufzeichnungen beschrieb, aber nie anwandte, bei der eben die Verflechtung von Perspektive und Erinnerung im Mittelpunkt stand.<sup>28</sup> Das System war nach einem Trickbild (vermutlich einer politischen Anzeige) benannt, das, aus einem Blickwinkel betrachtet, das Konterfei Woodrow Wilsons und aus einem anderen jenes von Abraham Lincoln zeigte. Duchamp entwarf eine auf diesem Prinzip basierende Zeichnung zweier geometrischer Figuren für das *Große Glas*: Von rechts sollte es ein Quadrat in Vorderansicht und von links das gleiche Quadrat in perspektivischer Projektion zeigen.<sup>29</sup> Da sich die Figur abhängig vom jeweiligen Blickwinkel in einer anderen Optik gezeigt hätte, hätte es keine gleichbleibende Form in der Mitte gegeben; die jeweilige Wahrnehmung von ihr hätte für sich gestanden und wäre mit der anderen unvergleichbar gewesen, denn selbst wenn es möglich wäre, die beiden Ansichten gleichzeitig darzubieten, würden sie uns etwas zeigen, das ebenso verschieden wäre wie Wilson und Lincoln.

Diese Vorstellung reizte Johns sehr, und zwar aus der gleichen Präferenz heraus, die auch seiner späteren Faszination an den Trickbildern der Wahrnehmungspsychologie zugrunde lag



– die Ente/Hase-Zeichnung etwa, in der wir entweder das eine oder das andere dieser beiden Tiere sehen können, niemals jedoch in stabiler Form beide oder irgendeine ›Zwischenform‹. (Johns hat dieses Motiv in einer Reihe von Werken verwendet; siehe z.B. Tafel 224.) »Ich mache gerne Bilder«, sagte er erst 1990, »die sich beim Betrachten in etwas anderes verwandeln, ohne daß es ein Dazwischen gibt. Dieser Aspekt des Sehens oder Erkennens ... erschließt gleichermaßen zwei Möglichkeiten. Mich fasziniert so etwas, genauso wie mich andere Arten von Materialien faszinieren, die diese Entweder-Oder-Situation ermöglichen, wo die Dinge uneindeutig und unsicher werden ... Nicht genau zu wissen, ist etwas, das mich reizt. Unabhängig vom Ausgangspunkt bringt es einen vermutlich dazu, das Leben nicht nur eindimensional wahrzunehmen.«<sup>30</sup> Das Ideal der ständigen Unentschiedenheit beim Wilson-Lincoln-Prinzip ist das Negativbild von Picassos Bestreben, Vorder- und Rückseite gleichzeitig zu erfassen, und es entsprach genau Johns' Überzeugung von der größeren Wirklichkeitstreue solcher Darstellungen, die ein Gewährwerden der isolierten Eigenständigkeit jedes einzelnen Gesichtspunktes – und folglich der Fragmentierung, Unbeständigkeit und Diskontinuität der Erfahrung – erzwingen.

Betrachtungen dieser Art können nur begrenzt zur Erhellung einzelner Bilder beitragen, sie sind aber durchaus hilfreich, wenn es darum geht, einige der in sich widersprüchlichen Beziehungen zwischen Johns' Intentionen und seinen Strategien über sein ganzes Schaffen hinweg näher zu bestimmen. Wie wir gesehen haben, war die starre, statische Anlage der frühesten Arbeiten einem Wunsch nach geistiger Beweglichkeit entsprungen; ebenso zeigt sich, daß die ständigen Wiederholungen, mit denen Johns arbeitet, ihren Grund in einem entschiedenen Bekenntnis zur Unbeständigkeit haben. Nach dem Wilson-Lincoln-Prinzip gliedert der zeitliche Ablauf eine scheinbar stabile Form auf in eine Aneinanderreihung isolierter Augenblicke oder Zustände, die jeweils für sich stehen. Indem sie die Denkgewohnheiten, die unserem Bewußtsein eine unreflektierte, bruchlose Einheit verleihen, durchbricht, kann Kunst einem geschärften Augenmerk für diese gesonderten Entitäten Vorschub leisten – ein reges Gewährwerden, das ein fließendes Einmünden des Vergangenen in das Jetzt nicht zulassen wird, sondern vielmehr die beiden in einem sich wechselseitig belebenden Nebeneinander getrennt hält. »Mich interessiert es, wenn ein Ding nicht das ist, was es einmal war: wenn es zu etwas anderem wird als das, was es im Moment ist. Mich interessiert der Augenblick, da man ein Ding ganz genau erkennt, und wie dieser Augenblick wieder entgleitet.«<sup>31</sup> Die Wiederholung, etwa in den frühen, schachbrettartig angeordneten Buchstaben- und Zahlenbildern oder in der ständigen Wiederkehr der Motive seither, war für ihn eine (möglicherweise bewußt konträre) Methode, diesem Bemühen um das Unwiederholbare konkreten Ausdruck zu verleihen. Die ständige, nervtötende Wiederholung eines älteren Motivs setzt voraus, daß Johns – und der Betrachter – sich jedesmal einer früheren oder habituellen Betrachtungsweise entsinnt und die betreffenden Angewohnheiten überwindet. Für einen Künstler, der sich so sehr der Umgehung gängiger Idealvorstellungen von Auflösung und Ganzheit verschrieben hat, wird diese wiederholte Übung der aufmerksamen Beachtung und Ummodellung des Vergangenen zum wesentlichen Bestandteil eines unablässigen Bemühens um ein gesteigertes Bewußtsein des Jetzt – im Rahmen des Vorgangs der Bemalung einer Leinwand oder auch zu bestimmten Momenten im Lauf des Lebens.

Diese Überlegung deutet wiederum an, welche zentrale Bedeutung dem Begriff des Sich-erinnerns in Johns' Schaffen seit jeher zukommt. Von Anbeginn hat er es als Ziel der Kunst angesehen, das Leben denkwürdig zu machen, das heißt Dinge, die man ansonsten vielleicht anschaut und wieder vergißt, dem Geist eindringlich einzuprägen.<sup>32</sup> In den späten sechziger und siebziger Jahren erschöpfte sich seine Kunst nachgerade in der Arbeit mit abstrakten Mustern – Steinplatten und Schraffuren –, die nach geistigen Bildern von Dingen rekonstruiert waren, die er im Vorbeigehen flüchtig erblickt und niemals wieder gesehen hatte (z.B. Tafeln 131, 167–173, 175, 180, 181); und seit 1982 schien sein Werk oft als eine Art Erinnerungssystem zu funktionieren, einschließlich der Beschwörung seiner eigenen frühesten Erinnerungen durch Grundrisse von Häusern, Familienphotos und andere Verweise. Es erscheint keineswegs unnatürlich, daß ein Künstler mit besonderem Interesse für losgelöste, teilnahmslose Beweglichkeit, Diskontinuität und Fragmentierung als notwendige Bedingungen des Lebens allmäh-



lich dazu kommt, über das Gefühl der Vergänglichkeit zu reflektieren, das sich als der Preis für solche Freiheiten ergeben könnte; und daß er daraufhin die Erinnerung nicht als Feind neuer Erfahrung, sondern als Abwehrmittel gegen den Verlust mobilisiert. Von der *Flag* von 1954/55 bis hin zu dem Grundriß des Hauses seines Großvaters, der 1992 erstmals auftaucht, bleibt das Ziel unverändert: Kunst dazu einzusetzen, die aktiven und reflexiven Fähigkeiten des Geistes anzustacheln gegen die stumme Abstumpfung, die stetig daran arbeitet, die menschliche Erfahrung zu beschneiden.

Doch bringen solche Überlegungen uns irgendwie einem Verständnis der Bedeutung beziehungsweise Bedeutungen der Kunst näher? In Anbetracht dessen, was Johns im Lauf der Jahre ausgesagt hat, mögen solche Spekulationen über seine auf das Wissen und das Sehen bezogenen Ideen bis zu einem gewissen Grad ihre Berechtigung haben. Sie sind jedoch nicht das, wovon die Kunst in einem wörtlichen Sinn handelt. Selbst wenn wir bestätigen könnten, daß sie seine Intentionen geprägt haben, würde diesen Ideen nur insofern Bedeutung zukommen, als sie Johns zur Malerei anspornten; sie bieten keinen Hauptschlüssel zu den Ergebnissen. »Das Problem mit Ideen«, sagte Johns einmal, »ist, daß die Idee oft lediglich dazu dient, dein Interesse daran, eine Arbeit zu machen, in eine bestimmte Bahn zu lenken ... eine Funktion der Arbeit wiederum besteht darin, die Idee nicht zum Ausdruck zu bringen ... Die Idee gibt deiner Aufmerksamkeit irgendwie eine Zielrichtung, die es dir erleichtert, die Arbeit zu machen.«<sup>33</sup>

Johns hat immer mit Nachdruck opponiert gegen den Trugschluß, daß ursprüngliche Intentionen endgültige Bedeutungen bestimmten, und keinen Zweifel daran gelassen, wie wenig er darauf baut, daß seine Kunst jemals »eine Aussage macht«.<sup>34</sup> Dennoch ist die Sekundärliteratur bis heute gespickt mit Interpretationen, die seine Bilder als präzise umgesetzte Ausformulierungen eines bis ins Detail ausgedachten (allerdings verborgenen) Programms verstehen, das formalistische Fragen, Kommentare zu kunstgeschichtlichen Traditionen, sexuelle Identität und dergleichen mehr betreffe.<sup>35</sup> Das landläufige Bild dieses Künstlers ist das eines delphischen, kopflastigen Strategen, der sich zu jeder Zeit genau darüber im klaren ist, was er macht und was das, was er macht, bedeutet (es in der Regel aber vorzieht, dies für sich zu behalten). Seine Bewunderung für Duchamp, den verschlagenen zerebralen Plänemacher und Geheimniskrämer *par excellence*, leistet dieser Einschätzung Vorschub; die Veröffentlichung seiner für den Eigengebrauch niedergeschriebenen fragmentarischen Skizzenbuchnotizen – Spekulationen und Anweisungen nach Art der Anmerkungen Duchamps – hat sie noch untermauert. Johns' (fehlendes) öffentliches Leben und sein persönliches Auftreten, gekennzeichnet durch eine geradezu legendäre Zurückhaltung und eine oftmals kryptische Nachdenklichkeit, sind als weitere Bestätigung aufgefaßt worden. Und worauf es nach dieser Sicht ihm, und uns, wirklich ankommt, ist das von vornherein konzipierte, theoretische oder philosophische intellektuelle Gefüge seiner Arbeiten; der Rest ist bestenfalls ein Vehikel, schlimmstenfalls eine verführerische Ablenkung.

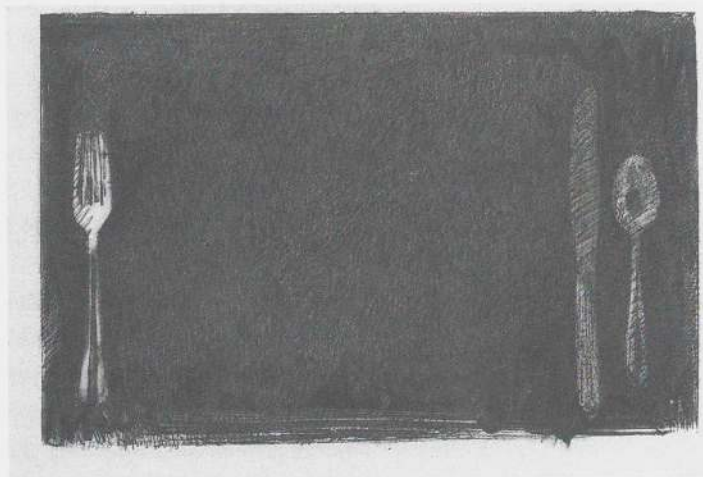
Viele amerikanische Kunstkritiker, die sich mit Duchamps Ablehnung der Sinnlichkeit der Kunst anfreunden konnten, sich jedoch mit dem lockeren Dandyismus und der aristokratischen Eleganz seiner Spielerei schwertaten, haben sich in dieser seriöseren Auffassung von Ernsthaftigkeit wiedergefunden. Unter diesem Aspekt hat sich ein Verständnis von Johns' Werk herausgeschält, wonach dieses philosophische Darlegungen mit therapeutischem Einschlag, insbesondere bezogen auf das Wesen der Kunst, in sperrige Kodes verschlüsselt, die der Deutung durch einen Eingeweihten bedürfen. Richtig verstanden, legen uns diese Lektionen angeblich so sauerköpfige Tugenden wie Skepsis, Ironie, Fatalismus und Desillusionierung ans Herz. In diesem Sinn ist Johns nicht nur als ein Wittgenstein der Malerei gerühmt worden, sondern sogar als ein asketisches moralisches Vorbild, dem »mehr daran gelegen ist, der Wahrheit nachzuspüren, als sich irgendeinem ästhetischen Pseudofortschritt anzuschließen«.<sup>36</sup> Doch dieses Erklärungsmodell seiner Arbeitsweise und der Wirkungsweise seines Werkes riskiert, das, was es behauptet, überzubetonen, und verfehlt – was noch schwerer wiegt – in seinen Verkürzungen möglicherweise den Punkt.



Es gibt andere Möglichkeiten, intelligent zu sein, und andere Möglichkeiten, ernsthaft zu sein. Um das Naheliegende auszusprechen: Johns ist ein Künstler ersten Ranges und kein Ersatzphilosoph. Er hat sich allem Anschein nach seit jeher in hohem Maße für bestimmte philosophische Fragen interessiert, doch dieses Interesse könnte sich am Ende ähnlich wie Seurats Wissenschaft oder Turners Dichtung als etwas erweisen, das zwar von unschätzbarem Wert ist, weil es den Künstler an die Staffelei getrieben hat, aber unzulänglich oder unerheblich als Bewertungsmaßstab für das Ergebnis.<sup>37</sup> So gehören die Hilfsmittel aus der Wahrnehmungspsychologie, die Johns' Interesse auf sich gezogen haben – das Ente/Hase-Motiv, die Zeichnung eines jungen Mädchens und einer alten Frau in einem und dergleichen mehr – zum Allgemeingut von Zweit- oder Drittsemestern; und das ursprüngliche Wilson-Lincoln-Trickbild war eine billige politische Spielerei. Es bedarf entweder eines besonderen schöpferischen Geistes oder einer über-ernsten Pedanterie, um in derlei Dingen das Symbol für etwas Weitgefaßtes und Tiefgründiges zu erkennen; dies ist ein trefflicher Irrtum, wenn Johns oder Duchamp ihn macht, aber ein schlechter, wenn ein Kunsthistoriker ihn wiederholt.

Wenn das, was Johns uns intellektuell zu bieten hat, nur solche alten Kamellen und deren allbekannte, die Wahrnehmung betreffende ›Botschaften‹ wären, wie arm, wie didaktisch wäre dann seine Kunst. Die Trickbilder haben als Mittel zur Veranschaulichung bestimmter allgemeiner Mechanismen des Geistes Standardcharakter, sind jedoch ganz eigen und interessanter als Zeichen für den Geist von Johns persönlich. Der Reiz, den sie für ihn als Talismane übergreifender Zusammenhänge, etwa der Ambiguität, besitzen, schließt nahtlos an an sein fasziniertes Interesse für reduktive Schemata und an seine Angewohnheit, das Konkrete mit dem Abstrakten zu verbinden und umgekehrt. Es ist diese spezifische abstrakt-konkrete Relaischaltung im Netzwerk des Johnsschen Temperamentes, die seinen fruchtbaren Querverweisen zwischen Sehen, Denken und Machen beziehungsweise zwischen kunstmanenten Fragen und allgemeineren Fragen des Lebens zugrunde liegt. Der Anhauch des Lebens in seiner Kunst, der ihr elementarster Bedeutungsträger ist, liegt weniger in irgendwelchen Ideen oder Requisiten begründet als vielmehr in dem besonderen, oft unheimlichen Charakter dieser unvermuteten Verbindungen sowie in den originellen Ausdrucksformen, die er für sie in der nonverbalen Sprache von Raum, Dimension, Linie, Farbe und Materialien findet.

Interviewer äußern sich häufig kritisch darüber, wie Johns dazu neigt, Wörter wörtlich zu nehmen, und zwar aus einer durchdacht beharrlichen Verweigerung gegenüber Nuancen; gleichzeitig erfaßt er, vergleichbar einem Anthropologen in einer fremden Kultur, jedes konkrete Ding unter dem Gesichtspunkt seines Stellenwertes innerhalb eines übergreifenden Systems von abstrakten Beziehungen. Als er einmal nach seinen Gedanken zu den Messern und Löffeln in einer Gruppe von Zeichnungen aus dem Jahr 1967 (Abb. 3) gefragt wurde, bewegte sich seine Antwort schnurstracks von der Küche hin zum Kosmos: »Schneiden, Messen, Verrühren, Vermengen, Verzehren – Schöpfung und Zerstörung, gebändigt durch ritualisierte Sitten und Gebräuche.«<sup>38</sup> Sich in Selbstbescheidenheit übend, meinte er einmal: »Mein Denken stützt sich vielleicht auf reale Dinge und ist kein sehr hochentwickeltes abstraktes Denken«<sup>39</sup>; es ist jedoch genau die Art dieser Beziehungen zu realen Dingen – nicht den Ideen selbst, als einzelnen Punkten eines Lehrplans –, auf die es bei seiner Kunst entscheidend anzukommen scheint. In der gleichen Richtung wie beim ERbesteck stellte Johns schon früh in einer Skizzenbuchnotiz die Überlegung an: »Sehen‹ ist (und ist nicht) ›Essen‹ und ›Gegessenwerden‹.«<sup>40</sup> Dies ist vielleicht, vielleicht aber auch nicht der ›Text‹, der dem verstörenden und zutiefst persönlichen



3 Jasper Johns, Illustration für das Buch *In Memory of My Feelings* von Frank O'Hara (The Museum of Modern Art, New York 1967) Graphitstift und Graphitlavor auf Kunststoff, 31,7 × 448,2 cm (unregelmäßig) The Museum of Modern Art, New York. Schenkung des Künstlers

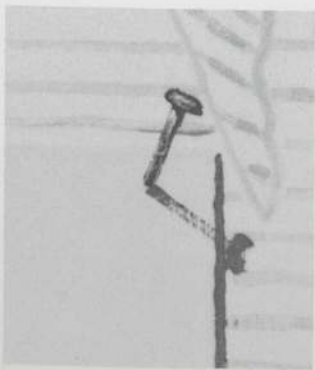




4 Jasper Johns, *Painting Bitten by a Man*, 1961 (siehe Tafel 87)

5 Jasper Johns, *Untitled* (*M.T. Portrait*), 1986, Detail (siehe Tafel 225)

6 Jasper Johns, *Green Angel*, 1990, Detail (siehe Tafel 243)



kleinen *Painting Bitten by a Man* von 1961 (Abb. 4) zuzuordnen ist, in jedem Fall aber spiegeln Text und Gemälde den Pendelverkehr zwischen Johns' Betrachtungen über Fragen der Kunst, der Wahrnehmung und der Sprache und seiner Auseinandersetzung mit Materialien, physischem Ausdruck sowie den Gelüsten und der Sterblichkeit des Körpers wider. Johns' Ernsthaftigkeit als Künstler wird oft mit seiner pessimistischen Geistesart in Verbindung gebracht, doch die negative Energie einer Arbeit wie *Painting Bitten by a Man* ist zugleich erschreckend düster und noch etwas darüber hinaus. In sie spielt eine eigenartige und beunruhigende psychophysische Wirkung hinein, die es sich lohnt, unter dem Gesichtspunkt des Komödiantischen zu reflektieren. Es gibt bestimmte Arten von Gedanken, bei denen wir nie darauf kämen, sie wörtlich zu nehmen, und zahlreiche Gegenstände, von denen wir nie erwarten würden, daß sie bestimmte hochtrabende Ideen transportieren. Als Johns ein Stück aus einem Gemälde herausbiß oder auch langsam und zwanghaft eine Zielscheibe malte, torpedierte er diese Erwartungen unter ähnlichem Rückgriff auf das komische Mittel deplazierter Schicklichkeit, wie sich Samuel Beckett des Mittels Slapstick bediente. Er machte sich ebenso die Ausdrucksformen der Komik zunutze, als er sich in den achtziger Jahren einen bewußt an Comics ange-

lehnten Stil der Darstellung von Holz, Nägeln und dergleichen mehr zurechtbastelte (Abb. 5 sowie z.B. Tafeln 204, 205, 209, 210, 218–220). Als er allerdings einmal über diesen Stil sprach, führte Johns die späten Bilder von Philip Guston an als Beweis dafür, daß solche Vereinfachungen auch noch andere Zwecke als nur den der Belustigung haben.<sup>41</sup> Und infolge einer Weiterbewegung in dieser Richtung, hin zu den in seinen Augen kindlichen Grundlagen der gegenständlichen Darstellung, entwickelte er die Cocktailoliven-Augen (Abb. 6) und andere Elemente des unkomischen Comic-Gesichtes in jüngeren Werken, bei denen sich ein Hauch leicht übergeschnappter Naivität nicht von einem surrealistischen Moment der Gestörtheit und Zerstückelung trennen läßt. Die Linien, die in der Regel strahlenförmig von diesen Augen ausgehen – und die sich doppeldeutig entweder als Wimpern oder Comic-Kürzel für den Blick lesen lassen –, haben abwechselnd erstes Licht und letzte Dunkelheit beschworen, indem sie mal ein Ei umkreisende Spermien, mal sich büschelweise neben ihrem erweiterten Ziel drängende Nägel mimen.

Es gibt in Johns' Kunst auch eindeutiger finstere Sinnbilder, am offenkundigsten die Totenschädel (z.B. Tafeln 111, 209, 210). Diese wirken jedoch in einem herkömmlichen Sinn romantisch, verglichen mit der Morbidität einiger der *Skin*-Zeichnungen der frühen sechziger und der ersten Hälfte der siebziger Jahre (Abb. 7, Tafeln 98–101, 162–164), mit dem elegischen Charakter der Kohlezeichnung *Diver* von 1963 (Tafel 108) und mit dem aufgewühlten Nachtstück *Perilous Night* von 1982 (Tafel 205), Arbeiten, bei denen die Kollision der durch Körperabdrücke oder -abgüsse vermittelten physischen Unmittelbarkeit mit der Uneindeutigkeit des Bildraums den Eindruck eines finsternen Ringens in beklemmender Leere



heraufbeschwört. Die originellere Bildsprache dieser Arbeiten erwächst zudem aus der gleichen konkret-abstrakten geistigen Disposition, die Ideen von ansonsten vielleicht eher epigrammatischem Charakter eine eisige Wirkung verleihen kann, wie etwa in *The Critic Sees II* von 1964 (Abb. 8) oder *Painted Bronze* (Bierdosen) von 1960 (Abb. 9). Bei einem unbedeutenderen Künstler wären Witzeleien wie diese und Johns' verschiedene Wortspielereien (*4 the News*, *Painting with Two Balls*) vielleicht nur trivial. Es hängt jedoch alles von der Art und Weise der Darbietung ab, und bei seiner gedrückten Stoik kommen sie herüber als Brückenschlag zwischen Duchamps französischen Schülerzoten und den ›stupiden‹ Wortspielen und dem ins Auge gehenden schwarzen Humor Bruce Naumans. So kommt der Witz von *The Critic Sees II* bei uns an wie der Ziegelstein, der seine materielle Gestalt ausmacht, und die unübersehbare Ineinssetzung von Auge/Sehen und Mund hat vielleicht weniger mit der nachhaltigen Bissigkeit der Arbeit zu tun als das verstörende – bei Reproduktionen meist nicht beachtete – Mißverhältnis zwischen dem heiteren Scherz und dem mürrischen grauen Klumpen dieses unechten Metallbarrens. *Painted Bronze* (Bierdosen) entsprang Johns charakteristischem Impuls, eine flapsige Bemerkung wörtlich zu nehmen und in eine konkrete Form zu übertragen: Die peinlich genaue Nachbildung der Bierdosen und die redundante Detailgenauigkeit ihres unterschiedlichen Gewichts und anderer winziger Unterschiede haben eine vergleichbare Art von sarkastischer Nicht-Komik an sich, die nicht ohne Pathos ist. Welten liegen zwischen dem rasanten, schneidenden Witz der Duchampschen Readymades und der scheinbar bleiernen, verzögerten emotiven Komplexität eines solchen Objektes: Johns' Arbeiten sind unter Umständen am ernsthaftesten, wenn sie und ihre Prämissen dieser stumme Stumpfsinn auszeichnet.

Ebensowenig spricht man Johns' Schaffen die Intelligenz ab, wenn man mit Nachdruck darauf hinweist, welch große Bedeutung darin dem Impuls, der Zwanghaftigkeit, dem Starrsinn und der rein mechanischen Arbeit des schlichten ständigen ›Sichannehmens‹ des Objektes zukommt – das heißt der vorsätzlichen Gedankenlosigkeit, die seine Wirkung so entscheidend erhöht. Eine von Johns' Skizzenbuchnotizen empfiehlt:

Nimm einen Gegenstand.  
Mach etwas damit.  
Mach etwas anderes damit.  
" " " " "

Nimm eine Leinwand.  
Setze ein Zeichen darauf.  
Setze noch ein Zeichen darauf.  
" " " " " 42

Diese Aufforderungen stellen keine intellektuelle Strategie dar, sondern eher so etwas wie ein Gegengift gegen intellektuelle Strategien: Sie ermutigen dazu, die Sache einfach anzugehen und, unausgesprochen, sich auf den wechselseitigen Austausch zwischen Denken und Machen zu verlassen. Das gleiche trifft auch dann – oder besonders dann – zu, wenn Johns sein Vorgehen sorgfältig vorausgeplant hat. Sowohl bei den schachbrettartig angeordneten Buchstaben- und Ziffernfolgen der frühen Zeit wie auch bei dem komplexen System, das vielen der Schraffur-Abstraktionen der siebziger Jahre zugrunde liegt (z.B. Tafeln 170, 181), gab eine strenge,



7 Jasper Johns, *Study for 'Skin I'*, 1962 (siehe Tafel 98)





8 Jasper Johns, *The Critic Sees II*, 1964 (siehe Tafel 119)



9 Jasper Johns, *Painted Bronze*, 1960 (siehe Tafel 69)

vorgegebene Matrix ihm die Freiheit, sich innerhalb des jeweiligen Bildabschnittes auf einzelne Elemente der Ausführung sowie auf die Variationen von Material, Farbe, Malweise und dergleichen mehr zu konzentrieren. Alles andere würde sich von selbst erledigen. Mindestens ebenso sehr wie das Ordnen durch den Geist war es die stetige Anhäufung geringfügiger ›Ungenauigkeiten‹ der Hand, die den Bildern ihr Gepräge verlieh. Bei aller gedanklichen Komplexität der den Schraffurarbeiten zugrundeliegenden Schemata gefiel Johns auch die ›gedankenlose‹, arbeitsintensive Seite des Motivs: Er erinnerte sich später noch, wie stark der Reiz war, der für ihn von dem Schraffurmuster ausging, schon als er es zum ersten Mal auf einem vorbeifahrenden Auto sah: »Ich sah es nur eine Sekunde lang, wußte aber sofort, daß ich es verwenden würde. Es hatte all das an sich, was mich interessiert – das Konkrete, das Repetitive, etwas Obsessives, Ordnung verbunden mit Platttheit und die angedeutete Möglichkeit vollkommener Bedeutungslosigkeit.«<sup>43</sup>

Bei der Ausführung dieser wie anderer Arbeiten ist das geistige Moment vielleicht weniger auf genau durchdachte Vorausplanung zurückzuführen als vielmehr auf seine erzwungene Aufhebung oder Verdrängung dessen, was er weiß, um sich auf das zu konzentrieren, was er macht. (Eine Affinität zu Zen-Verfahren und Johns' enge Verbundenheit mit des Komponisten John Cages Auslegung östlicher Denkweisen haben sicher Anteil an diesem scheinbaren Entleeren des Geistes und Sichkonzentrieren auf den Prozeß.) Mitte der sechziger Jahre meinte er im Gespräch mit David Sylvester, daß nach seinem Dafürhalten »bei einem Gemälde die mit dem Malen verbundenen Prozesse von größerer Bestimmtheit und, wie ich glaube, von größerer Bedeutung sind als die referentiellen Aspekte des Gemäldes. Die mit dem Malen verbundenen Prozesse bedeuten meiner Meinung nach für sich genommen ebensoviel oder mehr als irgendein dem Gemälde eigener Referenzwert.«<sup>44</sup> Material, Ausführung und Bedeutung sind für Johns genauso notwendig miteinander verbunden wie Körper, Auge und Geist. Seine Neigung, das Konkrete und das Abstrakte miteinander zu kreuzen, läßt sich am konsequentesten ausleben, wenn übergreifende intellektuelle Anliegen eine schöpferische Investition in bestimmte physische Aspekte seines Handwerks nahelegen, und wenn diese Investition wiederum einen komplexen Dividendenüberschuß abwirft. Im Zuge des intensiven Nachdenkens über Malerei – über die fundamentale Verzahnung dessen, was zu sehen (die Bildoberfläche) und was potentiell erkennbar ist (angedeuteter Raum vor, hinter und im unmittelbaren Bereich der Bildfläche, einschließlich der Wahrnehmung des eigenen Körpers) – haben sich für Johns verschiedene Verfahrensweisen, Motive und Ordnungsprinzipien ergeben, die wiederum einem zentralen Bedeutungsstrang in seinem Werk zugrunde liegen. Mit ›Formalismus‹, wie viele Kritiker der späten fünfziger und sechziger Jahre ihn verstanden, hat das nicht das geringste zu tun: Johns scheint sich um die Parole der reinen Flächigkeit, die seinerzeit den Diskurs über die Bildfläche beherrschte, nur wenig geschert zu haben. Gleichwohl war ihm viel daran gelegen, die konkrete, nichtillusionistische Materialität seines Werkes hervorzuheben, und die Spannung zwischen diesem Imperativ und dem Wunsch, dennoch Elemente von Zeit, Bewegung und Raum in seine Kunst einzubeziehen, bewog ihn dazu, sich auf eine Reihe durchaus konkreter Aspekte seiner Arbeit als Künstler zu konzentrieren und diese als Metaphern für sich arbeiten zu lassen, und zwar dergestalt, daß sich eine Klammer zwischen den verschiedenen Phasen seines Schaffens ergab. Die fraglichen Ausgangselemente – eine äußere Welt, ein imaginiertes Raum und eine Leinwand – sind als Gegebenheiten eines jeden Malers von einer nachgerade lächerlichen Selbstverständlichkeit; ebenso wie bei einfachen Ideen und billigen optischen Tricks bedurfte es einer besonderen Fixierung der Aufmerksamkeit und des Interesses, um diese ›bloß formalen‹ Bedingungen von Körper, Geist und Auge als problematisch zu empfinden und die in ihnen beschlossen liegende potentielle kognitive Herausforderung und emotionale Wertigkeit zu erkennen. (»Manche«, so Johns in einer Skizzenbuchnotiz, »haben Probleme, /die von anderen nicht/als Probleme gesehen werden/[ja von anderen nicht gesehen werden].«<sup>45</sup>)

Bei den frühesten Arbeiten waren Johns' Methoden, Bedeutung physisch augenscheinlich zu machen, von einer aggressiven Konkretheit und Direktheit. So hatte er ursprünglich

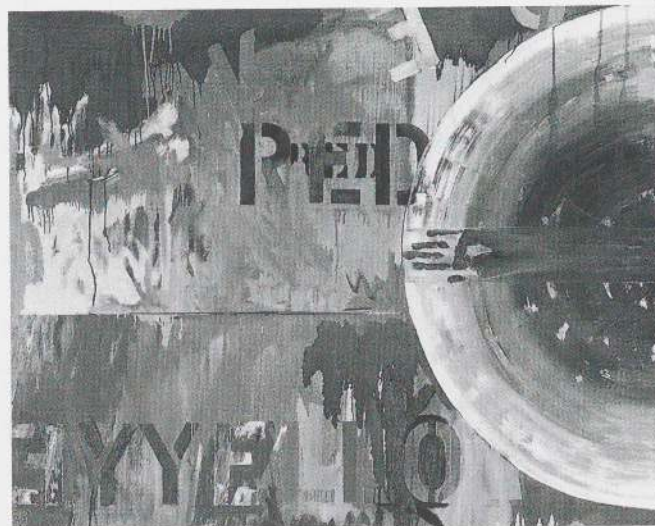


die Absicht gehabt, über seinem ersten Zielscheibenbild Platten wie große Klaviertasten anzubringen, die den Betrachter hätten anlocken sollen, sie zu drücken, um einen Ton zu hören – womit die Art von Veränderung des Sehabstandes physisch erzwungen worden wäre, die er als wichtig für »die wechselnde Scharfeinstellung des Auges« ansah.<sup>46</sup> Um darüber hinaus das bereits angesprochene zeitliche Gefühl für die in sich geschlossene Eigenständigkeit jedes Augen-Blicks zu vermitteln, verlegte er sich auf das Malen mit schnelltrocknenden Wachsfarben, damit einzelne Pinselstriche sichtbar blieben und die Zeit, die zwischen einem Farbauftrag und dem nächsten vergeht, greifbar werden würde.<sup>47</sup> Geleitet von dem Ideal der Beweglichkeit des Geistes und eines geschärften Bewußtseins des Jetzt erhob er die physische Arbeit (geduldig und an sich wiederholenden Elementen festgemacht) in den Rang einer Metapher für das Denken (fokussiert und aufmerksam).<sup>48</sup>

Nach 1960 verlegte sich Johns von Motiven wie den Flaggen oder Zahlen auf Bilder, die »jenseits der verschiedenen Vorgänge der Ausführung keinerlei Referenz besaßen«. Die Bilder wurden in seinen Augen dadurch weniger »intellektuell«, da der Betrachter »unmittelbarer auf die materielle Situation reagieren konnte«. Mit seiner Aussage, daß diese Arbeiten sich auch »mit dem Charakter verschiedener technischer Hilfsmittel auseinandersetzen«<sup>49</sup>, bezog er sich vermutlich auf Motive wie die sich um ein Scharnier drehenden Holzplatten, die in Bildern wie *Device* von 1961/62 (Tafel 92) und *Periscope (Hart Crane)* von 1963 (Abb. 10) geschabte Halbkreise hervorgebracht hatten. Sie rückten die zeichnerischen Verfahren, die den Zielscheibenbildern zugrunde lagen, in den Vordergrund als eigenberechtigte physische Vorgänge, als Spuren durchgeführter Vorgänge und als potentielle Träger abgewandelter Bedeutungen.

Ebenso wie Johns Eßbesteck unter dem Gesichtspunkt von Schöpfung und Zerstörung betrachten kann, so scheint er in solchen Mitteln der Maßbestimmung einen eigenen, mit den elementaren Vorgängen des Aufgliederns eines Ganzen in Teile und des Subsumierens disparater Dinge unter ein einheitliches System genormter Inkremente verbundenen Assoziationsstrang entdeckt zu haben. Für Johns ist das Kalibrieren ein Akt der Definition ähnlich dem Benennen, und die ersten Meßgeräte tauchen ungefähr zur gleichen Zeit als Bildgegenstände in seinem Werk auf, als er – in *False Start* von 1959 (Tafel 57) – anfang, die inhärente Arbitrarität von Farbbezeichnungen zu thematisieren.<sup>50</sup> Die Einbeziehung von Linealen, Thermometern, Farbenskalen und improvisierten Zirkeln als Instrumenten nüchternen Quantifizierung innerhalb der scheinbar unmeßbaren Ambiguitäten des Bildfeldes ergab Kollisionen, die Johns interessant fand.<sup>51</sup> In *Periscope (Hart Crane)* etwa verschmiert und verunklart der Halbkreis die Bildoberfläche im gleichen Moment, da er sie klärt und ordnet, wodurch gleichzeitig ein abwesender, zurückliegender Akt beschworen und die unmittelbare, nichtreferentielle Materialität der Farbe betont wird. Zudem scheint das »Armlängen-Maß«, auf das der Abdruck der Gliedmaße eindeutig verweist, weniger von rationaler Parzellierung zu zeugen als vielmehr von der Begrenztheit der menschlichen Reichweite. Das Runde als abstrakte Kategorie der Ganzheit wird hier in eine materielle Metapher der Sinnlosigkeit gewendet, sich immerfort drehend, ohne jemals irgendwo hinzugelangen. Barbara Rose hat den Pessimismus, der in diesen Kreismotiven in Johns' Werk jener Periode beschlossen liegt, mit den onanistischen Motiven einer auf sich selbst bezogenen Drehbewegung im Junggesellen-Teil von Duchamps *Großem Glas* in Verbindung gebracht.<sup>52</sup>

Nachdem er also als ein Mittel der physischen Demarkation Eingang gefunden und eine Reihe emotiver Konnotationen angenommen hatte, gewann der Kreis innerhalb von Johns' Kunst mit ihrem Wandel an Größe und wurde schließlich weniger mit einem sichtbaren Akt des



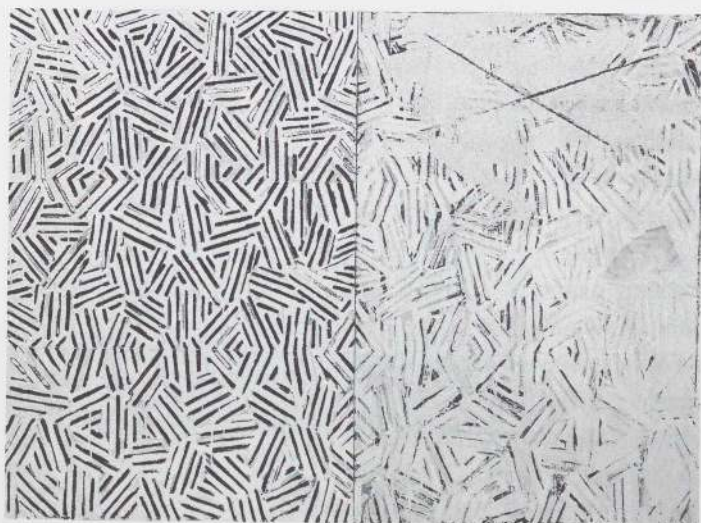
10 Jasper Johns, *Periscope (Hart Crane)*, 1963, Detail (siehe Tafel 110)



Messens assoziiert als vielmehr mit der Idee der Rotation in einem angedeuteten Raum und folglich der ständig kreisenden Wiederkehr. Dies geschah nach 1961, im Rahmen eines übergreifenden Wandels, im Zuge dessen Johns sich allmählich gleichermaßen Fragen des Raums wie solchen der Materialität zuwandte und sich auf die Suche nach unmittelbaren, nichtillusorischen Methoden der Vermittlung zwischen einer volldimensionalen Welt und einer flachen Ebene machte. Dies bewirkte eine Hinwendung zu verschiedenen Arten von schematischen Darstellungen, die topologischen Codes unterworfen waren, wie etwa bei den *Map*-Bildern von 1962/63 (Tafeln 103, 104) und vor allem bei der Dymaxion-Weltkarte, die Johns 1967 malte (und in den Jahren 1968 bis 1971 überarbeitete; Tafel 160). In der Zeit vor wie nach der Aneignung dieser vorgefundenen topologischen Projektionen jedoch erkundete Johns sowohl in einem unmittelbarerem Sinn physisch-konkrete wie auch eher abstrus konzeptuelle Methoden der zweidimensionalen Darstellung von Dreidimensionalität. Einerseits ging er dazu über, Formen direkt auf die Papier- oder Leinwandoberfläche abzudrucken, und andererseits entwickelte er nur geistig faßbare Codes wie den der angedeuteten Zylinderform, um räumliche Strukturen jenseits der Bildebene anzudeuten. Jedes Verfahren ergab wieder ein anderes Metaphern- und Bedeutungspotential.

Auf die Idee, von Gegenständen einen Abdruck zu machen, dürfte Johns erstmals durch Robert Rauschenberg gekommen sein, dem diese Methode als eine bequeme Form des Zeichnens diente.<sup>53</sup> Ähnlich wie Körperabgüsse von lebenden Personen verschaffte sie ihm eine geradezu ideal unpersönliche Möglichkeit, vorgefundene Bildmotive maßstabgerecht in sein Werk einzubringen. Ab 1960 stimmte darüber hinaus seine eigene druckgraphische Arbeit Johns

zusätzlich auf solche Aspekte der Ausführung wie Überlagerung, Verzögerung, Oberflächenwiderstand, Seitenverkehrung, die Aufgliederung eines Ganzen in sich wiederholende Elemente und Figur-Grund-Trennung ein. Richard Field hat ausführlich dargelegt, wie Johns diese Bedingungen und Prozeduren in seinen druckgraphischen Arbeiten als Bedeutungsträger begriff und entsprechend zur Geltung kommen ließ<sup>54</sup>; sie fanden auch Eingang in seine Malerei.<sup>55</sup> Die Spiegelungs- und andere Abwandlungseffekte der Druckübertragung – die Johns' Interesse für grundlegende Fragen der Identität, Wiederholung und Veränderung in hohem Maße entgegenkamen – ließen sich zum Beispiel auf Diptychen übertragen, die aus zwei gespiegelten Teilen ein neues Ganzes bildeten oder die einer kristallklaren Zeichnung deren minderwertigen oder unsaubereren 'Abzug' zur Seite stellten, was den Eindruck eines Zustands-



11 Jasper Johns, *Corpse and Mirror* (Leichnam und Spiegel), 1974  
Öl, Enkaustik und Collage auf Leinwand (zwei Teile),  
127 x 173 cm  
Sammlung Sally Ganz, New York

wechsels mit einem Beiklang des Verfalls oder des Todes vermittelte (z.B. *Corpse and Mirror* von 1974, Abb. 11).

Als es darum ging, drei Dimensionen auf einer zweidimensionalen Fläche darzustellen, ergab sich durch das unmittelbare Abdrücken eines Objektes zugleich die Möglichkeit, einen automatisch denaturierten und reduktiven Abklatsch zu erhalten, dem dann ein Eigenleben zuwuchs. Im Fall von Johns' eigenem Gesicht und Körper wich die systematische Vermessung einer Art breitgezogener Verzeichnung in den *Study for Skin* betitelten Zeichnungen von 1962, bei denen er die Oberfläche der betreffenden Körperpartie abrollte, so daß sich ein dünner, filmartiger Abdruck quer über die Bildebene bildete (Abb. 12). Diese ausgewalzten Körperbilder entsprachen einem anderen nichtrealisierten Projekt der frühen sechziger Jahre, bei dem Johns vorgehabt hatte, einen Gummiabguß von einem Kopf anzufertigen, um daraus ein flach gespanntes 'Fell' zu machen.<sup>56</sup> Doch die makabren Konnotationen des Schindens, die diese Skulptur mit sich gebracht hätte, erscheinen vorhersehbarer als jene komplexe Metapher gei-

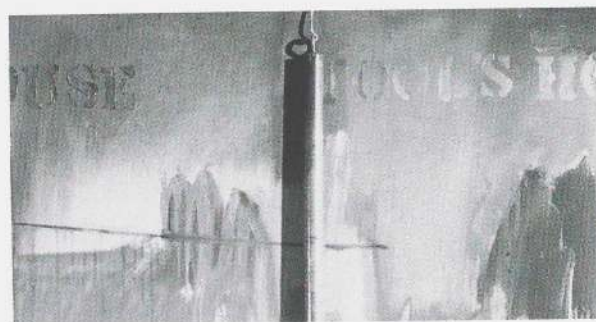


sterhafter Einkerkerung, die sich bei der Entstehung der Studien unmittelbar einstellte: Der Druck gegen das Blatt Papier beschwor im Abdruck eine gefangene Figur, die sich verzweifelt aus einem Raum hinter der Bildfläche nach vorne schiebt (Abb. 7).

Gleichzeitig mit diesen beunruhigenden Bildern entwickelte Johns einen scheinbar distanzierteren, eher verhüllten Kode für Raum ›hinter‹ oder ›in‹ seinen Bildern – und griff, nunmehr neu konzipiert als Rotation im dreidimensionalen Raum, das Motiv der Kreisform wieder auf. In *Fool's House* von 1962 und zahlreichen nachfolgenden Gemälden sind Titel oder Muster so gemalt, daß sie vom linken und rechten Bildrand teilweise abgeschnitten werden, und zwar dergestalt, daß sich die Ränder, würde das Bild um einen imaginären Zylinder gewickelt, nahtlos aneinanderfügen würden (Abb. 13). Diese Idee eines verschlüsselten topologischen Referenten weiterführend, brachte Johns in der Folge bei vielen der Schraffurbilder ein wesentlich komplexeres mathematisches System und eine viel anspruchsvollere Auffassung vom dargestellten Raum ins Spiel: Er gliederte die Bildfläche in sich wiederholende Einheiten unterschiedlicher Farbe, Pinselführung und Ausrichtung auf und schrieb Regeln der Reihung fest, die, entschlüsselt, der Bahn einer oder mehrerer spiralförmigen Windungen durch den Raum entsprachen (Abb. 14).

Hier verschränkte sich offenbar wieder die Auseinandersetzung mit Fragen der formalen Struktur unmittelbar mit bedeutungsbezogenen Überlegungen, und zwar in einem veränderten räumlichen, zeitlichen und emotionalen Bezugsrahmen. Besagte Spiralsysteme dominieren die zahlreichen Arbeiten der späten siebziger und frühen achtziger Jahre, die den Titel *Usuyuki* tragen, was im Japanischen ›leichter Schnee‹ bedeutet, aber auch die Vorstellung von ›vergänglicher Schönheit‹ einschließt (Tafeln 182, 183, 189, 195). Diese Werkgruppe verkörpert, wenn man so will, den Gegenpol zu dem Interesse an Messung und Rundung, dessen Einsetzen sich an der konkreten Materialität und der unmittelbaren Bezugnahme auf den Malprozeß in *Device Circle* festmachen läßt.<sup>57</sup> Anstelle eines festgelegten Kreises, der die Bildoberfläche anreißt oder verschmiert, liegt nunmehr, verschlüsselt in Form eines nicht greifbaren und kaum faßlichen rhythmischen Musters, eine angedeutete Bewegung durch Zeit und Raum der raschelnden Verflüchtigung und atmosphärischen Mannigfaltigkeit der Schraffurfelder zugrunde. Konkreter Realismus hat sich auf diese Weise eher in eine, wenn man so will, metaphysische Romantik gewendet: Unter der ruhelos blühenden und schwirrenden Sinneserfahrung der Bildfläche lauern Andeutungen eines Kontrollsystems, das in einer anderen Dimension am Werk ist.

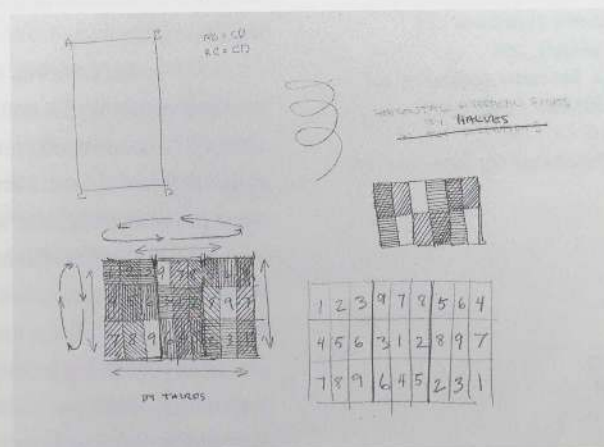
Bei der Ausarbeitung dieser Muster dürfte Johns, der aller Wahrscheinlichkeit nach um Duchamps Interesse für die in der frühen Moderne ausgeprägte Vorstellung von einer vierten Dimension sowie für  $n$ -dimensionale Mathematik wußte, tatsächlich eher neutral an das Sichdurchschneiden verschiedener räumlicher Dimensionen gedacht haben.<sup>58</sup> Die unausgesprochene Metapher einer höheren, unsichtbaren Ordnung zyklischer Wiederkehr, die man hinter der ephemeren und scheinbar fragmentierten Schönheit der konkreten Bildfläche erahnt, erscheint jedoch unauflösbar damit verknüpft. Sofern es legitim ist, eine solche metaphorische Bedeutung herauszulesen, so ist es vielleicht kein Zufall, daß



12 Jasper Johns, *Skin II*, 1973  
(siehe Tafel 163)

13 Jasper Johns, *Fool's House*,  
1962, Detail (siehe Tafel 97)

14 Jasper Johns, *Skizzen-  
buchaufzeichnungen*, Detail





sich Johns in der Schlußphase seiner Schraffurperiode, nämlich in den *Cicada* betitelten Arbeiten (siehe Tafel 190), des Motivs einer Heuschreckenart annahm, deren kurzes Leben unter freiem Himmel nur der flüchtig sichtbar aufscheinende Augenblick in einem jahrelangen Zyklus unterirdischer Entwicklungsstufen ist; so wenig wie es ein Zufall wäre, daß er fast zur gleichen Zeit, in den *Tantric Detail* genannten Bildern von 1980/81 (Tafeln 200–203), sein Augenmerk einem östlichen Emblem der Zerstörung und Erneuerung zuwandte, das in einem endlosen Tanz der Kopulation verkeilt ist, einem Tanz, der alles Leben erschafft und wieder zunichte macht.<sup>59</sup>

Kreis, Zylinder, Spirale: Von statischen, der Fläche verhafteten geometrischen Figuren fand Johns schrittweise seinen Weg zu der Vorstellung einer kosmischen Ordnung der Zeit, und von einer scharfsinnigen Auseinandersetzung mit unmittelbarer Materialität verlegte er sich auf Themen des Unendlichen und Transzendentalen. Die aufgebrochene Materialität der Bildoberfläche, Abdrücke des Körpers und der Anhauch pessimistischer Sinnlosigkeit und Beschränkung, die beim Halbkreis von *Periscope* ineinandergriffen, scheinen sich allesamt zerstreut zu haben, als gegen Ende der siebziger Jahre Johns' lange Auseinandersetzung mit der Abstraktion allmählich einen Gang zurückgeschaltet wird. Der Halbkreis von *Periscope* klingt

dann als »Uhren«-Motiv nach in dem um die Mitte der achtziger Jahre entstandenen Jahreszeiten-Zyklus (Abb. 15; Tafeln 221–224). In diesen Bildern ist die beherrschende Körperform jedoch nicht mehr ein aufgepreßter Abdruck, sondern ein schwereloser Schatten, und die wichtigste Drehbewegung ist die eines Rades, das sich nicht länger in frustrierter Selbstbezogenheit dreht, sondern als eine Stufe, wie die Phasen des Jahres, in einem größeren unablässigen Kreislauf des Verfalls und der Erneuerung. Aus einer Frage der Form ist eine Frage von Leben und Tod geworden.

Die unpersönlichen, formalen Aspekte der Topologie – der Übertragung von drei Dimensionen auf zwei – haben sich für Johns auf diese Weise zu einem Vehikel vielschichtiger Bedeutung entwickelt. Und es steht außer Zweifel, daß das beständigste topologische Motiv in seinem Werk – jenes nämlich, bei dem die Auseinandersetzung mit der Bildfläche und mit dem Raum davor und dahinter am direktesten mit unmittelbarer Materialität und einer metaphorischen Dimension gekoppelt ist – der Körper und, genauer, die Haut ist. Die immer wieder beobachtete Praxis, das Kognitive beharrlich im Physischen zu verankern und dann umgekehrt vom Physischen ausgehend metaphorisch auf übergreifende Fragen von Zeit und Geist zu verweisen, diese Praxis erscheint aufs engste mit dem ausgeprägten Interesse des Künstlers für die Haut verknüpft, das bereits zu



15 Jasper Johns,  
*Summer*, 1985  
(siehe Tafel 221)

einem frühen Zeitpunkt zutage trat. Die dritte und letzte »akademische Idee«, die Johns in seinem 1959 für das Museum of Modern Art verfaßten Text anführte, war »Leonardos Überlegung (»Daher, o Maler, umgib deine Körper nicht mit Linien...«), daß die Grenze eines Körpers weder Teil des Körpers an sich noch Teil der umgebenden Atmosphäre ist.«<sup>60</sup> Von früh an war Johns denn auch fasziniert von der Haut als des Körpers konkreter Grenze zwischen Innenleben und dem Eindruck äußerer Sinnesempfindungen, als einer formbaren, über das menschliche Skelett gespannten Hülle; und seine Betrachter erfaßten ebenso wie er die Analogie zwischen jener gespannten Membrane und der Leinwand, die er bemalte. Max Kozloff meinte einmal, daß Johns die Oberfläche seiner Gemälde wie eine immer wieder zu liebkosende erogene Zone aussehen ließe, und Barbara Rose stellte 1963 fest, daß Johns' liebevoller Umgang mit den Wachsfarben »die Aufmerksamkeit auf die Oberfläche lenkt, die zugleich geädert und zart ist, fast wie Haut über Membran, und nicht schroff und rauh wie die Oberflächen der Abstrakten Expressionisten.«<sup>61</sup>

Ein Besuch des Wachsfigurenkabinetts von Madame Tussaud in London 1962 gab Johns' fasziniertem Interesse für die Eigenschaften der Haut neuen Auftrieb, etwas, das in seiner

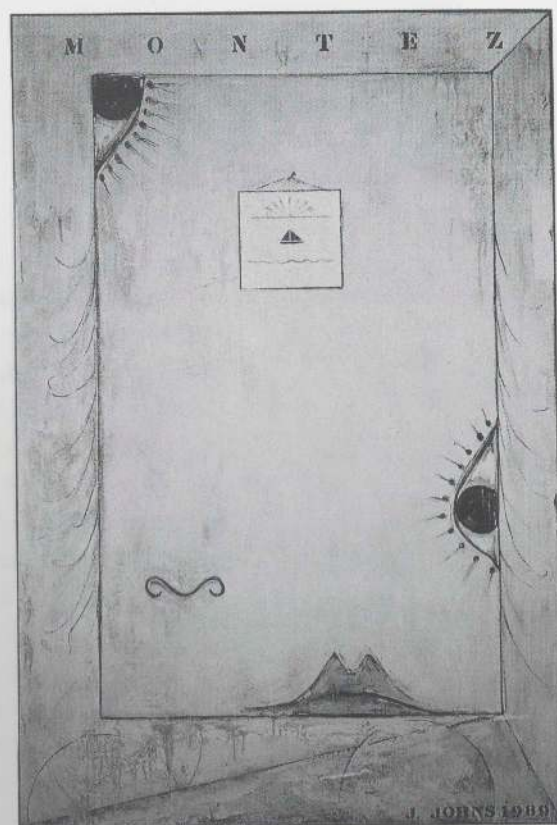


Arbeit an den in Wachs gegossenen Beinen in *Watchman* (Tafel 113) und *According to What* (Tafel 117) von 1964 einen unmittelbaren Niederschlag fand.<sup>62</sup> Später, auf die Sechzig zugehend, machte sich seine Faszination an der Cicada-Heuschrecke offenbar vor allem auch an der Art und Weise fest, wie dieses Insekt seine Flügeldecke zerreißt – seine Haut abstreift –, um aus seiner langen Reifezeit unter der Erde in ein kurzes Leben im Tageslicht aufzusteigen. Schließlich spielte bei seinem Interesse an dem Detail eines Dämons aus der *Versuchung des hl. Antonius* auf dem Flügel des Isenheimer Altars Haut zumindest eine Rolle.<sup>63</sup> (Der Altar war ursprünglich für ein Hospital in Auftrag gegeben worden, und verschiedene auf ihm dargestellte Figuren – darunter insbesondere dieser schuppige Kobold – geben mit grotesker klinischer Detailgenauigkeit wiedergegebene Pathologien der Epidermis wieder.<sup>64</sup>) In jüngerer Zeit hat Johns seine Assoziation der Leinwand des Malers mit Haut unverhohlener nach außen getragen, indem er regelmäßig eine hellhäutige Fleischfarbe bei Darstellungen verwendet hat, in denen das zu einem Lieblingsmotiv gewordene ›Gesicht‹ aus versprengten Gesichtselementen eine Rolle spielt (Abb. 16). So wie dieses ›Gesicht‹ mit Johns' Interesse an Kinderzeichnungen zusammenhängt, so ist die explizitere Ineinssetzung Haut-Leinwand offenbar auf ähnliche Weise verknüpft mit seinem verstärkten Anliegen, die kindlichen Uripulse zutage zu fördern, die nach seinem Dafürhalten der Kunst uranfänglich zugrunde liegen. Wenn wir das ›Gesicht‹ mit der drei Jahrzehnte älteren ›abgerollten‹ *Study for Skin* (Abb. 7) vergleichen, erkennen wir gleichzeitig eine Kontinuität des Denkens und einen Stimmungswechsel vom Alptraum zum Traum. Die körperliche Hülle der Sinnesempfindung, die in früheren Arbeiten so häufig als das Gewebe der Sterblichkeit und der Angst erspürt ist, erscheint nunmehr als eine Projektionsfläche für die phantastischen Deformationen ursprünglicher Sinneserfahrung.

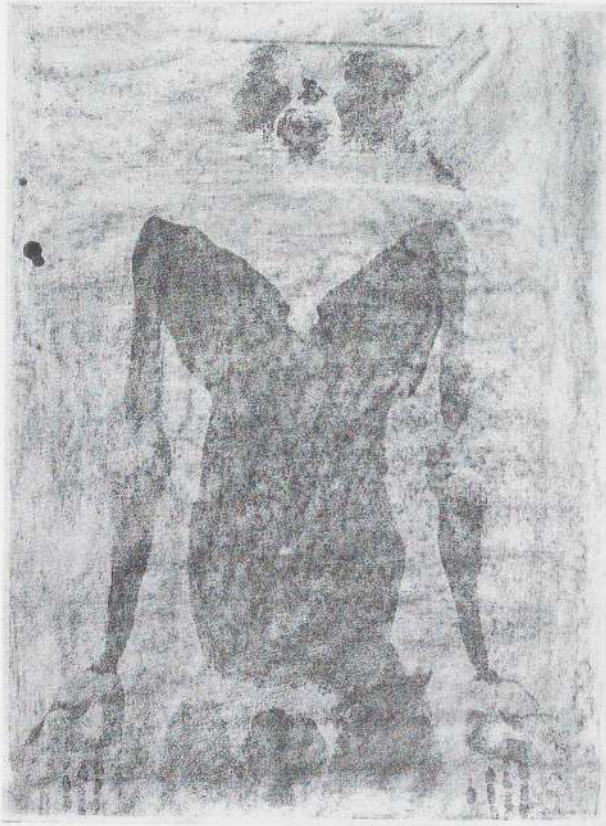
Der geschundene Körper oder die Figur des ›écorché‹, das anatomische Demonstrationsobjekt mit freigelegter Muskulatur, hat eine komplexe Geschichte in der europäischen Kunst als Symbol sowohl der menschlichen Sterblichkeit wie auch der Fähigkeit der Wissenschaft, diese Wahrheit jenseits der Grenzen des normalen Sehvermögens aufzudecken; das Motiv fand traditionell als Emblem zugleich der Erkenntnis wie des Todes Verwendung. Diese Attribute eignen ihm jedoch kraft des Fehlens seiner Haut, der Abgrenzung, welche die innere Struktur dem Blick entzieht. Im Gegensatz dazu legt Johns' beklemmendes Selbstporträt als ›Fell‹ von 1974 (Abb. 17) die Seele in die äußere Hülle, indem es das Leben – und durch unheimliche Anklänge an das Turiner Grabtuch auch den Tod – auf der Oberfläche ansiedelt. Das dieses gesamte Werk prägende, unbeirrbar Beharren darauf, Illusion zu verschmähen und sich des Komplexen auf dem Weg über das Schematische, des Ungreifbaren auf dem Weg über das Materielle, des Abstrakten auf dem Weg über das Konkrete und des Geistigen auf dem Weg über das Physische anzunehmen, stellt, wenn man so will, eine andere Art von Verpflichtung gegenüber der Wahrheit dar; und für diesen Künstler ist die begrenzende Hülle der Haut, auf die zweidimensionale Darstellungsfläche zur größtmöglichen Wirkung gepreßt, das vielleicht zwingendste Selbstbild. Sein Gegenstück in jüngerer Zeit ist das Motiv der leeren aufgehängten Hose in der Mitte der ›Badewannen‹-Bilder der ersten Hälfte der achtziger Jahre (Abb. 18) – eine melancholische leere Hülle des Ichs, die von der Form und der angedeuteten Selbstverunglimpfung her entfernt an Michelangelos Selbstdarstellung als geschundener Sack im Fresko des *Jüngsten Gerichts* in der Sixtinischen Kapelle anklingt (Abb. 19).

Es ist dies eine Selbstdarstellung, die darüber hinaus mit Konnotationen des Leidens und der körperlichen Kasteiung befrachtet ist. In der emotionalen Verdichtung der frühen, ›neutralen‹ Sujets war bereits offenkundig, daß Johns' Kust ihre Wir-

16 Jasper Johns, *Montez Singing*, 1989 (siehe Tafel 241)







17 Jasper Johns, *Skin*, 1975  
(siehe Tafel 164)

kung vor allem auch aus rücksichtslosen Ausklammerungen und bewußten Einschränkungen bezog. Die strenge Wertigkeit eines Großteils seines späteren Schaffens entspringt zum Teil ähnlichen Verdrängungen und Negierungen. Er hat keinen Zweifel daran gelassen, daß jede ›öffentliche‹ Motivation für Kunst – die Vorstellung, ein Bild zu machen, um einem Publikum zu gefallen oder einem gesellschaftlichen Bedarf nachzukommen – für ihn tabu ist, und daß der von ihm gesuchte persönliche Impuls aus Selbstverleugnungen und Willensunterdrückungen geboren wird: Diese Verweigerungen sollen am Ende in eine ›hilflose Situation‹ erschöpfter, unfreiwilliger – von keiner Bewertung, von keiner Lust tangierter – Schicksalhaftigkeit münden, aus der wahre Originalität hervorgehen kann.<sup>65</sup> Ideale der Passivität und des Sichfügens statt des konstruktiven Wollens und der Gestaltungskraft haben Johns' ästhetisches Territorium geprägt. Sie sind zum Teil dem Moment der Selbstausslöschung zuzuordnen, das dem Zen-Buddhismus innewohnt und das ihn mit seinem verstorbenen Freund John Cage verband, doch seine spezifische Vermengung dieser östlichen Ideale mit einer eher amerikanischen Stoik der Selbstdisziplin und der sturen Verweigerungen hat in den physischen Unmittelbarkeiten seiner Kunst ein dunkleres, merklich instabiles Gemisch aus Bejahung und Verneinung geschaffen.<sup>66</sup>

An vorderster Stelle seiner Verweigerungen steht seit jeher eine Verweigerung von Bedeutung – oder, genauer, ein Beharren darauf, sich von dem Unterfangen einer Deutung dessen, was er gemacht hat, zu distanzieren. Nach seiner Idealvorstellung vom Tun eines Künstlers sollten die in die Schaffung eines Werkes investierten Energien keine Energie mehr für dessen Analyse oder Erklärung übriglassen. Abgesehen von dem Kommentar oder der Kritik, die im nächsten Werk, das er macht, beschlossen liegt, läßt der Künstler die Bedeutung eines gegebenen Werkes sich aus dem Umgang mit ihm seitens seiner Betrachter herauschälen, wie auch immer dieser geartet sein mag. Wenn es ein entscheidendes Verbindungsmoment zwischen Johns' Interesse an der Sprache der Malerei und seinem allgemeineren Interesse an der Sprachwissenschaft gibt, dann ist es dieser – oft mit Ludwig Wittgenstein in Verbindung gebrachte – antiessentialistische Gedanke, daß sich die Bedeutung einer Sache aus der Art und Weise ihres Gebrauchs ableite. Statt sich einfach in diesen Umstand zu fügen, hat sich Johns vielmehr gezielt darum bemüht, ihm als einer zentralen Vorgabe seiner Kunst Rechnung zu tragen. »In die Intention«, so meinte er gegenüber David Sylvester, »wirkt nur ein ganz geringer Teil unseres Bewußtseins, unseres Geistes und unseres Lebens hinein«, und fügte hinzu: »Ein Gemälde sollte nach meiner Vorstellung mehr Erfahrung einschließen als nur eine intendierte Aussage. Ich persönlich würde das Gemälde gerne in einem Zustand der ›Aussagevermeidung‹ halten, so daß einem nur das Faktische bleibt, das man individuell je nach Belieben erfahren kann, das heißt die Aufmerksamkeit nicht gezielt in eine Richtung zu lenken, sondern die Situation als konkrete Gegebenheit zu belassen, so daß sie variabel erlebt werden kann.« Und als David Sylvester eben diesen Standpunkt in eine Aussage zu wenden versuchte, machte Johns eine weitere Einschränkung, indem er eine wesentliche Unterscheidung traf. »Mit anderen Worten«, wurde er gefragt, »wenn Ihre Malerei etwas aussagt, das sich genau definieren ließe, dann dieses, daß sich nichts definieren läßt, daß nichts rein, daß nichts einfach ist.« »Mir mißfällt es zu sagen, daß sie dies aussagt«, verbesserte Johns. »Mein Wunsch wäre, daß sie dies *ist*.«<sup>67</sup>

Dennoch hat sich die Suche nach einer dieser Kunst innewohnenden grundlegenden oder gesicherten Bedeutung bis auf den heutigen Tag als unaufhaltsam erwiesen. Mehr vielleicht als

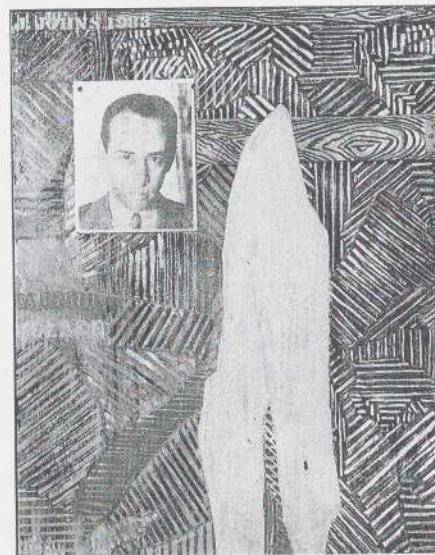


irgendein anderer Künstler seiner Zeit hat Johns von Anbeginn seiner Künstlerlaufbahn eine gewaltige Flut exegetischer Literatur heraufbeschworen, die vielfach darauf abzielt, sein Werk an einer ursprünglichen Intention festzumachen. So hat es zum Beispiel immer wieder ein starkes Bedürfnis gegeben, nachzuweisen, daß es sich bei seinen frühen Zeichen der Alltagskultur tatsächlich um eine tiefgründige, mit historischen oder persönlichen Bedeutungen behaftete Auslese handle, die nur von Spezialisten erschlossen werden könne; und die schwer faßbare, übereinandergelagerte Motivilik des jüngeren Werks wurde als Bilderrätsel verstanden, das irgendeinen programmatischen privaten Erzählinhalt illustriere. In der frühen Literatur war vor dem Fehler gewarnt worden, sich an Johns' Bildern als bloßen köstlichen Seherfahrungen zu delectieren<sup>68</sup>, am Ende aber dürfte es eher so sein, daß sich gerade die entgegengesetzten Versuche, die Versuche der Interpretation, als unwiderstehlicher und irreführender erweisen.

Das Dilemma des eingangs erörterten Gemäldes *Ohne Titel*, 1992 bis 1995, ist in dieser Hinsicht exemplarisch. Johns' Kunst bietet, besonders jetzt, da ihr eine derart reiche Rezeptions- und Interpretationsgeschichte zugewachsen ist, eine solche Materialfülle zum Analysieren und Auslegen und birgt derart viele Verweise und Querverweise, daß schon ein großer Arbeitsaufwand vonnöten ist, um allein die erkennbaren Fakten festzuhalten. Wir haben mit einer nur sehr summarischen Beschreibung jenes einen Bildes angefangen, und es ließe sich um ein Vielfaches mehr über die Verflechtungen mit der Entwicklung der verschiedenen seither angesprochenen Motiv- und Themenkomplexe – schematische Darstellungen und Messung, Kreise und Raum, Sehen und Erinnerung – sagen, die das Bild aufweist. Doch am Ende dieses Unterfangens, im Zuge dessen sich Seiten über Seiten mit Zitaten und Detailerkklärungen anfüllen ließen, wären wir immer noch nicht im Bild. Mit der Zusammentragung einer nebensgeschalteten Datenbank, die womöglich ebenso wenig oder nichts mit der Erfahrung zu tun hätte, die uns überhaupt erst zu dem Werk hingezogen hat, wie mit dessen letztendlicher Qualität und Wirkung als Synthese all dieser Faktoren, würden wir Gefahr laufen, zu behaupten, daß eine solche aufzählende, scheinbar erschöpfende Erklärung Rechenschaft über die dieser Kunst innewohnenden Bedeutungen ablegen könne. Und wir würden damit die falsche Folgerung nahelegen, daß dieses Bild, beziehungsweise diese Kunst im allgemeinen, nur einen sachkundigen, mit einem Dekodierungsapparat hermetischer Kenntnisse gewappneten Eingeweihten wahrhaftig ansprechen könne.

Dieser Weg zur Erklärung erscheint zum Teil unvermeidlich, im Ganzen gesehen jedoch unproduktiv; denn indem wir ihn beschreiten, verraten wir ausgerechnet das, worauf dieser Künstler in bezug auf die Bedeutung vor allen Dingen hinauswill. Wir können nicht ohne irgendeine grundsätzliche Heuchelei weiterhin unsere Ehrerbietung gegenüber Johns' (und Wittgensteins) Einblicken in die unauflösbaren Ambiguitäten aller Kommunikation bekunden und gleichzeitig beharrlich beteuern, wie klar und eindeutig Johns' Kunst diese an uns gerichteten Botschaften auf den Punkt bringt. Wenn das, was uns der Künstler mitteilt, darin besteht, daß Bedeutung keine Frage persönlicher Intention und intrinsischer Wesenheit, sondern vielmehr eine Sache gesellschaftlich temperierter Konventionen sowie des Gebrauchs ist, dann muß dies zweifellos ebenso für die Bedeutungen seiner Kunst gelten. Und daraus folgt wiederum, daß wir die Versuchung, weiterhin die einzelnen Facetten dieser Kunst zu 'lesen', als würden sie letztlich einen festgelegten, narrativen Text in sich schließen, abwenden und statt dessen den Fragen der Bedeutung bei Johns auf anderen Wegen nachgehen müssen.

Die Begleitpublikationen zur Johns-Retrospektive im Museum of Modern Art und im Museum Ludwig werden dieses Bemühen auf verschiedenerelei Art und Weise zu fördern suchen. Als erstes bietet der Tafelteil des vorliegenden Bandes die bislang er-



18 Jasper Johns,  
*Racing Thoughts*, 1983, Detail  
(siehe Tafel 209)



schöpfendste Bilddokumentation des Werkes von Jasper Johns in allen Techniken. Er ist nach den Schaffensphasen des Künstlers aufgeteilt in neun chronologische Blöcke; die Grenzpunkte sind durch markant erscheinende Veränderungen in Darstellungsmodus oder Motivwahl bestimmt. Jeder Abschnitt ist neben einem kurzen Einführungstext, der abrißartig auf die hervorstechendsten Merkmale von Johns' Kunst der jeweiligen Periode eingeht, ein biographischer Bericht vorangestellt, der sämtliche öffentlich zugänglichen Informationen über Johns' Leben und Werk in diesen Jahren zusammenfaßt. Ein Begleitband mit dem Titel *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* (New York 1996) ergänzt dieses Dokumentationsmaterial um eine Anthologie der Aussagen des Künstlers selbst, darunter zahlreiche Interviews

und Skizzenbuchnotizen. Außerdem ist vorgesehen, die ausgewählten Literaturhinweise im vorliegenden Band ebenfalls zu ergänzen durch eine erschöpfende Bibliographie und ein Ausstellungsverzeichnis, die in elektronischer Form zur Verwendung als Computerdatenbank vorgelegt werden sollen. Es ist unsere Hoffnung, daß dieses Angebot einer umfassenden Bild- und Textdokumentation eine dauerhafte Grundlage für jede zukünftige Auseinandersetzung mit Jasper Johns und seiner Kunst bieten wird.

Da die Literatur über den Künstler bereits reich, um nicht zu sagen überreich gesegnet ist mit ehrgeizigen Versuchen, Johns' Bilder wie Puzzles Punkt für Punkt von innen her zu entschlüsseln, wird sich das vorliegende Katalogbuch auf der Ebene einer allgemeineren kritischen Betrachtung dieser Kunst in den nachfolgenden Textbeiträgen von außen an das Werk herantasten. Diese Beiträge werden Johns' Werk von zwei komplementären Seiten her – nach dem Wilson-Lincoln-Prinzip gewissermaßen – beleuchten. Zunächst wird Roberta Bernstein die Bedeutung von Künstlern der Vergangenheit für Johns untersuchen, dann werde ich auf die Bedeutung von Johns für amerikanische Künstler der Gegenwart eingehen. Evelyn Weiss befaßt sich schließlich mit der Rezeption von Johns in Deutschland und Europa.

Es wird in diesen Beiträgen nicht um ›Einfluß‹ im engsten Sinne des Wortes gehen. Im Lauf seines Schaffens hat Johns ein identifizierbares Pantheon von Künstlern erstehen lassen, die er bei Gelegenheit in seinen Titeln oder in seiner Motivik zitiert. Einige von ihnen haben, neben bestimmten Schriftstellern und Musikern, sein Verständnis der Möglichkeiten der Kunst mitgeformt; andere wieder sind durch – im Lauf der Entwicklung seines Lebens und seiner Kunst erkannte – ›Wahlverwandschaften‹ mit ihm verbunden. Zusammengenommen konstituieren sie Johns' Erfindung einer persönlichen Tradition, die sich über die Schismen innerhalb der Geschichte der modernen Kunst – etwa zwischen Picasso und Duchamp – ebenso entschieden hinwegsetzt, wie sie die Grenze zwischen Moderne und Postmoderne, die sein Werk nach Ansicht mancher verkörpert, verwischt.

Auf der anderen Seite jener vermeintlichen Grenze war die Ausstrahlung, die wiederum von Johns auf die Avantgardekunst seit 1960 ausging, nicht minder mannigfaltig und reich an scheinbaren Widersprüchen. Über die genau erkannte, unmittelbare Wirkung der frühen Gemälde und Skulpturen als fruchtbarer Nährboden für die Kunst der ersten Hälfte der sechziger Jahre hinaus hat Johns auf Künstler seiner und jüngerer Generationen mit unterschiedlichsten ästhetischen Positionen inspirierend gewirkt. Indem wir uns mit seinem Werk an Hand der Reaktionen darauf auseinandersetzen, können wir unser Verständnis der Wirkung dieses Werkes – und folglich der in ihm angelegten Bedeutungen – erweitern. Mit dieser Erkundung der Ausstrahlung nach außen und mit der Betrachtung dessen, was hineinfließt, verbindet sich die Hoffnung, Johns' Kunst innerhalb der Klammer zweier komplementärer Kontexte zu fassen, die, statt zur Reduktion und Eingrenzung, zur Erweiterung und Bereicherung unseres Verständnisses dieser Kunst beitragen werden – die ihre Topologie umfassender vermessen und vielleicht auch näher andeuten werden, was ihre Haut umspannt.

Auf der anderen Seite jener vermeintlichen Grenze war die Ausstrahlung, die wiederum von Johns auf die Avantgardekunst seit 1960 ausging, nicht minder mannigfaltig und reich an scheinbaren Widersprüchen. Über die genau erkannte, unmittelbare Wirkung der frühen Gemälde und Skulpturen als fruchtbarer Nährboden für die Kunst der ersten Hälfte der sechziger Jahre hinaus hat Johns auf Künstler seiner und jüngerer Generationen mit unterschiedlichsten ästhetischen Positionen inspirierend gewirkt. Indem wir uns mit seinem Werk an Hand der Reaktionen darauf auseinandersetzen, können wir unser Verständnis der Wirkung dieses Werkes – und folglich der in ihm angelegten Bedeutungen – erweitern. Mit dieser Erkundung der Ausstrahlung nach außen und mit der Betrachtung dessen, was hineinfließt, verbindet sich die Hoffnung, Johns' Kunst innerhalb der Klammer zweier komplementärer Kontexte zu fassen, die, statt zur Reduktion und Eingrenzung, zur Erweiterung und Bereicherung unseres Verständnisses dieser Kunst beitragen werden – die ihre Topologie umfassender vermessen und vielleicht auch näher andeuten werden, was ihre Haut umspannt.



19 Michelangelo,  
*Jüngstes Gericht*,  
1534–41, Detail aus  
dem Fresko in der  
Sixtinischen Kapelle,  
Vatikan, Rom



1 In *According to What* von 1964, seiner explizitesten Hommage an Marcel Duchamp, brachte Johns dieses Spritztropfzeichen unmittelbar neben dem Profil von Duchamp auf der kleinen ausgeklappten Leinwand im linken unteren Bereich der großformatigen Arbeit an (siehe S. 43, Abb. 5, im vorliegenden Band). Der gesprühte oder gespritzte Charakter des Zeichens spielt möglicherweise darauf an, wie Duchamp Zündhölzer mit in Farbe getauchter Spitze aus einer Spielzeugkanone auf die Fläche des *Großen Glases* abgefeuert hatte, um die vergeblichen Spurts der Junggesellen in den oberen Teil, den Bereich der Braut, zu markieren.

2 Das perspektivische Bild-in-Bild-Motiv, das erstmals in *In the Studio* von 1982 Verwendung fand, geht tatsächlich zurück auf die Erfahrung des Anblicks einer Leinwand, die im Atelier nach hinten gelehnt war. »Ich hatte eine leere Leinwand gesehen, die gegen ein Gemälde in meinem Atelier gelehnt war, und das erklärt die Art von leeren Rechtecken, die sich in leichter Perspektive zeigen.« (Mündliche Aussage von Johns in dem 1989 gedrehten Film *Jasper Johns: Ideas in Paint* von Rick Tejada-Flores.) In der Zeit davor hatte Johns scheinbar externe Einsatzstücke als zweidimensionale Auflage in seine Arbeiten eingefügt, wie etwa den langen Streifen Zeitungspapier in *According to What* oder das *Usuyuki*-Kompositionsegment, das diagonal in eine der Fassungen von *Between the Clock and the Bed* von 1981 (Tafel 197) hineinragt.

3 Barbara Rose hat Johns' Werk verglichen mit Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, das in ihren Augen das Ziel »der Darstellung des Bewußtseins in seiner Gesamtheit« verfolgt. »Johns' Bestreben, alles im Bewußtsein Enthaltene darzulegen, ist zwangsläufig an die Wahrung der Kontinuität der Erinnerung gebunden.« Rose, »Decoys and Doubles: Jasper Johns and the Modernist Mind«, in: *Arts*, Nr. 50/9, Mai 1976, S. 68.

4 Charakteristische Würdigungen dieser Qualität in Johns' Werk finden sich unter anderem bei Barbara Rose: »Jasper Johns scheint mir in seine Gemälde verliebt zu sein ... Nur ein Liebender könnte jene verschwenderische Sorgfalt und Rücksicht aufbringen, die Johns den Oberflächen seiner Gemälde angedeihen läßt« (»Pop Art at the Guggenheim«, in: *Art International*, Nr. 5/7, 25. Mai 1963, S. 22). Eine ähnliche Beobachtung macht John Cage: »Es hilft, genau hinzusehen, obgleich die Farbe mit solcher Sinnlichkeit aufgetragen ist, daß die Gefahr besteht, sich zu verlieben« (»Jasper Johns: Stories and Ideas«, in: Alan R. Solomon, *Jasper Johns*, Ausst. Kat. The Jewish Museum, New York 1964, S. 25). Und Max Kozloff schreibt: »In der Johnsschen Vorstellungswelt werden die sinnlichen Eigenschaften und Freuden der Kunst hervorgehoben ... Es handelt sich, wenn man so will, um eine das eigene Ich ausschaltende Spielart der Verführung« (*Jasper Johns*, New York 1969, S. 10).

5 Barbara Rose schreibt: »Wir haben gesehen, wie Johns häufig Elemente aus einem Kontext in einen anderen verlagert. Indem er die Farbe ihrer herkömmlicherweise expressiven Rolle beraubt und zugleich das assoziative Potential von Objekten ausklammert, bündelt er das expressive Moment seines Werkes weitgehend der Technik auf. Dies gilt in besonderem Maße für seine druckgraphischen Arbeiten ... Doch die technische Brillanz von Johns' Arbeiten auf Papier ist überraschenderweise nicht das Resultat seiner zeichnerischen Versiertheit ... Seine Expressivität erwächst vielmehr aus einer Fähigkeit, in Tempo, Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit der Pinselführung, in Festigkeit

oder Offenheit der Konturzeichnung sowie in gefühlvoll ineinanderlaufenden oder tropfnaß lavierten Passagen Analoga emotionalen Erlebens zu schaffen.« Rose, »The Graphic Work of Jasper Johns: Part II«, in: *Artforum*, Nr. 9/1, September 1970, S. 69f. Roses Vorstellung von »analogen« Techniken läßt Johns jedoch allzu sehr wie einen Expressionisten im landläufigen Wortsinn erscheinen. Bemerkenswerter ist vielmehr die gewollte Unpersönlichkeit seines Pinselabdrucks, allem voran bei den w- und m-förmigen Markierungen, die sich erstmals in den »gestischen« Gemälden von 1959/60 finden, aber auch bei den schraffierten und geriebene Passagen, die in seinen Zeichnungen häufig im Vordergrund stehen. Letztere Techniken könnte man mit der gestischen Sprache der frühen »Transfer Drawings« Robert Rauschenbergs vergleichen, bei denen dieser Lösungsmittel verwendete, um mittels Abreiben gedruckte Motive auf seine Zeichnungen zu übertragen: Die Verbindung von präziser Ready-made-Motivik und kunstloser, rein zweckmäßiger, freihändig geriebener Strichführung dürfte sich auf die Methoden abgefärbt haben, die Johns bei seinen Flaggen- und Zielscheibenbildern anwandte.

6 In einem Interview aus dem Jahr 1990 ging Johns näher auf seine mangelnde zeichnerische Ausbildung, seine Techniken und seine Vorliebe für »vorgefundene« schematische Darstellungen ein. »Vielleicht«, räumte er ein, »fühle ich mich in der Arbeit mit Motiven schematischer Natur oder mit solchen, die sich zur Schematisierung eignen, sicherer als mit Dingen, die aus der Vorstellung heraus erarbeitet werden müssen ... Mich reizen Motive, die sich messen, durchpausen, kopieren und dergleichen mehr lassen, und ich freue mich oft, wenn eine fertige Arbeit den Eindruck vermittelt, als hätte ich derlei Verfahren angewandt.« Johns im Gespräch mit Ruth E. Fine und Nan Rosenthal, »Interview with Jasper Johns«, in: Nan Rosenthal und Ruth E. Fine in Zusammenarbeit mit Marla Prather und Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., New York und London 1990, S. 70.

Johns' Konturzeichnungen nach Figuren aus Grünewalds Isenheimer Altar sind in diesem Zusammenhang bemerkenswert, da sich bei ihnen die Übernahme von Vorgefundene mit seinen Verfahren der Selbstaufbereitung und der selbständigen Bestimmung verbindet. Johns zeichnete die Konturen der niederstürzenden Soldaten aus einem Buch im Folioformat ab, das ihm ein Freund geschickt hatte. Dabei diente ihm eine Bildtafel als Vorlage, die einen Ausschnitt der Gesamtkomposition zeigte: Der Druck hatte das Motiv bereits in ein Spiel von Grautönen verwandelt, und Johns nahm die Beschneidung von Grünewalds Darstellung in dem Detail als gegeben hin. Im Fall des Dämons in der Darstellung der *Versuchung des hl. Antonius* bestimmte er jedoch selbst den Bildausschnitt, da unter den Abbildungen in besagtem Buch kein eigenes Detail von dieser Figur vorkommt; vgl. S. 83, Abb. 55 und 56, im vorliegenden Band. Johns versuchte auch andere Bildtafeln aus dem Buch nachzuzeichnen, sah aber dann von der Weiterführung ab.

Angefangen mit *Souvenir* aus dem Jahr 1964 und bis in die siebziger Jahre hinein hat Johns gelegentlich Photographien und photographische Reproduktionen als eine nichtlineare, tonale Variante der Art von »stilloser«, aber kodierter Umsetzung visueller Information eingesetzt, die ihn an früheren, eindeutiger abstrakten schematischen Darstellungen gereizt hatte.

7 Johns zit. bei Grace Glueck, »No Business like No

Business«, in: *New York Times*, 16. Januar 1966, Section II, S. 26 x.

8 Johns zit. in: »His Heart Belongs to Dada«, in: *Time*, Nr. 73, 4. Mai 1955, S. 58.

9 Johns im Gespräch mit Walter Hopps, »Interview with Jasper Johns«, in: *Artforum*, Nr. 3/6, März 1965, S. 34.

10 Diese Vorstellung ist in erster Linie verbunden mit der literaturtheoretischen Schule des sogenannten Russischen Formalismus; ihr wichtigster Exponent auf diesem Gebiet war Viktor Schklowskij; siehe Victor Erlich, *Russischer Formalismus*, München 1964, S. 193 bis 197: »Gerade diesem unerbittlichen Zwang der Routine, der Gewohnheit muß der Künstler entgegenwirken. Indem er das Objekt aus seinem gewohnten Zusammenhang reißt, indem er disparate Ideen zusammenbringt, gibt der Dichter den Wortklischees und abgedroschenen Redensarten den Gnadestoß und zwingt uns, die Dinge und ihr sinnliches Gewebe mit einem wacheren Bewußtsein aufzunehmen« (S. 195). Erlich weist zudem darauf hin, daß diese allgemeine Vorstellung vom Zweck der Dichtung auf einer breiteren Ebene von denen geteilt wurde, die in der modernen künstlerischen Schöpferkraft ein letztes Bollwerk gegen die abstumpfende Automatisierung der Erfahrung sahen. In diesem Zusammenhang führt er Aussagen Cocteaus zur »Rolle der Dichtung« an: »Sie nimmt den Schleier fort, im vollsten Sinne des Wortes. Sie enthüllt ... die erstaunlichen Dinge, die uns umgeben und die unsere Sinne für gewöhnlich nur mechanisch registrieren. Nimm dir einen Gemeinplatz, säubere ihn, putze ihn, beleuchte ihn in einer Weise, daß er uns alle durch seine Jugend und Frische, durch seine uranfängliche Kraft überrascht, und du wirst die Arbeit eines Dichters geleistet haben.« (Aus Cocteaus *Le Rappel à l'ordre*, zit. ebenda, S. 198.) Angesichts des starken Interesses des jungen Johns an der Dichtung, ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß er bei seiner Lektüre moderner Dichtung und Literaturkritik auf irgendeine Ausformung dieser Idealvorstellung von den Zielen und Strategien der Kunst gestoßen ist.

11 Einem dänischen Reporter erzählte Johns 1969: »Bei den frühen Bildern, auf die Sie sich beziehen, suchte ich nach einem Bildgegenstand mit einem gewissen Wiedererkennungswert. Buchstaben und Ziffern zum Beispiel. Das waren Dinge, die die Leute kannten und doch wieder nicht kannten, in dem Sinne, daß jedermann zwar eine alltägliche Beziehung zu Ziffern und Buchstaben hatte, mit diesen aber noch nie zuvor im Rahmen eines Gemäldes konfrontiert worden war. Ich wollte die Leute etwas Neues sehen lassen. Mich interessieren die Modalitäten des Sehens, wie das Auge eingesetzt wird. Mich interessiert, wie wir sehen und weshalb wir in der Weise sehen, wie wir dies tun.« Johns zit. bei Gunnar Jespersen, »Møde med Jasper Johns«, in: *Berlingske Tidende* (Kopenhagen), 23. Februar 1969, S. 14.

12 Ebenda.

13 1975 führte Yoshiaki Tono ein Interview mit Johns, im Rahmen dessen er den Künstler bat, den Text eines Interviews, das David Sylvester zehn Jahre zuvor mit ihm geführt hatte (siehe Anm. 19 weiter unten), noch einmal zu lesen und zu kommentieren. Das hier angeführte Zitat ist der englischsprachigen Originaltonbandaufzeichnung des Interviews von 1975 entlehnt. Sowohl das Interview von Sylvester wie auch das von Tono ist abgedruckt in *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, New York 1996.



**14** Johns, [Statement], in: Dorothy C. Miller (Hrsg.), *Sixteen Americans*, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York 1959, S. 22.

**15** Siehe die Ausführungen Leo Steinbergs über Picasos lebenslange Besessenheit von der Vorstellung, eine Figur gleichzeitig in Rücken- und Vorderansicht optisch zu 'besitzen', in seinen beiden Aufsätzen 'Algerian Women and Picasso at Large', in: *Other Criteria*, New York 1972, S. 125 bis 134, und 'Philosophical Brothel', in: *October*, Nr. 44, Frühjahr 1988, S. 55–57.

**16** Johns (wie Anm. 14), S. 22.

**17** Johns im Gespräch mit G.R. Swenson, 'What is Pop Art? Part II', in: *Artnews*, Nr. 62/10, Februar 1964, S. 43, dt. in: Marco Livingstone (Hrsg.), *Pop Art*, München 1992, S. 46.

**18** Johns im Gespräch mit Annelie Pohlen, 'Interview mit Jasper Johns', in: *Heute Kunst* (Mailand), Nr. 22, Mai/Juni 1978, S. 21.

**19** Johns in einem Interview mit David Sylvester, das im Frühjahr 1965 aufgezeichnet und erstmals am 10. Oktober 1965 in England von der BBC gesendet wurde. Abgedruckt unter dem Titel 'Interview with Jasper Johns' in: *Jasper Johns Drawings*, Ausst. Kat. Arts Council of Great Britain, London 1974, S. 11 (dt. Auszüge in: Livingstone, wie Anm. 17, S. 47). Vgl. auch Johns' Aussage im Gespräch mit Swenson (wie Anm. 17): »Meine Einstellung war zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich. Das ermöglicht unterschiedliche Vorgehensweisen. Wenn du deinen Blick oder deinen Geist gezielt auf etwas richtest, wenn du dich in einer bestimmten Richtung konzentrierst, wird dein Vorgehen meist irgendwie gleicher Natur sein; verlagerst du dein Augenmerk in eine andere Richtung, so wird auch dein Vorgehen anders sein. Ich bevorzuge Kunst, die den Eindruck erweckt, als gehe sie aus einem veränderlichen zentralen Blickpunkt hervor.«

**20** Johns im Gespräch mit David Sylvester (wie Anm. 19), S. 7 (dt. S. 46).

**21** »Nach meinem Wehrdienst«, so hat Johns ausgesagt, »fragte ich mich, wann ich aufhören würde, Künstler zu werden«, und anfangen, einer zu sein. Ich fragte mich, worin der Unterschied zwischen diesen beiden Zuständen bestand, und kam zu dem Schluß, daß es eine Frage der Verantwortung war ... Ich konnte nicht die Beschaffenheit dessen, was ich machte, damit entschuldigen, daß ich auf dem Weg irgendwohin war oder 'etwas werden' würde. Meine Arbeit hatte für sich selbst zu stehen. Ich war dafür jetzt, in der Gegenwart verantwortlich, und auch wenn weiterhin alles einem Wandel unterliegen würde, war ich zu jedem Zeitpunkt so, wie ich, und mein Werk so, wie es eben war. Dies zu bedenken, wurde für mich wichtiger als irgendeine Vorstellung davon, 'wohin sich die Dinge bewegten'. Johns zit. bei Sylvia L. McKenzie, 'Jasper Johns' Art Hailed Worldwide', in: *Charleston (S.C.) News and Courier*, 10. Oktober 1965, S. 13–B.

**22** Johns zit. bei Demosthenes Davvetas, 'Jasper Johns et sa famille d'objets', in: *Art Press*, Nr. 80, April 1984, S. 11f.

**23** Johns, 'Duchamp', in: *Scrap* (New York), Nr. 2, 23. Dezember 1960, [S. 4].

**24** Johns, 'Marcel Duchamp (1887–1968)', in: *Artforum*, Nr. 7/3, November 1968, S. 6.

**25** Johns (wie Anm. 14), S. 22.

**26** Marcel Duchamp, Notiz zum *Großen Glas*, dt. Fassung in: ders., *Die Schriften: zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*, übersetzt, kommentiert und hrsg. von Serge Stauffer, 2. Aufl. Zürich 1994, S. 101.

**27** In einer späteren Skizzenbuchnotiz nahm Johns wie folgt auf das Duchamp-Zitat Bezug: »Ein Ding von einem anderen unterscheiden / (Duchamps »2 gleichartige Dinge) / keine war vorhanden / Unterscheidungen vornehmen wo keine / vorhanden gewesen sein soll / keine ist vorgenommen worden / ? / Wie nimmt das (Auge) derlei Unterscheidungen vor / Aus linguistischer Sicht ist vielleicht das Verb wichtig. / Aber wie verhält es sich diesbezüglich in der Malerei?« Abschrift des Verfassers von einer undatierten Seite der Skizzenbuchnotizen von Johns; vgl. *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* (wie Anm. 13).

**28** In seiner 'Duchamp'-Besprechung von 1960 (siehe Anm. 23) spricht Johns von »dem wunderbaren Wilson-Lincoln-System«.

**29** Duchamps Beschreibung des Wilson-Lincoln-Prinzips findet sich in seinen Notizen zu *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar*, in: *Die Schriften* (wie Anm. 26), S. 89: »Okulistenbilder – Blendung der Spritzer / durch die Okulistenbilder. / Tropfen-skulptur (Punkte), die die Verspritzung bildet, / nachdem sie gebildet wurde durch die Okulisten- / bilder hindurch, jeder Tropfen als Punkt / dienend und spiegelisch zurückgeworfen / im höheren Teil des Glases bei der Begegnung / mit den 9 Einschüssen = / Spieglerische Zurückwerfung – Jeder Tropfen / wird die drei Ebenen am Horizont passieren / zwischen dem Perspektiv und dem Geometral 2er Figuren, die in diesen / 3 Ebenen angezeigt werden durch das System Wilson Lincoln (dh. / ähnlich den Porträts, die, von links betrachtet, Wilson, von rechts betrachtet, Lincoln ergeben – ) / von rechts gesehen wird die Figur zum Beispiel ein Quadrat von vorne / und von rechts gesehen wird sie das gleiche Quadrat in Perspektive ergeben können – / Die spiegelrischen Tropfen nicht die Tropfen selbst, sondern ihr Abbild gehen zwischen diesen 2 Zuständen der gleichen Figur hindurch (Quadrat in diesem Beispiel) / (Vielleicht Prismen verwenden, die hinter dem Glas festgeklebt sind.) / um den gesuchten Effekt zu erhalten / Anmerkung: »von rechts gesehen« (7. Zeile von unten) ist mein eigener Irrtum und sollte heißen – von links gesehen. MD 59«

**30** Johns zit. bei W.J. Weatherby, 'The Enigma of Jasper Johns', in: *The Guardian* (London), 29. November 1990, S. 29. Gleich im Anschluß an die angeführte Stelle fügte Johns hinzu: »Möglicherweise gibt es dafür eine kindliche Grundlage, eine Art von Sensibilität, eine Prädisposition zu dieser Art und Weise des Sehens.«

**31** Johns im Gespräch mit G.R. Swenson (wie Anm. 17), S. 43 (dt. S. 46).

**32** Bei Roberta J.M. Olson, 'Jasper Johns: Getting Rid of Ideas', in: *Soho Weekly News*, Nr. 5/5, 3. November 1977, S. 24, äußert sich Johns wie folgt: »Was Dinge wie die Flaggen und die Fliesenmuster, die ich einmal im Vorbeigehen auf einer Mauer in Harlem sah, verbindet, ist, daß man in beiden Fällen die Objekte nicht sehr genau betrachtet. Sie sind leicht zu erkennen, ohne daß man sehr genau hinschauen muß. Normalerweise würde man visuell in der Weise auf sie reagieren, daß man sie kurz anschaut und anschließend wieder vergißt.«

**33** Johns im Gespräch mit Katrina Martin, 'An Interview with Jasper Johns about Silkscreening', in: *Jasper Johns: Printed Symbols*, Ausst. Kat. Walker Art Center, Minneapolis 1990, S. 61. Johns begann seine Aussage wie folgt: »Also, Sie meinen die Bedeutung von Bildern? Darauf möchte ich mich nicht einlassen, weil ich es – wie schon in der Vergangenheit – eher vorziehe, das offenzulassen.«

**34** 1964 sagte Johns im Gespräch mit Swenson (wie Anm. 17), S. 66: »Es steckt eine Menge Absicht im Malen, das läßt sich wohl kaum vermeiden. Doch wenn ein Werk vom Künstler in die Öffentlichkeit entlassen und für vollendet erklärt wird, lockert sich die Intention. Dann ist es allem möglichen Gebrauch, Mißbrauch oder Sinnverdrehungen ausgesetzt. Gelegentlich wird jemand das Werk auf eine Art und Weise sehen, daß es selbst für den, der es gemacht hat, seine Bedeutung ändert: Das Werk stellt jetzt nicht mehr die 'Intention' dar, sondern ist etwas, das man sieht und auf das man reagiert.« Und weiter: »Im Grunde arbeiten Künstler aus ziemlich stupiden Impulsen heraus und dann ist die Arbeit erledigt. Danach wird das Werk verwertet... Auf öffentlicher Ebene macht nicht mehr die Intention das Werk aus, sondern die Art und Weise, wie es Verwendung findet. Wenn ein Künstler etwas schafft – oder sagen wir, wenn einer Kaugummi herstellt und dieser schließlich von allen als Klebstoff verwendet wird, so wird man sagen, daß der betreffende Hersteller Klebstoff herstellt, selbst wenn ihm eigentlich Kaugummi vorschwebt.«

Als ihn 1975 Yoshiaki Tono nach seiner Meinung zu dem Interview mit David Sylvester von 1965 (siehe Anm. 19) fragte, führte Johns aus: »Wenn du mit der Vorstellung zu arbeiten beginnst, etwa eine bestimmte psychologische Sachlage anzudeuten, hast du bereits so viel vom Prozeß des Malens ausgeklammert, daß du zwangsläufig eine künstliche Aussage machst, was, wie ich meine, nicht wünschenswert ist ... wenn du sagen kannst, daß Malerei in der und der Weise gedeutet werden kann, mußt du dir darüber im klaren sein, daß du die Bedeutung des Gemäldes einengst, daß das Gemälde nicht wirklich das bedeutet, was du sagst. Denn Sagen bedeutet eben was du sagst und Malen bedeutet etwas anderes. Auch wenn man vielleicht zustimmt, daß das, was du sagst, vernünftig klingt, daß es vielleicht die denkbar beste Beschreibung des Gemäldes ist: es ist trotzdem nicht das Gemälde selbst. ... Kunst, die von vornherein eine Aussage machen will, scheitert meist in diesem Punkt, weil die angewandte Methode zu schematisch oder zu künstlich ist. Und das ist einfach nur die Umkehrung dessen, was ich gerade gesagt habe. Daß ich glaube, daß, wenn man sich beim Malen vornimmt, etwas zu sagen, was man auch mit Worten sagen könnte, es eben besser gewesen wäre, es zu sagen, anstatt es zu malen. Der Malerei eignet ein Charakter, der sich nicht restlos in Worte übertragen läßt. Im Grunde halte ich die Malerei durchaus für eine Sprache: Sie hat etwas Sprachliches an sich, nur nicht in einem verbalen Sinn.« Vgl. *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* (wie Anm. 13).

**35** Ein aufschlußreiches Beispiel ist, in welcher Weise Johns' Werk mit dem der amerikanischen Präzisionisten verglichen worden ist. So war nach Ansicht von Max Kozloff der Zusammenhang zwischen Johns' früherer Verwendung der Zahl 5 und Charles Demuths *Figure Five in Gold* von 1928 vor allem in der Sphäre bestimmter formaler Traditionen der Moderne begründet. Barbara Rose hingegen sah in einem ebenfalls 1969 erschienenen Aufsatz die Verbindung zwischen dem Präzisionismus und dem New Yorker Dada eher unter einem geschichtlichen und kulturellen Gesichtspunkt als Zeugnis der Kontinuität amerikanischer Ideale des Pragmatismus und einheimischer künstlerischer Traditionen. In jüngster Zeit hat Kenneth E. Silver aus Johns' vermeintlichem Zitat beziehungsweise seiner Anspielung auf Demuths *Figure 5* einen neuen Aspekt herausgelesen, der mit homosexueller Identität zu tun



hat. Siehe Kozloff (wie Anm. 4), S. 11f.; Rose, »Problems of Criticism V: The Politics of Art, Part II«, in: *Artforum*, Nr. 7/5, Januar 1969, S. 44–49; und Silver, »Modes of Disclosure: The Construction of Gay Identity and the Rise of Pop Art«, in: Paul Shimmel und Donna De Salvo (Hrsg.), *Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955–62*, Ausst. Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1992, S. 179–203, inbes. S. 186–188.

**36** Barbara Rose schreibt: »Den Fingerzeigen folgend, die uns Johns in seinen Statements, Notizen und Titeln bietet, werden wir geradewegs zurückgeführt zu seiner persönlichen Philosophie, die Kunst wie das Leben betreffend. Diesen Bedeutungen nachspürend, stellen wir fest, daß Johns nicht der dadaistische »Paraphysiker« ist, als der er wenig einfühlend dargestellt worden ist, sondern vielleicht der einzige Künstler, der heute auf der Ebene einer geistigen Physik, das heißt einer wahren Metaphysik operiert. Wir folgern, daß Johns zwischen Entscheidungen, die man in der Kunst, und solchen, die man im Leben trifft, keinen Unterschied sieht. Seine Entscheidungen haben eine unmißverständliche moralische Dimension, denn er ist einer jener Künstler, für die das, was sie auf der Leinwand machen, exemplarisch für ihr Verständnis richtigen menschlichen Verhaltens ist.

In Johns' Fall besteht das moralische Moment schlicht und einfach in dem Bemühen, die Dinge so darzustellen, wie sie sind. Sein Modus operandi ist folglich seine Ethik. Er ist gezwungen, endlose schmerzhaft Überarbeitungen und Korrekturen vorzunehmen, zu verschmieren und auszubessern, weil dieses Bemühen keine Ästhetik verkörpert, sondern einen moralischen Standpunkt. Der Bruch in seinem Stil war keine Frage der Wahl, sondern der moralischen Notwendigkeit. Über einen gewissen Punkt hinaus kann er nicht länger eine stabile, aus einem einzigen Blickwinkel betrachtete Welt starrer Definitionen und geschlossener Grenzen darstellen, weil ihm dies nicht richtig, das heißt nicht wahr erscheint. Und Johns ist mehr daran gelegen, der Wahrheit nachzuspüren als sich irgendeinem ästhetischen Pseudofortschritt anzuschließen. In einer Ethik der Hinterfragung und des Widerspruchs gibt es keine Fortschritte. Ausdrücklich den Standpunkt zu vertreten, daß wir auf unsicherem Boden ohne eindeutige Orientierungspunkte existieren, ist schwieriger, als das beruhigende Gefühl gesicherter Stabilität und Ordnung zu vermitteln. Es läßt im Betrachter unter Umständen die gleiche Sorge aufkommen wie im Künstler, der die Welt auf diese Weise sieht.« Rose, »The Graphic Work of Jasper Johns: Part II« (wie Anm. 5), S. 74.

**37** 1988 äußerte Johns einmal: »In den sechziger Jahren habe ich mich stark mit Wittgenstein beschäftigt. Daß sich seine Theorie in meinen Werken niederschlug, war immer nur den Kunsthistorikern, nicht aber mir klar.« Johns zit. bei Irene Vischer-Honegger, »Ich bringe nichts mehr in meinen Kopf«, in: *bilanz* (Zürich), Juni 1988, S. 96.

**38** Johns im Gespräch mit Fine und Rosenthal (wie Anm. 6), S. 82.

**39** Johns im Gespräch mit Sylvester (wie Anm. 19), S. 52 (dt. S. 47).

**40** Diese Notizen wurden abgedruckt in Johns, »Sketchbook Notes«, in: *Art and Literature* (Lausanne), Nr. 4, Frühjahr 1965, S. 185. Siehe auch *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* (wie Anm. 13).

**41** Zur Darstellung von Holz in einigen um 1990 ent-

standenen Arbeiten äußerte sich Johns wie folgt gegenüber Amei Wallach: »Es ist das Holz, wie man es überall findet, es ist einfach ein Symbol für Holz [lacht]. Es ist nur eine comicähnliche Darstellung von Holz.« Als Wallach fragte, worin das »Comichafte« bestehe, antwortete Johns: »Ich weiß es nicht. Ich glaube, es ist einfach diese Erkennbarkeit eines Motivs, das sich sonst kaum durch etwas auszeichnet – das ist eben der Punkt beim Erkennen, ich weiß nicht, wie man das nennt.« Als Wallach daraufhin meinte, Comic-Zeichnungen vermittelten im allgemeinen »etwas Lustiges oder Komisches«, erwiderte Johns: »Nicht notwendigerweise, denken Sie an das Spätwerk von Philip Guston, das etwas Comichafte hat und nicht besonders amüsant ist.« Aus einer bislang unveröffentlichten Tonbandaufzeichnung eines Interviews vom 22. Februar 1991, die Wallach großzügigerweise zur Verfügung gestellt hat. Teile des Interviews wurden abgedruckt bei Wallach, »An American Icon: Jasper Johns and His Visual Guessing Games«, in: *New York Newsday*, 28. Februar 1991, Teil II, S. 57, 64f. Siehe auch *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* (wie Anm. 13).

**42** Abschrift einer undatierten Seite der Skizzenbuchnotizen von Johns, erstmals abgedruckt in Johns, »Sketchbook Notes« (wie Anm. 40). Siehe auch *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* (wie Anm. 13).

**43** Johns zit. bei Sarah Kent, »Jasper Johns: Strokes of Genius«, in: *Time Out* (London), 5.–12. Dezember 1990, S. 15.

**44** Im Gespräch mit Sylvester (wie Anm. 19), S. 13f.

**45** Abschrift einer undatierten Seite der Skizzenbuchnotizen von Johns.

**46** Johns zit. bei Jerry Talmer, »A Broom and a Cup and Paint«, in: *New York Post*, 15. Oktober 1977, S. 20. An anderer Stelle in diesem Artikel heißt es: »Ursprünglich, so sagte [Johns], pflegte er in seine Bilder »Elemente aufzunehmen, die nach meiner Vorstellung jeden Betrachter dazu zwingen sollten, den Standpunkt zu wechseln«. So versah er bei den frühen Zielscheibenbildern die Kästchen mit den Gipsabgüssen mit Holzdeckeln. »Man muß nahe herantreten, um sie zu öffnen und wieder zu schließen. Diese Art von Aktivität interessiert mich, auch heute noch.« Eine weitere Aussage von Johns lautet: »Das erste *Target* war ursprünglich als eine Art Klavier gedacht. Bei den Deckeln der Kästchen hätte es sich um Tasten gehandelt, die so präpariert worden wären, daß bei ihrer Berührung hinter dem Gemälde ein Klang ertönt hätte ... Irgendwann änderte sich dieses Konzept und die hölzernen Tasten wurden zu Deckeln, die die Gipsabgüsse in ihren Kästchen verdeckten. Bei beiden Konzepten war man, wie bei *Target with Four Faces*, gezwungen, an das Gemälde heranzutreten, um etwas mit den Tasten oder Deckeln anzustellen. Dieser Aspekt ist jetzt, da die Werke immer mehr zu Museumsstücken geworden sind, verlorengegangen, damals aber war er wichtig. Ich stellte mir vor, daß das, was man sah, sich beim Herantreten an das Gemälde verändern würde und daß man die Veränderung vielleicht wahrnehmen und sich bewußt würde, daß man sich bewegte, daß man berührte, daß man Töne erzeugte oder das, was zu sehen war, veränderte. Bei einem derart komplexen Tun wächst dem Gemälde über die vereinfachte Darstellung eines Motivs hinaus etwas anderes zu.« (Johns im Gespräch mit Roberta Bernstein, »An Interview with Jasper Johns«, 18. Januar 1980, in: *Fragments: Incompletion and Discontinuity*, hrsg. von Lawrence D.

Kritzman, *New York Literary Forum*, Bd. 8/9, 1981, S. 287.)

**47** Als er 1984 von Demosthenes Davvetas gefragt wurde, weshalb er angefangen habe, Wachsfarben zu verwenden, antwortete Johns: »Ich arbeitete gerade an einem Gemälde, es war noch nicht trocken, und ich wollte das, was ich auf die Leinwand aufgetragen hatte, nicht dadurch verschmieren, daß ich etwas anderes hinzufügte. Ich hatte etwas über Wachsfarben gelesen. Also kaufte ich welche und machte mich an die Arbeit: Ich hatte recht gehabt. Alles, was ich machte, wurde klarer. Wachsfarben bewahren den Eigencharakter jedes einzelnen Pinselstrichs. Dies deckte sich mit meiner Gier, alles zu verwenden, was isoliert für sich stand. Es waren dies die Vorstellungen eines jungen Mannes, der etwas Wichtiges, etwas Dynamisches machen wollte. Heute mische ich Farbmittel aller Art und lasse sie tropfen.« (Johns zit. bei Davvetas, wie Anm. 22, S. 12.) An anderer Stelle hat Johns gesagt: »In meinen ersten Flaggenbildern benutzte ich langsam trocknende Farbe, und ich mochte nicht warten zwischen den Pinselaufträgen. So wurde ich ungeduldig, aber ich wollte auch keine Verwischungen. Was ich wollte, war einen Sinn für die Zeit zwischen den aufeinanderfolgenden Malgesten. Ich wollte, daß jeder Gestus getrennt vom nächsten blieb. Und da hörte oder las ich von der Enkaustik-Technik, und irgendwie stellte ich eine Verbindung zu meinen Problemen her, kaufte Wachs und blieb dabei.« (Johns im Gespräch mit Annelie Pohlen, wie Anm. 18, S. 22.)

Edward J. Sozanski schreibt, Johns zitierend: »Bei jenen frühen Bildern pflegte Johns Motive zu malen, die seine Fehler erkennen ließen, »all die Berichtigungen, die ich vorgenommen hatte. Durch Hinsehen konnte man alles errahnen. Dadurch stellt sich ein Gefühl für den Ablauf der Zeit ein.« »The Lure of the Impossible«, in: *The Philadelphia Inquirer Magazine*, 23. Oktober 1988, S. 30.

**48** Als er 1963 auf die Bedeutung des Überarbeitens als Vorgang in seinen frühen Arbeiten einging, zog Johns einen Vergleich zu neueren, weniger stark überarbeiteten Bildern und sprach in diesem Zusammenhang davon, wie beharrliche Aktivität unvorhergesehene Resultate liefert, womit er eine Verbindung herstellte zwischen rituellen Handlungen zweckorientierter Handarbeit und Darstellungen, die mit einer unvorhersehbar emotionalen Färbung befrachtet sind: »In den neueren Arbeiten gibt es nicht das ständige Bemühen, etwas immer wieder von neuem zu machen. Wie beim Zeichnen einer geraden Linie – du zeichnest eine gerade Linie, und sie ist krumm, also zeichnest du darüber eine neue gerade Linie, und die ist wieder, allerdings auf andere Art und Weise, krumm, dann zeichnest du noch eine und schließlich bietet sich dir etwas überaus Reiches, das keine gerade Linie ist.

Wenn dir das gelingt, dann, so scheint mir, machst du mehr als die meisten Menschen. Die Sache ist die, daß es sehr schwierig ist, sich selbst darüber im klaren zu sein, ob man das tatsächlich macht oder nicht, ob das, was du machst, deiner Absicht entspricht; außerdem ist da noch das Problem der Art und Weise, wie du es machst, und ob du manchmal mehr machst, als du beabsichtigst, oder weniger machst, als du beabsichtigst. Es ist sehr gut, wenn es dir gelingt, eine Sprache zu etablieren, die keinen Zweifel daran läßt, daß es das ist, was du machst – daß du machst, was du zu machen beabsichtigst.« Johns in einem Interview mit Billy Klüver, veröffentlicht in Form einer mit 33 1/2 U/min abzuspielenden Schallplatte, die dem Ausst. Kat. *The*



*Popular Image*, Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C., 1963, beigelegt war. Auszüge abgedruckt bei Klüver, *On Record: 11 Artists 1963, Interviews with Billy Klüver*, New York 1981, obiges Zitat dort auf S. 15f. Siehe auch *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* (wie Anm. 13).

**49** Johns zit. bei Klüver, *On Record* (wie Anm. 48), S. 13f.

**50** Auf die Frage von Yoshiaki Tono, ob es zutrefte, daß er sich auf die drei Primärfarben und das Alphabet beschränkt habe, antwortete Johns 1964: »Ja, das habe ich. Jedenfalls, was mich interessiert, ist das Messen des Umfangs von Dingen und sie zu benennen. Auch interessiert es mich, einen bestimmten Sachverhalt zu nehmen und ihn »x« zu nennen [und er ging anschließend auf die arbiträre, konsensbedingte Grundlage für den Gebrauch des Wortes »rot« ein].«, Tono, »[Die Bilder sollen sich von mir befreien]«, in: *Geijutsu Shinco*, Tokio, August 1964; wiederabgedruckt bei Tono, *Tsukuritachino Jikan*, Tokio 1984, S. 135.

**51** Nach der Einbeziehung von Linealen und dergleichen mehr in sein Werk gefragt, antwortete Johns: »Ich nehme an, das hat mit einem Interesse am Prinzip des Messens zu tun und mit der Gegenüberstellung von Messendem und Meßbarem beziehungsweise Nichtmeßbarem.« Johns zit. bei Bryan Robertson und Tim Marlow, »The Private World of Jasper Johns«, in: *Tate: The Art Magazine*, Nr. 1, Winter 1993, S. 46.

**52** Barbara Rose schreibt: »Die Gemälde und Druckgraphiken, die mit dem Kreismotiv von *Device* in Zusammenhang stehen, sind in dieser Hinsicht besonders pessimistisch, weil sie die Zukunft als bloße Wiederholung der Vergangenheit darstellen. Die gleiche festgelegte Bahn, die die Latte zurückgelegt hat, um in die Position zu gelangen, in der wir sie sehen, wird sie wieder durchlaufen. Das Motiv, das anklingt, ist Duchamps »circulus vitiosus«, eine der repetitiven Litaneien der Jungesellen.« Rose, »The Graphic Work of Jasper Johns: Part II« (wie Anm. 5), S. 71.

**53** Im Zusammenhang mit den Happenings der späten fünfziger Jahre äußerte Jasper Johns gegenüber David Vaughan: »Einmal, es war 1959, pickte [Allan] Kaprow Bob Rauschenberg und mich aus seinem Publikum heraus und forderte uns auf, jeweils auf einer Seite eines aufgehängten Stücks Leinwand zu arbeiten. Einer von uns sollte Kreise malen und der andere gerade Linien. Mit einem Pinsel malte ich nervös wacklige Vertikale auf meine Seite des Stoffs, und als Bobs Kreise den Stoff durchtränkten, war ich aufs neue beeindruckt von seiner Brillanz. Er hatte den Pinsel abgelegt und statt dessen einfach den Rand eines Einmachglases in Farbe getaucht und anschließend auf den Stoff gepreßt.« Johns im Gespräch mit Vaughan, »The Fabric of Friendship: Jasper Johns in Conversation with David Vaughan«, in: *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns*, Erstausgabe 1989, erweiterter Nachdruck, Alfred A. Knopf, New York, in Verbindung mit der Anthony d'Offay Gallery, London, 1990, S. 139.

**54** Siehe Richard Fields Einführung zu *The Prints of Jasper Johns 1960–1993: A Catalogue Raisonné*, West Islip, N.Y., 1994.

**55** Johns äußert sich über die Auswirkung seiner frühen Erfahrungen mit Druckgraphik auf seine Malerei im Gespräch mit Christian Geelhaar, »Interview mit Jasper Johns« (16. Oktober 1978), in: *Jasper Johns:*

*Working Proofs*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel 1979. Weitere Äußerungen über Malerei und Druckgraphik finden sich bei Robertson und Marlow (wie Anm. 51), S. 47: »Ich vermute, Malerei und Druckgraphik befruchten sich auf weitgehend unmerkliche Art und Weise gegenseitig. Daß der Druck seitenverkehrt gegenüber dem auf den Stein gezeichneten Motiv ist, muß gerade einen Neuling auf dem Gebiet der Druckgraphik beeindrucken. In der Werkstatt ist man sich dieser Spiegelbilder ständig bewußt, und dieses Bewußtsein wiederum hat meine Gemälde beeinflusst, in denen Motive manchmal gespiegelt oder absichtlich seitenverkehrt sind. Die Verfahrensweisen beim Malen und bei der Druckgraphik sind unterschiedlich, liegt doch ein Teil der Lebendigkeit eines jeden Gemäldes in der Masse der Farbe, ihrer einzigartigen Dichte oder Dünne begründet. Die druckgraphische Arbeit ist weniger direkt und »geselliger«. Das Malen ist für mich eine einsame Tätigkeit, die druckgraphische Arbeit dagegen erfordert die Anwesenheit und Mitwirkung anderer Menschen, um die Arbeit zu vollenden. Man möchte, daß das, was sie machen, ihnen Spaß bereitet, also gibt es ökonomische Zwänge.«

**56** Auf einer Skizzenbuchseite mit Notizen zu der Skulptur *High School Days* von 1964 schlug Johns sich selbst vor: »Mach einen negativen Gipsabguß von einem ganzen Kopf. Mach davon einen dünnen positiven Gumiabguß. Schneide diesen so ein, daß er einigermaßen flach auf einem Brett ausgespannt werden kann. Laß ihn in Bronze gießen und nenne ihn *Skin*.« Abschrift einer undatierten Seite der Skizzenbuchnotizen von Johns. Japanisch zit. bei Yoshiaki Tono, »[Jasper Johns in Tokio]«, in: *Bijutsu Techō* (Tokio), August 1964, S. 270. Siehe auch *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, (wie Anm. 13).

**57** Kleinere kreisförmige Abdrücke in der Größe des Bodens einer Bierdose oder gelegentlich auch der Savarin-Kaffeebüchse aus *Painted Bronze* von 1960 tauchen auf den Bildflächen von vielen Schraffurbildern als Maßstabmarkierungen und als eine Art Ersatzsignatur auf.

**58** Näheres über das weiterreichende Thema *n*-dimensionaler Theorien und deren Verbindung zum Werk von Marcel Duchamp und anderen Künstlern der frühen Moderne bei Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton 1983.

**59** Näheres über diese Bilder bei Barbara Rose, »Jasper Johns: The Tantric Details«, in: *American Art*, Nr. 7/4, Herbst 1993, S. 47–71.

**60** Johns (wie Anm. 14), S. 22.

**61** Rose, »Pop Art at the Guggenheim« (wie Anm. 4), S. 22.

**62** Tonos Tagebuchaufzeichnungen, die sich mit Johns' Japanreise von 1964 befassen – abgedruckt in »[Jasper Johns in Tokio]« (wie Anm. 56), »[Die Bilder sollen sich von mir befreien]« (wie Anm. 50) und *Tsukuritachino Jikan* (wie Anm. 50) – überliefern folgende Aussage, die Johns einem Reporter gegenüber gemacht haben soll: »Als ich vor zwei Jahren das Wachsmuseum in London besuchte, wurde mir bewußt, wie seltsam die menschliche Haut ist. Seit zwei Jahren denke ich darüber nach, wie ich sie in meiner Arbeit einsetzen könnte. Zunächst nahm ich mir vor, ein Kinderbein zu verwenden und einen Stuhl in normaler Stellung im unteren Bildbereich anzubringen. Dann

beabsichtigte ich, ein Frauenbein zu verwenden. Schließlich änderte ich nach einem Flug von Honolulu nach Tokio erneut den Entwurf in der Form, wie er sich heute zeigt [in der Arbeit *Watchman* von 1964].«

**63** Von einer Interviewerin danach gefragt, ob dieses Detail der Antonius-Tafel des Isenheimer Altars entlehnt sei, meinte Johns: »Ja, aber es ist Haut.« Johns zit. bei Jill Johnston, »Tracking the Shadow«, in: *Art in America*, Nr. 75/10, Oktober 1987, S. 132.

**64** Wegen der schrecklichen Verfassung seiner Haut ist dieser Dämon bei Johns häufig als Anspielung auf AIDS gedeutet worden (das häufig mit krankhaften Veränderungen der Haut einhergeht). Johns hat zwar eingeräumt, daß er eine solche Assoziation angesichts der Bedeutung, die dem Syndrom heute zukommt, nachvollziehen könne, es gibt aber offenbar keinen zwingenden Grund für die Annahme, daß das Motiv des Dämonen ursprünglich mit diesem Bezug im Hinterkopf ausgedacht wurde.

**65** Der *Locus classicus* für Johns' Erklärung dieser Einstellung in seinem Schaffen findet sich bei Sylvester, »Interview with Jasper Johns« (wie Anm. 19), S. 14: »Meiner Auffassung nach muß man mit allen Möglichkeiten arbeiten und die sich ergebenden Aussagen als unvermeidlich hinnehmen oder auch als etwas, für das man nichts kann. Ich glaube, jede Kunst, die eine Aussage machen will, muß zwangsläufig scheitern, weil die angewandten Methoden zu schematisch oder zu artifizial sind. Was man meiner Ansicht nach der Malerei abverlangt, ist ein Anhauch des Lebens. Der endgültige Vorschlag, die endgültige Aussage darf keine bewußte sein, sondern muß sich unwillkürlich einstellen. Es muß das sein, was man nicht verhindern kann zu sagen, nicht das, was man sich zu sagen vorgenommen hat. Ich bin der Meinung, daß man alles, was man verwenden kann, verwenden sollte, sämtliche Energie sollte beim Malen aufgebraucht werden, so daß einem nicht die Kraftreserve bleibt, um etwas mit dem fertigen Werk zu machen. Man sollte im Grunde nicht wissen, was man mit dem Werk machen soll, weil es sich mit dem decken sollte, was man bereits ist; es sollte nicht bloß etwas sein, was einem gefällt.«

**66** Im Rahmen einer Erläuterung seiner Methode der Schöpfung durch Verweigerung und Ausklammerung stellte Johns einmal in einem Interview die Überlegung an, daß, da der Geist zu einem bestimmten Zeitpunkt »mit allen möglichen Dingen arbeitet ... es vielleicht ein sinnvoller Grundsatz wäre, alles, was man weiß, aus dem Spiel zu lassen und dennoch zu agieren... Ich sehe keinerlei Sinn darin, etwas auf der Hand Liegendes auszusagen. Andererseits ist das vielleicht nur eine Frage meiner eigenen Psychologie, eine Art negative Einstellung.« Ein wenig später führte er den gleichen Gedanken weiter und argumentierte mit Blick auf das Herangehen an eine neue Situation: »Wenn es dir gelingt, alles, was du über diese Situation weißt, aus dem Spiel zu lassen und dennoch eine Handlung vorzunehmen ... , dann muß es sich bei dem, was du machst, um einen positiven Akt handeln, selbst wenn deine Methoden negativ sind. Du sagst »nein« zu diesem und »nein« zu jenem und so fort, und du gelangst irgendwohin.« Johns auf der dem Ausst. Kat. *The Popular Image* beigelegten Schallplatte von Billy Klüver.

**67** Johns im Gespräch mit Sylvester (wie Anm. 19), S. 19 (Hervorhebungen des Verfassers).

**68** Kozloff (wie Anm. 4), S. 10.







## »DER ANBLICK EINER SACHE KANN MANCHMAL DAZU ANIMIEREN, ETWAS ANDERES ZU MACHEN«

Roberta Bernstein

*»Der Anblick einer Sache kann manchmal dazu animieren, etwas anderes zu machen. In manchen Fällen finden sich dann in dem neuen Werk – gewissermaßen als Sujet – Hinweise auf das, was man ursprünglich gesehen hat. Und weil es zwischen Werken der Malerei in der Regel viele Gemeinsamkeiten gibt, kann die eigentliche Arbeit Erinnerungen an andere Werke in Gang setzen. Diese ›Geister‹ zu benennen oder zu malen erscheint manchmal wie ein Mittel, ihrem Nörgeln ein Ende zu setzen.«*

Jasper Johns, 1982<sup>1</sup>

Zu den faszinierendsten und konstantesten Merkmalen der Kunst von Jasper Johns zählt seine Verwendung von Motiven, zu der ihn seine Reaktion auf andere Kunstwerke ›animiert‹. Er bezieht sich in verschiedensten Formen auf diese Quellen – durch Namen, Initialen, Titel, Abdrücke, Kopien und Konturzeichnungen –, und ob diese Verweise nun offenkundig oder kryptisch sind, sie bilden einen wesentlichen Bestandteil der bildlichen, konzeptuellen und expressiven Dimension seines Schaffens. Das Wissen darum, welche Künstler, welche Werke und welche Details Johns aufgreift und wie diese Bezüge funktionieren, bereichert unser Verständnis seiner Kunst. Johns' Dialog mit der Kunstgeschichte steht im Zusammenhang mit seiner fortlaufenden Auseinandersetzung mit der Frage, wie Bilder Bedeutung transportieren und wie sich Bedeutungen in wechselnden Zusammenhängen verschieben. Die Motive, die er sich aneignet, dienen zugleich als Katalysator einer Veränderung, indem sie sein Schaffen auf neues Terrain katapultieren.

Anspielungen auf seine künstlerischen Vorläufer finden sich in Johns' Kunst erstmals Anfang der sechziger Jahre und gewinnen mit der Anerkennung seiner eigenen künstlerischen Leistung zunehmend an Bedeutung. Zu den Künstlern, auf die er sich bezieht, zählen unter anderem Leonardo da Vinci, Matthias Grünewald, Hans Holbein d.J., Giovanni Battista Piranesi, Paul Cézanne, Edvard Munch, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, René Magritte und Barnett Newman. Indem er immer wieder die Bildsprache dieser Künstler zum Ausgangsmaterial seines eigenen Motivrepertoires macht, bekräftigt Johns seine Verwurzelung in der Tradition der abendländischen Kunst und stellt sein Werk neben das Schaffen der dieser Tradition verhafteten Künstler, die ihn am meisten anregen und herausfordern.

Das Spektrum der Kunst, die ihn inspiriert und beeinflusst, ist freilich breiter als der europäische und amerikanische Kanon. So interessiert sich Johns schon seit langem für asiatische Kunst. Zudem kann der schöpferische Prozeß bei ihm nicht nur durch Meisterwerke oder unbedeutendere Werke berühmter Künstler in Gang gesetzt werden, sondern auch durch eher unbekanntere Bildkunst wie etwa Illustrationen, Kinderzeichnungen und Kunsthandwerkliches. Als er in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre gebeten wurde, Werke moderner Künstler zu benennen, die er bewunderte, führte Johns Picassos *Demiselles d'Avignon* von 1907 (Abb. 75), Duchamps *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (Das Große Glas)* von 1915–23 (Abb. 32), Cézannes um 1885 entstandene *Große Badende* sowie die Gemälde Robert Rauschenbergs an, fügte aber hinzu: »Diese kann man als herausragend betrachten, in der konkreten Arbeit jedoch kommt weniger herausragenden Sachen häufig eine ebenso große oder gar noch tiefere Bedeutung zu. Man fühlt sich nicht nur herausragenden Sachen verbunden.«<sup>2</sup>



In seiner Ausgrabung von Motiven aus der Geschichte der Kunst fügt sich Johns' Schaffen ein in weite Bereiche der Kunst unserer Zeit. Die Verwendung kunsthistorischer Quellen durch zeitgenössische Künstler ist gründlich dokumentiert worden, so etwa in der Ausstellung ›Art about Art‹, die 1978 im Whitney Museum of American Art in New York veranstaltet wurde.<sup>3</sup> Aus dem Kreis der Johns am nächsten stehenden Kollegen haben Rauschenberg, Roy Lichtenstein und Cy Twombly in ihrem Werk ausgiebig mit Verweisen auf andere Kunst gearbeitet. Und in den achtziger Jahren wurde das Zitieren vergangener Kunst zu einer Schlüsselstrategie für eine neue Generation von Künstlern, darunter Sherrie Levine, David Salle und Philip Taaffe, die sich der Methode der Appropriation bedienten, um ein postmodernes Geschichtsverständnis vorzutragen.<sup>4</sup> Johns' Herangehensweise an die Kunstgeschichte entspricht und unterscheidet sich zugleich von der der Künstler seiner und jüngerer Generationen. Ebenso wie seinen Zeitgenossen und den Künstlern der Moderne vor ihm dienen ihm kunstgeschichtliche Verweise unter anderem dazu, das problematische Verhältnis der Avantgarde zur Tradition ins Blickfeld zu rücken. Sein Hauptaugenmerk jedoch gilt nicht dem, was die Pop Art der sechziger Jahre zu ihrem Thema machte, also einem satirischen Revisionismus oder den Auswirkungen der Massenreproduktion auf die Kunst. Ebenso wenig beteiligt er sich an aktuellen Reflexionen über die schwindende Aura des Kunstgegenstandes oder über das Ende der künstlerischen Originalität.

Als er Anfang der siebziger Jahre gefragt wurde, ob er der Meinung sei, daß die neue Kunst eine Kritik an der alten beinhalte, antwortete Johns: »Ich denke, Kunst stellt stets eine kritische Betrachtung über Kunst an, aber ob im Sinne von neu und alt, weiß ich nicht. In meinen Augen beinhaltet alte Kunst eine ebenso treffende Kritik an neuer wie neue Kunst an alter.«<sup>5</sup> Von einer solchen Art der dynamischen Wechselwirkung zwischen Gegenwart und Vergangenheit ausgehend, verwirft Johns die mit der Moderne verbundene Vorstellung von einem fortschreitenden Wandel. In *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* beschreibt Harold Bloom, wie sich Dichter »schöpferischen Fehldeutungen« hingeben, indem sie ihre Vorgänger bewußt falsch interpretieren, um »sich selbst einen imaginativen Freiraum zu verschaffen«<sup>6</sup>, und in Johns' Verwendung bereits vorhandener Kunst spielt eine ähnliche Art der schöpferischen Revision, eine Umwandlung der Ausgangsmotive in Elemente seiner eigenen Bildsprache hinein. Doch während Bloom diesen Prozeß mit dem »verzweifelt Festhalten des schöpferischen Geistes an seiner Vorrangstellung« verbunden sieht<sup>7</sup>, ist Johns' Zwiesprache mit der Kunstgeschichte zugleich beiläufiger und von größerem Respekt gekennzeichnet. Bei seinen ›schöpferischen Fehldeutungen‹ geht es nicht um den Versuch, eine Vorrangstellung zu erlangen, sondern um einen fortlaufenden Prozeß der Selbstkritik, durch die seine persönliche Art des künstlerischen Ausdrucks ständig angeregt und erneuert wird. Er selbst hat erklärt, wie dieser Prozeß abläuft: »Das eine zeigt, was das andere nicht ist und was es selbst ist.«<sup>8</sup>

*»Ich empfinde die Einbeziehung von Rauntiefe stets als emotional erregend ... Nur ist es nicht etwas, das ich persönlich anstrebe – in dem Fall führt man die Leute an der Nase herum. Es gibt eine Zeichnung von Leonardo, die das Ende der Welt zeigt, und da steht diese winzige Figur, von der ich annehme, daß es sich um Leonardo selbst handelt. In meinen Augen ist es ein unglaublich bewegendes Werk – aber man kann nicht behaupten, daß dies in irgendeiner Weise ein Anliegen Leonardos war.«*

Jasper Johns, 1977<sup>9</sup>

In der Zeit von der Entstehung seiner ersten *Flag* 1954/55 (Tafel 9) bis zu seiner ersten Einzelausstellung 1958 in der Leo Castelli Gallery in New York war Johns' ganzes Sinnen darauf gerichtet, sich eine eigene künstlerische Identität aufzubauen. Wenn es in dieser Zeit geschah, daß das, was er machte, dem Werk eines anderen ähnlich war, so hörte er nach eigener Aussage mit dieser Art zu malen auf und machte etwas anderes.<sup>10</sup> Seine Reaktion auf den Abstrakten



Expressionismus, den damals tonangebenden Malstil, bestand darin, daß er Abbilder von höchst realen Dingen malte und eine gestisch-expressive Malweise vermied.

Spätestens 1959 jedoch, als sich seine eigene Identität gefestigt hatte, ging Johns allmählich dazu über, sich ausdrücklich zu den Künstlern zu bekennen, deren Werke ihn bei seinem eigenen Schaffen inspiriert hatten und denen er sich vom künstlerischen Empfinden her verbunden fühlte. In einem wichtigen Statement aus jenem Jahr, niedergeschrieben anlässlich der Ausstellung ›Sixteen Americans‹ im New Yorker Museum of Modern Art, führte er Leonardo, Cézanne, den Kubismus und Duchamp als Quellen für Überlegungen zur Wahrnehmung an, die bis heute für seine Kunst von grundlegender Bedeutung sind:

»Manchmal sehe ich etwas und male es dann. Dann wieder male ich zuerst und sehe es dann. Beide Situationen sind nicht eindeutig, und ich bevorzuge weder die eine noch die andere.

An jedem Punkt in der Wirklichkeit gibt es etwas zu sehen. Mein Werk enthält ähnliche Möglichkeiten für die wechselnde Scharfeinstellung des Auges.

Es gibt drei akademische Ideen, die für mich von Interesse gewesen sind: das, was einer meiner Lehrer (im Zusammenhang mit Cézanne und dem Kubismus) als den ›kreisenden Gesichtspunkt‹ bezeichnet hat (kürzlich deutete Larry Rivers auf ein schwarzes Dreieck in einem Gemälde, zwei, drei Fuß von der Stelle entfernt, auf die er seinen Blick gerichtet hatte, und sagte: ›... es sieht so aus, als wäre da drüben auch etwas los.‹); die Anregung Duchamps, ›zur Unmöglichkeit gelangen an genügendem visuellen Gedächtnis, um von einem Gleichartigen zum anderen den Eindruck im Gedächtnis zu transportieren; und Leonardos Überlegung (›Daher, o Maler, umgib deine Körper nicht mit Linien ...‹), daß die Grenze eines Körpers weder Teil des Körpers an sich noch Teil der umgebenden Atmosphäre ist.

Im allgemeinen bin ich gegen eine Malerei, die sich mit Vorstellungen von Einfachheit befaßt. Mir kommt alles, was ich sehe, überaus geschäftig vor.«<sup>11</sup>

Johns' Auseinandersetzung mit Leonardo, Cézanne und Duchamp spielt eine wichtige Rolle bei seiner Herausarbeitung von Motiven und dient als Matrix für seine Kunst. Als er Anfang der sechziger Jahre dazu überging, die menschliche Figur einzusetzen, tat er dies in einer Art und Weise, die sich jeweils auf Werke dieser Künstler beziehen läßt. (Johns hatte bereits in einigen wenigen Konstruktionen von 1954/55 auf die Figur zurückgegriffen; siehe die Tafeln 5, 10, 11.) In den vier *Study for Skin* betitelten Zeichnungen von 1962 (Tafeln 98–101), dem Gemälde *Diver* von 1962 (Tafel 105), der Zeichnung *Diver* von 1963 (Tafel 108) und den 1963 entstandenen Gemälden *Land's End* (Tafel 109) und *Periscope (Hart Crane)* (Tafel 110) verwendete er Abdrücke seines Kopfes, seiner Hände und Füße zur Darstellung von Figuren, die unterschiedliche Deutungen zulassen. Die Figur in den beiden Arbeiten mit dem Titel *Diver* – angedeutet durch Handabdrücke, Fußabdrücke und Bewegung anzeigende Pfeile – ließe sich dahin gehend verstehen, daß sie einen Schwanensprung von einem Sprungbrett vollführt oder, dramatischer noch, in den Freitod springt.<sup>12</sup> Der ausgestreckte Arm in *Land's End* kann als Teil des rechten Armes des Tauchers aufgefaßt werden (der oben aufgesetzte Handabdruck in diesem Gemälde entspricht den Handabdrücken in *Diver*) oder als der ausgestreckte Arm eines Ertrinkenden. In *Periscope (Hart Crane)* wird aus dem Arm des Tauchers ein ›Zeichengerät‹, das dazu verwendet wurde, einen Halbkreis zu ziehen; er erinnert sowohl an den Arm des durch den Raum fliegenden Tauchers wie auch an den Arm des ›Ertrinkenden‹ in *Land's End*.

Johns' Auffassung der Figur in den *Diver*-Arbeiten weckt Erinnerungen an Leonardos berühmte *Proportionszeichnung nach Vitruv* (um 1485–90; Abb. 19)<sup>13</sup>, wird doch in beiden Fällen eine Figur gezeigt, die, als eine aktive, monumentale Erscheinung, Raum vermißt und definiert. Gleichzeitig erinnert die angedeutete emotionale und physische Verwundbarkeit bei Johns' ›Tauchern‹ an das Bild menschlicher Zerbrechlichkeit und Ohnmacht, das Leonardo in seinen *Sintflut*-Zeichnungen (Abb. 20) entwirft. Die ausgewählten Bildoberflächen in dieser Werkgruppe von Johns beschwören eine stürmische, die Figuren verschlingende See, und nach Johns' eigener Aussage hatte der Titel *Land's End* damit zu tun, daß er ›einen Punkt erreicht hatte, wo kein Platz zum Stehen mehr war.‹<sup>14</sup> Nachdem er sich 1964 Leonardos *Sintflut*-Zeich-



nungen in Windsor Castle angeschaut hatte, erklärte Johns, er bewundere sie, »weil hier einer war, der das Ende der Welt darstellte, ohne daß seine Hände zitterten.«<sup>15</sup> Die wirbelnden Wolkenformationen, die sich in Leonardos Zeichnungen finden, könnten als Vorlage für eine Reihe von expressiven Bildelementen in Johns' Schaffen dieser Periode gedient haben. Eine seiner Skizzenbuchnotizen aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre lautet: »Ein Gegenstand, der vom Verlust, der Zerstörung, dem Verschwinden anderer Gegenstände erzählt. Der nicht für sich selbst spricht. Der von anderen zeugt. Wird dieser Gegenstand die anderen in sich schließen? Sintflut.«<sup>16</sup> Später, im Jahr 1967, hing in Johns' Atelier eine Reproduktion einer der *Sintflut*-Zeichnungen von Leonardo an der Wand.<sup>17</sup>

Die einsamen männlichen Badenden Cézannes boten ein weiteres Modell für Johns' Figuren. Johns sah die Cézanne-Ausstellung 1952 im New Yorker Metropolitan Museum, und von dem Zeitpunkt an war Cézanne der Künstler, mit dessen Bildern er sich eingehender auseinandersetzte als mit denen irgendeines anderen.<sup>18</sup> In den sechziger Jahren dachte Johns daran, den um 1885 entstandenen *Großen Badenden* (Abb. 21) in Grau zu kopieren, doch er wollte nicht direkt nach Cézannes Gemälde arbeiten (das sich in der Sammlung des Museum of Modern Art befindet) und konnte auch keine Reproduktionen finden, die groß genug waren, um die Idee in die Tat umzusetzen.<sup>19</sup> Es ist denkbar, daß ihm in dieser Zeit die Idee für *Diver* kam und er eine monumentale Figur eigener Erfindung entwickelte, statt Cézannes Figur direkt zu kopieren oder deren Konturen nachzuzeichnen.<sup>20</sup>

Cézannes Badende, einschließlich des *Großen Badenden* und des um 1883 entstandenen *Badenden mit ausgestreckten Armen* (den Johns besitzt; Abb. 22), wirken zwar vergleichsweise statisch und kontemplativ, von ihrer Thematik und ihrer Expressivität her jedoch stehen sie den aktiveren Tauchern bei Johns durchaus nahe. In ihren unbeholfenen Posen und ihrer nach innen gekehrten Art verströmen Cézannes Figuren eher emotionale Verletzlichkeit als heroische Monumentalität. Der Kunsthistoriker Meyer Schapiro, der als einer der ersten Cézannes Werk einer psychologischen Deutung unterzog, beschreibt den *Großen Badenden* als eine Projektion des »Dramas des Ichs«<sup>21</sup>; Theodore Reff sieht in dem *Badenden mit ausgestreckten Armen* wiederum eine Projektion des Künstlers, »ein Bild seiner eigenen Einsamkeit«.<sup>22</sup> Johns' Interesse für Cézannes Badende in der ersten Hälfte der sechziger Jahre mag auf ein Bedürfnis seinerseits hindeuten, einen Figurentyp zu finden, der als anonym aufgefaßt werden konnte und es ihm gleichzeitig ermöglichte, seine eigenen Erfahrungen in sein Werk einzubringen.

Dem Gemälde *Arrive/Depart* von 1963/64 (Tafel 111) ist der emotional aufgeladene Charakter der *Diver*-Arbeiten eigen, wiewohl ein einzelner Handabdruck rechts oben die einzige Spur des Tauchers ist. Die sich am stärksten aufdrängende figurative Erscheinung ist ein Totenschädel, der in Schwarz auf Weiß rechts unten auf das Gemälde abgedrückt ist und unter dem die Aufschrift »Arrive/Depart« zu lesen ist. Der Schädel verwandelt das Gemälde schlechthin in ein Vanitas-Bild, in eine Reflexion über die Flüchtigkeit des Lebens, während der Titel den Kreislauf von Geburt und Tod beschwört. Ein im Siebdruckverfahren aufgetragenes Abbild eines Hinweisschildes mit der Aufschrift »Handle with Care – Glass – Thank You« (Vorsicht – Glas – Danke) verstärkt den Eindruck der Brüchigkeit des Lebens noch. Der Totenschädel ist ein Vanitas-Symbol, das Johns von verschiedenen Quellen her vertraut gewesen sein dürfte. Die unmittelbarsten Vorbilder für den Totenschädel in *Arrive/Depart* sind jedoch Cézannes *Junge mit Totenschädel* von 1896–98 (Abb. 27) und die *Stilleben mit Totenschädeln*, die Cézanne im Lauf seines Künstlerlebens immer wieder malte.<sup>23</sup>

Während Leonardo und Cézanne Johns Modelle für figurative Elemente an die Hand gaben, war der Künstler, mit dem er sich in den sechziger Jahren am intensivsten auseinandersetzte, Marcel Duchamp. Johns' Werke sind gespickt mit Verweisen auf Duchamp, manche davon bewußt, andere wieder eine Folge der gemeinsamen Anliegen beider Künstler. So spielt beispielsweise das Schild »Handle with Care« in *Arrive/Depart* auf Duchamps *Großes Glas* an, über das Johns geschrieben hat: »Duchamps *Großes Glas* veranschaulicht seine Auffassung vom Werk nicht als einem optischen oder sinnlichen, sondern als einem geistigen Erlebnis, im Rahmen dessen eine Sache etwas anderes als sie selbst bedeuten kann. Bei Duchamp hat die



Sprache Vorrang, und das *Glas* spielt mit dem Kontrast von unergründlicher Bedeutung und transparentem Material. Duchamp zeigt in konkreter Form die Schwierigkeit auf, überhaupt die Bedeutung von etwas zu kennen – man schaut durch das Glas und sieht dabei das eigentliche Werk nicht.<sup>24</sup> In dieser Aussage sind zwei Gedanken enthalten, die seit der Zeit seiner Beschäftigung mit Duchamp Wesensmomente des Johnsschen Schaffens darstellen: eine verstärkte Betonung der konzeptuellen Aspekte der Kunst und die Schlüsselrolle des Erkennens dessen, wie sich Bedeutungen verschieben.

Bereits 1957 hatten Kritiker einen Zusammenhang zwischen Duchamps Ready-mades und Johns' Arbeiten hergestellt, für die sie die Bezeichnung ›Neo-Dada‹ prägten. Der Begriff weckte Johns' Neugierde.<sup>25</sup> Er las über den Dadaismus und Duchamp, und zusammen mit Rauschenberg besuchte er die umfangreiche Duchamp-Sammlung im Philadelphia Museum of Art. Anfang 1959 führte der Kritiker Nicolas Calas Duchamp in die Front Street, um ihm in den Ateliers der beiden das Werk von Johns und Rauschenberg zu zeigen.<sup>26</sup> Gegen 1960 fing Johns an, Duchamps Kunst zu sammeln, und er machte sich eingehender mit den Ideen des Künstlers vertraut durch die Lektüre der Aufzeichnungen zum *Großen Glas*, die seit kurzem in einer Buchausgabe der Notizsammlung, die Duchamp 1934 faksimiliert in der *Grünen Schachtel* zusammengetragen hatte, erstmals in englischer Sprache vorlagen.<sup>27</sup>

In einer kurzen Rezension dieser Ausgabe, die Johns 1960 in der New Yorker Zeitschrift *Scrap* veröffentlichte, bescheinigte er dem Buch, »die außergewöhnlichen Dimensionen des Duchampschen Denkens sichtbar zu machen«. Später bezeichnete er Duchamp als »einen der bahnbrechenden Künstler dieses Jahrhunderts, [der] seine Kunst ... auf ein Terrain führte, wo Sprache, Denken und Sehen aufeinander einwirken.«<sup>28</sup> Wichtiger als die äußerlichen Ähnlichkeiten, die Kritiker anfangs zwischen seinen Gemälden und

Skulpturen von alltäglichen Objekten und Duchamps Ready-mades ausgemacht hatten, war für Johns die weitreichende Gemeinsamkeit der dem Wesen der Kunst und der Rolle des Künstlers geltenden Interessen und Anliegen zwischen sich und Duchamp. Während die Berührung mit Duchamps Ideen seinen Horizont erweiterte, festigte sie zugleich entscheidend den Eigencharakter seines Werkes, insbesondere dahin gehend, daß er sich dem optischen Erleben und der Auslotung der Beziehung des Auges zum Geist verschrieb.



1 Jasper Johns, *Painting with Ruler and ›Gray‹* (Gemälde mit Lineal und ›Gray‹), 1960  
Öl und Collage auf Leinwand mit Objekten, 81,2 × 81,2 × 5 cm  
Nachlaß Frederick R. Weisman, Los Angeles, Kal.

Möglicherweise waren es die maschinenähnlichen Elemente in Duchamps Gemälden (wie *Kaffeemühle* von 1911, Abb. 28), Ready-mades und Skulpturen, die Johns dazu anregten, rotierende Objekte in seine Kunst aufzunehmen, und zwar angefangen mit dem Gemälde *Device Circle* von 1959 (Tafel 52). Die verschiedenen Arten von Meßgeräten in seinen Werken, darunter *Thermometer* von 1959 (Tafel 60) und *Painting with Ruler and ›Gray‹* von 1960 (Abb. 1), antworten dem Interesse Duchamps für »das sich verschiebende Gewicht von Dingen, die Instabilität unserer Definitionen und Meßmethoden«.<sup>29</sup>

In *False Start* von 1959 (Tafel 57) signalisierte Johns ein verstärktes, an Duchamp angelehntes Interesse an der Sprache durch die Einführung von Farbbezeichnungen, um widersprüchliche Wahrnehmungsreaktionen hervorzurufen. Anfang der sechziger Jahre ging er dazu über, sogenannte ›Skizzenbuchnotizen‹ zu führen, die im Stil den Aufzeichnungen nachempfunden waren, die Duchamp in der *Grünen Schachtel* zusammengetragen hatte. 1968 erwies Johns Duchamp seine Reverenz, indem er seinem genau ausgeklügelten Bühnenbild für Merce Cunninghams Tanz *Walkaround Time* das *Große Glas* zugrunde legte.<sup>30</sup> Im gleichen Jahr verwendete er ein Abziehbild der Mona Lisa in den *Figure-7-Lithographien* der *Black Numeral Series* (1968; Tafeln 137–146) und der *Color Numeral Series* (1968/69), womit er gleichzeitig auf Leonardos Meisterwerk Bezug nahm und auf Duchamps respektlose Berichtigungen desselben in *L.H.O.O.Q.* von 1919 (Abb. 30) und *L.H.O.O.Q. Shaved* von 1965.<sup>31</sup>

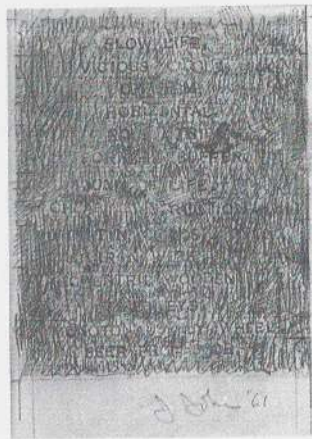


Die kleinformatige Zeichnung *Litanies of the Chariot* von 1961 (Abb. 2) stellt Johns' erste direkte Appropriation des Werkes eines anderen Künstlers dar: Der ›Leiterwagen‹ ist ein Teil von Duchamps ›Junggesellen-Apparat‹ im *Großen Glas*, und die sogenannten ›Litaneien‹ sind seine Beschwörungen, dessen Bewegung betreffend. Diese ›Litaneien‹ (Abb. 29) aus der *Grünen Schachtel* stellen ein seltsames Gemisch dar – neben Angaben zu den für den Bau des ›Leiterwagens‹ zu verwendenden ›billigen‹ Materialien (›Schundware – Leben‹) finden sich Andeutungen emotionaler und erotischer Erstarrung (›Träges Leben‹, ›Lasterkreis‹, ›Onanismus‹, ›Monotones Schwungrad‹). In seinen Notizen strich Marcel Duchamp die ›Litaneien‹ mit einem großen X durch und ließ auf sie die Anweisung ›vollst. neu machen‹ folgen.<sup>32</sup>

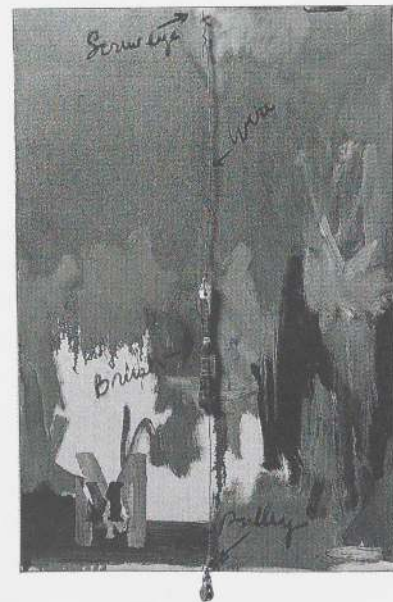
Johns' Neubearbeitung von Duchamps ›Litaneien‹ macht den zentralen Unterschied zwischen beiden Künstlern sichtbar: Was für Duchamp reines Konzept ist, mündet bei Johns in eine Zeichnung mit einer in aufwendiger Handarbeit gestalteten Graphitoberfläche. Tatsächlich sind sämtliche Gemälde und Skulpturen von Johns, die Kritiker zu Vergleichen mit Duchamp anregten, von Hand gearbeitet, und zwar unter Verwendung von Künstlermaterialien. Wenn Fundobjekte auftauchen, werden sie nicht für sich stehend präsentiert, sondern stets in ein Gemälde eingebaut. Zudem kommt Wörtern und Buchstaben, wie in den zahlreichen Alphabet- und Ziffernbildern, eine bildnerische Funktion zu. In *M* von 1962 (Abb. 3) bezieht Johns Objekte ein, die auf die ›Schundware – Leben‹ aus Duchamps ›Litaneien‹ verweisen – den ›Eisendraht‹ und die ›Holzwinden mit Exzenter‹. Das *M* des Titels, das im Werk zweifach wiederholt wird, dürfte sich auf ›Marcel‹ beziehen. Es gibt allerdings auch einen Pinsel, der auf die Malerei als das von Johns auserkorene Ausdrucksmittel verweist.

Johns' eingehende Auseinandersetzung mit Duchamps Ideen in der ersten Hälfte der sechziger Jahre fiel zeitlich zusammen mit einem abrupten Wechsel in seinem Werk von einem unpersönlichen Ton hin zur Projektion einer verhaltenen, aber intensiven gefühlsmäßigen Verfassung. Titel, die als Aufschrift in die Werke einbezogen sind, unterstreichen die Stimmung des Zorns und des Verlusts, die diesen Gemälden eignet: *Disappearance II*, *Good Time Charley*, *No*, *Painting Bitten by a Man*, *Water Freezes*, *In Memory of My Feelings – Frank O'Hara*, *Liar* (Tafeln 84–90), alle von 1961. In *No* verwendete Johns Duchamps Bronzeskulptur *Weibliches Feigenblatt* von 1961 (Abb. 31), um links oben auf der Leinwand einen Abdruck zu machen.<sup>33</sup> Die Skulptur ist vom Titel her eindeutig sexuell und von ihrer Form her auf suggestive Weise erotisch, vermittelt sie doch den Eindruck, direkt von weiblichen Genitalien abgossen worden zu sein. Der Abdruck in *No* jedoch stellt sich als ein esoterisches Bildelement dar, dessen Herkunft sich vielleicht nie hätte ermitteln lassen, hätte Johns sie nicht verraten. Einmal bekannt, verleihen die erotischen Konnotationen des Abdrucks der Skulptur *Weibliches Feigenblatt* dem emotionalen Gehalt, der durch das Wort ›No‹ angedeutet wird, eine zusätzliche Dimension. Allerdings bringt Johns die Form, wie es für ihn typisch ist und wie er es auch mit seinen übrigen Bildelementen macht, so ein, daß sie mehrere Deutungen nahelegt. Der Abdruck von *Weibliches Feigenblatt* findet sich wieder in den Gemälden *Field Painting* von 1963/64 (Tafel 112) und *Arrive/Depart*, und auch diese werden dadurch um einen beziehungsreichen, wiewohl zweideutigen Inhalt bereichert.

Für Johns ist der Prozeß der Umarbeitung einer Vorlage und ihrer Einbeziehung in sein Werk ebenso wichtig wie der Inhalt, den sie möglicherweise mit sich führt. In der ersten Hälfte der sechziger Jahre experimentierte er mit Methoden, Flächen mit Abdrücken seines eigenen

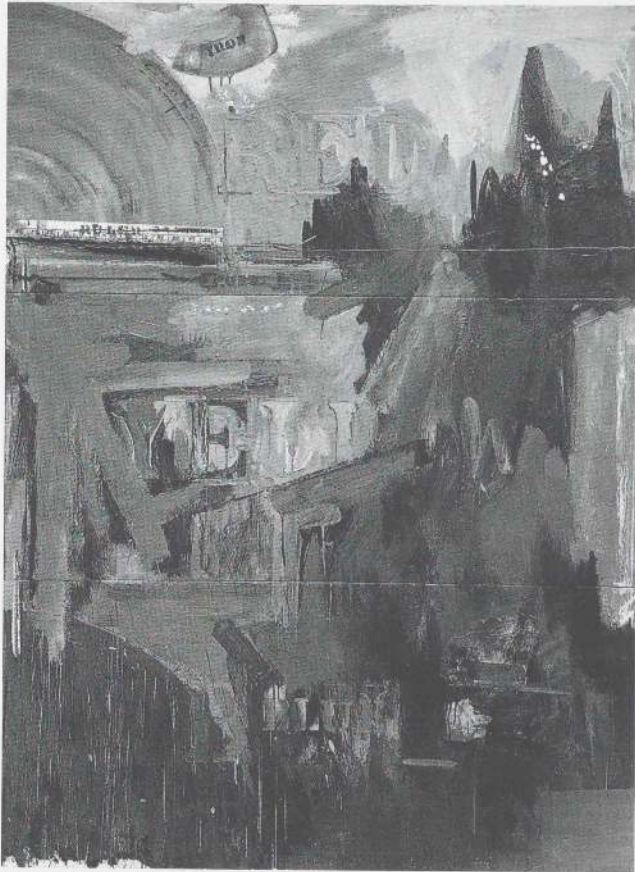


2 Jasper Johns, *Litanies of the Chariot* (Litaneien des Leiterwagens), 1961  
Bleistift und Graphit, laviert,  
auf Papier, 10,9 × 8,8 cm, Privatbesitz



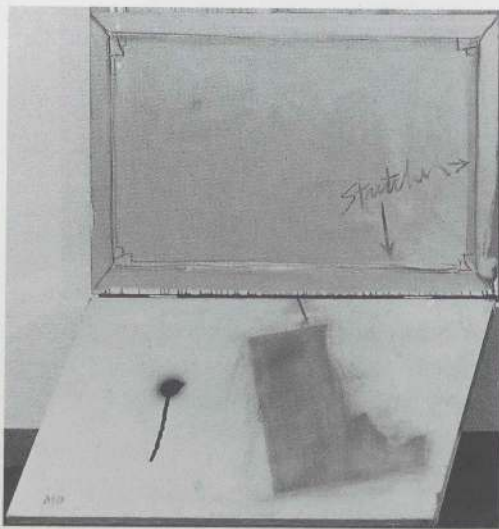
3 Jasper Johns, *M*, 1962  
Öl auf Leinwand mit Objekten,  
91,4 × 60,9 cm  
Sezon Museum of Modern Art, Tokio





4 Jasper Johns, *Passage*, 1962  
(siehe Tafel 94)

5 Jasper Johns, *According to What*,  
1964, Detail (siehe Tafel 117)



Kompodium der verschiedenen Möglichkeiten der Darbietung beziehungsweise Darstellung von Wirklichkeit in der Kunst. In *According to What*, das das extreme Querformat von *Tu m'* aufgreift, setzt Johns ebenfalls ein Repertoire an Motiven ein, die kraft des Wechselspiels zwischen Gegenständen und verschiedenen Formen der Darstellung das Augenmerk auf die Mittlerrolle der Malerei zwischen Kunst und Leben richten. Sowohl Duchamp wie Johns spielen in einer ironisch-hintersinnigen Trompe-l'œil-Manier mit Illusionen oder Vorspiegelungen: In *Tu m'* wird ein gemalter Riß in der Leinwand von echten Sicherheitsnadeln zusammengehalten, während in *According to What* ein diagonal verlaufender Streifen Zeitungspapier wie aufgeklebt wirkt, tatsächlich aber im Siebdruckverfahren auf die Leinwand übertragen wurde. Ein Löffel, der in Johns' Gemälde durch einen Draht mit einem Gebilde aus einem verbogenen Kleiderbügel verbunden ist, birgt Anspielungen auf beide Künstler. Johns hatte erstmals in dem Gemälde *In Memory of My Feelings – Frank O'Hara* einen Löffel einbezogen, der aller Wahrscheinlichkeit nach als Anspielung auf Duchamps *Locking Spoon* von 1957 (Abb. 34) gedacht war, ein Ready-made eines mit der Rückseite am Schloß der Wohnungstür des Künstlers befestigten Löffels, das Johns sah, als er, kurz nachdem er ihn kennengelernt hatte, Duchamp besuchte.<sup>36</sup>

In der linken unteren Ecke von *According to What* ist eine kleine Leinwand an Scharnieren befestigt, so daß sie sich nach unten klappen läßt. Auch Scharniere haben eine Duchampsche Provenienz und zugleich eine Vorgeschichte in Johns' eigener Kunst. Erstmals hatten sie in seinen 1955 entstandenen Zielscheibenbildern mit aufklappbaren Deckeln eine Rolle gespielt. Die Scharniere in *In Memory of My Feelings – Frank O'Hara* (Tafel 89) verweisen auf folgende Notiz aus Duchamps *Grüner Schachtel*: »Vielleicht ein Scharnierbild machen. (Klappmeter, Buch. ...) das Scharnierprinzip hervorheben.« In aufgeklapptem Zustand (Abb. 5) zeigt die Leinwand in *According to What*

Körpers sowie verschiedener Gegenstände, darunter Schablonen, Keilrahmenleisten und Dosen, zu versehen. Als er Duchamps Skulptur an der Unterseite erhitze und diese in die Enkaustikschicht von *No* preßte, hatte er eine weitere Methode gefunden, die ›Spur‹ einer dreidimensionalen Form auf der Leinwand zu hinterlassen. Angeregt hierzu wurde er möglicherweise durch die Anweisungen in Duchamps *Erratum musical* von 1913 aus der *Grünen Schachtel*: »Einen Abdruck machen aus den Strichen eine Figur markieren auf einer Fläche ein Siegel auf Wachs abdrucken«. In dem Bild *Passage* von 1962 (Abb. 4) verwendete Johns in ähnlicher Weise ein Bügeleisen, um »ein Siegel auf Wachs« – die auf die Leinwand aufgetragene Enkaustikschicht – »abzudrucken«. <sup>34</sup> Der Titel dieses Werkes spielt auf Duchamps *Le passage de la vierge à la mariée* an, ein 1912 entstandenes Gemälde im biomechanischen kubistischen Stil des Künstlers, das zu der erotischen Maschinerie des *Großen Glases* in Beziehung steht.

*According to What* von 1964 (Tafel 117) erinnert in bestimmten Elementen an Duchamps letztes Ölbild, *Tu m'* von 1918 (Abb. 33).<sup>35</sup> Gleichzeitig bekräftigt es Johns' eigene künstlerische Identität, indem es eine Summe der Motive vorlegt, die sich in der Zeit bis 1964 zu festen Bestandteilen seines Werkes entwickelt hatten. Mit der für ihn typischen Ironie ist Duchamps Abgesang auf die Malerei ein brillantes



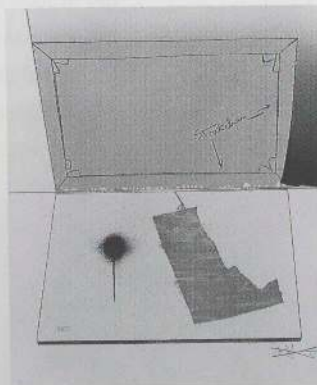
Duchamps Initialen sowie eine seitenverkehrte Nachzeichnung seines 1958 entstandenen *Selbstporträts im Profil* (Abb. 35), für das Duchamp Papier um eine Metallschablone herum von Hand abgerissen hatte. Das *Selbstporträt im Profil* ist eine komplexe Arbeit und fasziniert durch das unentschiedene Verhältnis zwischen Figur und Grund. Ebenso wie Johns' Körperabdrücke und -abgüsse ist es ein unmittelbar von der Figur abgenommenes Abbild, vermutlich abgepaust von einer Photographie. »Diese Darstellung«, so legt Richard Schiff dar, »bleibt ›wahr‹ insofern, als sie den Anspruch auf einen Eins-zu-Eins-Abbildcharakter beibehält – sie läßt sich physisch auf die konkrete Gestalt Marcel Duchamps zurückführen.«<sup>37</sup>

Johns machte eine Nachzeichnung nach Duchamps Selbstporträt anhand eines 1959 entstandenen Drucks des Motivs, der sich in seiner Sammlung befand.<sup>38</sup> Er erklärte später das Verfahren und den Grund, weshalb er sich entschieden hatte, das Motiv auf einer aufklappbaren Leinwand anzubringen: »Duchamp hat einmal ein Werk gemacht, bei dem es sich um ein zerrissenes Quadrat handelte (ich glaube, es hieß *Myself Torn to Pieces* [Ich in Stücke gerissen] oder so ähnlich). Ich habe das Profil abgepaust, es an einer Schnur aufgehängt und einen Schatten werfen lassen, so daß es verzerrt wurde und nicht mehr quadratisch war ... Bei Duchamp gibt es eine Notiz, die sich auf ein Scharnierbild bezieht, und genau das ist diese Leinwand.«<sup>39</sup> Mit der Anwendung dieser Methode zur Umarbeitung des Werkes von Duchamp ließ sich Johns auf den gleichen Vorgang des Nachzeichnens der verzerrten Schatten von Gegenständen ein, dem in *Tu m'* so große Bedeutung zukommt.

*Selbstporträt im Profil* ist eine von mehreren entpersönlichten, selbstironisierenden Porträts Duchamps, zu denen auch *Wanted / \$ 2,000 Reward* von 1923, *Obligations pour la roulette de Monte Carlo* und *With My Tongue in My Cheek* von 1959 zu zählen sind. *Wanted / \$ 2,000 Reward*, das als Motiv für das Plakat für die Duchamp-Retrospektive 1963 im Pasadena Art Museum verwendet wurde (Johns besitzt ein signiertes Exemplar dieses Plakates; Abb. 36), dürfte Johns dazu inspiriert haben, in die beiden 1964 entstandenen Gemälde mit dem Titel *Souvenir* (Tafeln 114, 115) einen Teller mit seinem Photo einzubeziehen. Johns sollte 1968 in einer Eloge, die er auf Duchamp schrieb, auf *Selbstporträt im Profil* und *My Tongue in Cheek* anspielen: »Das Ich sucht Gleichgewicht, steigt nieder. Parfum – die Luft sollte von Künstleregos stinken. Er selbst sekundenschnell in Stücke gerissen. Mit seiner Zunge in der Backe.«<sup>40</sup>

Ähnlich wie *According to What* bietet das Gemälde *Decoy* von 1971 (Tafel 158) gewissermaßen einen Katalog der Motive, die Johns in den vorausgegangenen Jahren immer wieder aufgegriffen und überarbeitet hatte. In dem Bild findet sich die letzte Inkarnation der kopfüber sitzenden Figur aus *According to What*, und zwar in Form eines photographischen Siebdruckbildes. Die Bierdose in der Mitte des Gemäldes figuriert als Memento an eine der *Painted-Bronze*-Arbeiten von 1960, die wiederum als Reproduktion neben anderen Skulpturen in der unteren Bildleiste zu sehen ist. Farbnamen laufen in Form eines gewundenen Wörterspektrums im Zickzack quer über die Bildoberfläche. Was Kritiker einst als Kunstgriffe Duchampscher, ›neodadaistischer‹ Prägung angesehen hatten, zeigt sich hier umgearbeitet in eine Bildsprache, die sich eindeutig als Johns' eigene zu erkennen gibt.

Das im gleichen Jahr wie *Decoy* vollendete Gemälde *Voice 2* (Tafel 159) bestätigt aufs neue, wie sehr Johns daran gelegen war, sich nach einem Jahrzehnt der Auseinandersetzung mit der Kunst und dem Denken Duchamps eine eigene ›Stimme‹ zu verschaffen. Es enthält eine Anspielung auf Duchamps *Weibliches Feigenblatt* in Form des Abdrucks eines Stuhlrahmens, dessen Umrisse Johns an Duchamps Skulptur erinnerten. Ebenfalls 1971 machte Johns eine Serie von Lithographien, *Fragments – According to What*, für die er Details seiner Hommage an Duchamp aus dem Jahr 1964 als Einzelmotive verwendete. So findet sich in der Lithographie *Fragment – According to What – Hinged Canvas* (Abb. 6) Duchamps *Selbstporträt im Profil* in der von Johns für das ursprüngliche Gemälde umgearbeiteten Form wieder. Gefragt



6 Jasper Johns, *Fragment – According to What – Hinged Canvas*, aus der Serie *Fragments – According to What* Los Angeles: Gemini G.E.L., 1971  
Lithographie, 91,7 × 75,8 cm  
The Museum of Modern Art, New York. John B. Turner Fund



nach der durchgestrichenen Signatur in dieser Lithographie, antwortete Johns: »Nun, ich habe sie nicht durchgestrichen. Das Kreuz war schon da, bevor ich sie signierte, aber ich hatte vorgehabt, sie auf diese Weise zu signieren. Ich habe bewußt Duchamps eigenes Werk genommen und leicht abgewandelt und mir überlegt, daß ich gewissermaßen ein Spiel damit treiben wollte, von wessen Hand das Werk stammt: seiner oder meiner.«<sup>41</sup> Als er in jüngerer Zeit gefragt wurde, ob er sich nach wie vor Duchamp geistesverwandt fühle, antwortete Johns: »Ja, aber es gibt Facetten an ihm, die mir wesensfremd sind. Er ist heiterer in seiner Skepsis und distanzierter.«<sup>42</sup>

»Der Kubismus ist vermutlich einer der zwei großen ›Ismen‹ für Menschen meiner Generation. Der andere ist natürlich der Surrealismus. Der Kubismus und der Surrealismus zeigten sehr entschieden die Richtungen an, in die man gehen konnte. Sie wirkten befreiend und irgendwie lehrreich. Sie machten einen nicht nur frei, sie ließen auch bestimmte Arten von Regeln zutage treten.«

Jasper Johns, 1989<sup>43</sup>

Im äußersten linken Teil des vierteiligen Gemäldes *Untitled* von 1972 (Tafel 180) brachte Johns ein neues Motiv ins Spiel, das gleichzeitig Erinnerungen an den flächenhaften kubistischen Bildaufbau, an die dekorativen Muster von Henri Matisse und an die ›Allover-Kompositionen des Abstrakten Expressionismus weckt. Das Muster, häufig als ›Schraffur- oder ›Schrägschraffur-Muster‹ bezeichnet, ging zurück auf ein flüchtig erblicktes buntes, gemaltes Muster auf einem Auto, das auf dem Long Island Expressway, einer New Yorker Staatsschnellstraße, an ihm vorbeifuhr. In dieser Hinsicht besteht eine Verbindung zu den beiden mittleren Teilen von *Untitled*, die ein Steinplattenmuster zeigen, bei dem es sich ebenfalls um ein beiläufig erblicktes und aus dem Gedächtnis rekonstruiertes Motiv handelte: eine bemalte Wand, die Johns ebenfalls im Vorbeifahren gesehen hatte.<sup>44</sup>

Der äußerste rechte Teil von *Untitled* weist sieben Wachsabgüsse von fragmentierten Körperteilen auf: ein Gesicht, einen Torso, Füße (mitsamt grünen Schuhen), ein Bein, ein Hinterteil, ein Knie und einen kuriosen Abguß, der eine Hand, einen Fuß und eine Socke auf einem Holzfußboden vereint. Die Einbeziehung abgegossener Körperteile erinnert an Johns' frühe Werke *Target with Four Faces* (Tafel 10) und *Target with Plaster Casts* (Tafel 11), beide aus dem Jahr 1955, bei denen er Gipsabgüsse von anatomischen Teilen wie Objekte in Kästchen nebeneinander angeordnet hatte. Zunächst wirken die Abgüsse in *Untitled* wie versprengte Bruchstücke einer weiblichen Figur, bei eingehenderer Betrachtung jedoch wird klar, daß sie von mehreren, männlichen wie weiblichen Modellen gemacht worden sein müssen. Auf einem unregelmäßigen Gerüst aus Brettern angebracht, stellen sie sich plastischer und realistischer dar als die früheren Abgüsse, und ihre Wirkung ist von größerer Eindringlichkeit. Ihr verstörender Charakter weckt Erinnerungen an die geschändete ›Braut‹ in Duchamps *Étant donnés: 1<sup>e</sup> la chute d'eau, 2<sup>e</sup> le gaz d'éclairage* von 1946–66 (Abb. 37), einem Hauptwerk des Künstlers, das erst nach seinem Tod 1968 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Als er die Arbeit an *Untitled* abschloß, hatte sich Johns dieses Werk bereits mehr als einmal im Philadelphia Museum of Art angeschaut.<sup>45</sup>

Wiewohl Johns in *Untitled* von 1972 ebensowenig wie in den früheren *Target*-Konstruktionen spezifische Werke oder Künstler zitiert, liefern dadaistische und surrealistische Vorbilder für seine fragmentierten Figuren durchaus Hinweise auf ihre möglichen Bedeutungen.<sup>46</sup> Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang der konzeptualisierte Surrealismus von Magritte. Johns war erstmals 1954 in einer bedeutenden Ausstellung in der Sidney Janis Gallery in New York mit der Malerei Magrittes in Berührung gekommen.<sup>47</sup> Es gab aber auch in größerer zeitlicher Nähe zur Entstehung von *Untitled* größere Magritte-Ausstellungen und einschlägige Veröffentlichungen, darunter die 1970 erschienene Monographie von Suzi Gablik, in der auch



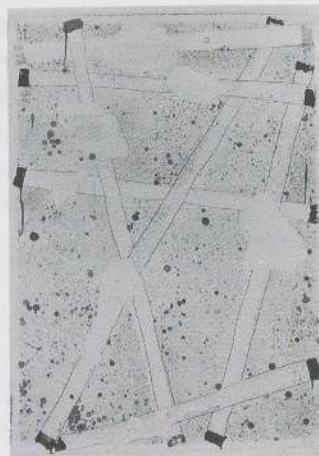
auf die Nähe von Johns' Kunst zu der von Magritte eingegangen wurde.<sup>48</sup> Die beide Künstler verbindende Beschäftigung mit Fragen von Wirklichkeit und Illusion hat eine Reihe geradezu unheimlicher Ähnlichkeiten ergeben, wie etwa das Nebeneinander von Kopf und Zielscheibe in Magrittes *Der Waffensaal (Der Schießstand)* von 1925/26 (Abb. 39) und Johns' *Targets* von 1955.

In Magrittes Gemälde *Das Museum einer Nacht* von 1927 (Abb. 40) ist neben anderen, jeweils in einem eigenen Fach untergebrachten Objekten auch eine abgetrennte Hand zu sehen, ganz so, wie Johns *Targets* Körperteile aus farbig gefaßtem Gips wie Objekte in eigenen Kästchen zur Schau stellen. In beiden Fällen ist das Ergebnis überraschend und verstörend. In verschiedenen Gemälden von Magritte finden sich, wie bei Johns in *Untitled* von 1972, fragmentierte Figuren in Verbindung mit Brettern oder Steinmauern. Und beiden Künstlern dient der weibliche Akt dazu, erotische und psychologisch beunruhigende Wirkungen hervorzurufen, während sie zugleich den Betrachter an den vom Darstellungswert her fiktiven Status des Fragmentes erinnern (siehe z.B. Magrittes *Die ewige Wahrheit* von 1930; Abb. 42). In *Der Palast einer Kurtisane* von 1928 (Abb. 41) zeigt Magritte den Torso eines weiblichen Aktes in Form eines gerahmten Bildes, das an einer Wand aus Holzbrettern hängt. Und in dem ebenfalls 1928 entstandenen Gemälde *Die Rast der Akrobatin* (Abb. 43) zeigt er einen merkwürdig aufgesplitterten, in eine Steinmauer eingelassenen Akt.

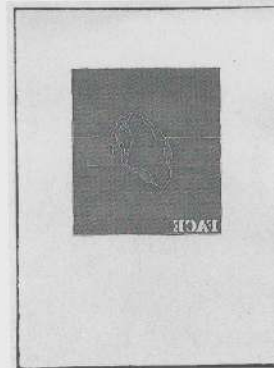
*Der eigentliche Sinn* von 1929 (Abb. 44) ist eines von mehreren Gemälden, in denen Magritte Bildmotive durch Wörter ersetzt; hier sind die Worte »femme triste« (traurige Frau) als Aufschrift auf einer ausgefallen geformten Leinwand zu sehen, die an einer Steinmauer mit einem quer davor verlaufenden Holzbrett lehnt. In verschiedenen Zeichnungen und Druckgraphiken, die mit dem Gemälde *Untitled* von 1972 in Zusammenhang stehen, verwendet Johns in ähnlicher Weise Wörter anstelle von Bildmotiven. So sind zum Beispiel in der Zeichnung *Untitled* von 1973 (Abb. 7) und der Lithographie *Face* (Abb. 8) aus der Serie *Casts from Untitled* unregelmäßige Formelemente, die von Photographien der Abgüsse abgepaust sind, mit ihren Namen versehen. Diese Praxis geht auf Johns' frühere Verwendung von Wörtern als Bezeichnungen für Farben und Gegenstände zurück, deren Vorläufer wiederum Magrittes Bilderserie *Der Schlüssel der Träume* war, aus der Johns ein Gemälde besitzt (Abb. 45).<sup>49</sup>

In der Phase seiner Kunst, die durch *Untitled* von 1972 eingeläutet wurde, klammerte Johns bildhafte Darstellungen der Figur aus seinen Gemälden aus und konzentrierte sich auf die Abstraktion, indem er mit Variationen des Schrägschraffur-Musters arbeitete. Anders als *Untitled* jedoch tragen die meisten abstrakten Bilder der Folgezeit Titel, die auf sensorische oder emotionale Inhalte hindeuten: *Scent, Corpse and Mirror, Weeping Woman, The Dutch Wives, The Barber's Tree, Céline, Usuyuki, Cicada, Between the Clock and the Bed, Dancers on a Plane, Tantric Detail*. Während Johns' Hauptaugenmerk der Abstraktion galt, blieb die Figur für ihn ein zentrales Anliegen. Zwar verschwanden Abgüsse von Körperteilen in der Zeit zwischen 1972 und 1982 aus seinem Werk (er führte sie erst wieder ein in *In the Studio*, Tafel 204, und *Perilous Night*, Tafel 205), er arbeitete aber in den siebziger Jahren weiterhin mit Körperabdrücken bei Zeichnungen und Druckgraphiken, darunter den Zeichnungen *Skin I* und *II* von 1973 (Tafeln 162, 163), *Skin* von 1975 (Tafel 164) sowie Zeichnungen und druckgraphischen Arbeiten, die nach *Periscope (Hart Crane)* – die Zeichnung gleichen Titels von 1977 (Tafel 177) – und *Land's End* entstanden. Zudem deutete Johns selbst in seinen abstrakten Bildern durch die Art und Weise, wie er das Schrägschraffur-Muster gestaltete, sowie durch seine Titel, die verschiedentlich auf kunsthistorische Quellen anspielen, ein figuratives Moment an.

So bringt das Wort »corpse« (Leichnam) im Titel von *Corpse and Mirror* von 1974 gleichzeitig ein morbides figuratives Element ins Spiel und unterstreicht Johns' Verbindung zum Sur-



7 Jasper Johns, *Untitled (From Untitled 1972)*, 1973  
Ölfarbe und Graphitstift  
auf Papier, 104,7 × 74,9 cm  
Sammlung David Whitney



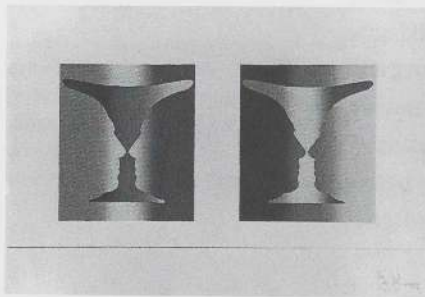
8 Jasper Johns, *Face*, aus der Serie *Casts from Untitled*  
Los Angeles, Gemini G.E.L.: 1974  
Lithographie, 78,1 × 57,8 cm  
Courtesy Universal Limited  
Art Editions



realismus durch die Anspielung auf das ›cadavre exquis‹ genannte Spiel der Surrealisten, bei dem sich, wie Thomas Hess ausführte, »eine Kollektivzeichnung ergibt, indem jeder Spieler Schritt für Schritt etwas auf ein Blatt Papier zeichnet und dieses nach hinten gefaltet dem nächsten weiterreicht«. <sup>50</sup> Die Titel zweier Gemälde von Johns sowie verschiedener Zeichnungen und Druckgraphiken von 1974/75 (bei den Gemälden handelt es sich neben *Corpse and Mirror* um *Corpse and Mirror II* von 1974/75, Tafel 170) haben mit dem Prozedere des Spiels zu tun sowie mit den psychologischen Implikationen der zusammenhanglosen Darstellungen (oftmals Akte), die bei diesen auf dem Zufallsprinzip beruhenden Gemeinschaftsarbeiten herauskamen. (Siehe zum Beispiel *Figure* [cadavre exquis], 1926/27, von Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise und Man Ray; Abb. 46).

Bei den Schrägschraffur-Arbeiten besteht sowohl vom Bildlichen wie vom Sprachlichen her ein Zusammenhang zu Dada und Surrealismus. So bietet der Abdruck eines Bügeleisens im rechten Teil von *Corpse and Mirror* einen ikonographischen Bezug zu früheren Arbeiten von Johns (und zwar zu dem Teil mit Abgüssen von Körperfragmenten in *Untitled* von 1972, wo das Bügeleisen links unten zu sehen ist, sowie zu *Passage*, Abb. 4), die ihrerseits an Duchamps Anweisung »Ein Siegel auf Wachs abdrucken« und an dessen *Le passage de la vierge à la mariée* erinnern. Johns malte die drei Teile von *Corpse and Mirror* wie beim Spiel des ›cadavre exquis‹, ohne sie, bis auf Übergänge an den jeweiligen Rändern, aufeinander zu beziehen, und in *Corpse*,

einer Zeichnung von 1974/75 (Tafel 173), gestaltete er das Schrägschraffur-Muster, indem er das Blatt Papier faltete, also das Prinzip der Surrealisten noch genauer kopierte. Diese von vornherein festgelegte Methode regte bei nachfolgenden abstrakten Schrägschraffur-Bildern Ideen für andere Möglichkeiten an, zusammenhanglose Teile aufeinander zu beziehen. In vielen dieser abstrakten Werke sind die Muster, die auf den ersten Blick ineinander überzugehen und aus zufälligen Elementen zusammengesetzt zu sein scheinen, in Wirklichkeit komplex arrangierte Konfigurationen, die sich in Abständen wiederholen und spiegeln. <sup>51</sup>



9 Jasper Johns, *Cups 4 Picasso*  
West Islip, N.Y.: Universal  
Limited Art Editions, 1972  
Lithographie, 56,5 × 81,9 cm  
The Museum of Modern Art,  
New York. Schenkung  
Celeste Bartos

*Weeping Women* von 1975 (Tafel 172) markiert den Zeitpunkt, zu dem Picasso in den Mittelpunkt von Johns' Dialog mit seinen künstlerischen Vorläufern rückt. Der Titel geht zurück auf Picassos Radierung und Aquatinta *Weinende Frau* von 1937 (Abb. 76), die Johns in Paris sah, als er an eigenen Radierungen für eine Gemeinschaftsarbeit mit dem Dramatiker Samuel Beckett arbeitete. <sup>52</sup> Picassos Werk hatte Johns seit seinen künstlerischen Anfängen interessiert, doch erst in den siebziger Jahren fing er an, sich in seiner Kunst und in veröffentlichten Kommentaren zu diesem Interesse zu bekennen.

So erzählte er in jüngerer Zeit, daß das erste richtige Gemälde, das er jemals zu Gesicht bekommen habe, ein Picasso in einer New Yorker Galerie gewesen sei, und »ich hielt es für die häßlichste Sache, die ich je gesehen hatte ... Mir war noch nicht klar, daß ich meine Vorstellungen davon, was Malerei ist, würde revidieren müssen.« <sup>53</sup> Er zählte außerdem Picassos *Demoiselles d'Avignon* von 1907 (Abb. 75) zu den Werken der Malerei des 20. Jahrhunderts, die ihm am meisten bedeuteten, und meinte diesbezüglich: »Das Bild von Picasso hat eine gewisse Derbheit an sich, die interessant ist. Es macht Qualitäten verschiedener Art verfügbar, die für mich von Bedeutung sind.« <sup>54</sup> In seiner Kunst nahm er erstmals auf Picasso Bezug in den Lithographien *Cups 4 Picasso* von 1972 (Abb. 9) und *Cup 2 Picasso* von 1973, die beide auf eine Einladung zur Beteiligung an einer Graphikmappe anlässlich des 90. Geburtstages von Picasso hin entstanden waren. In beiden Arbeiten ergeben jeweils zwei gespiegelte Profile von Picasso gleichzeitig das Motiv eines Kelchglases: Dies sind die ersten Arbeiten, bei denen Johns mit mehrdeutig changierenden Motiven nach Vorlagen aus Büchern zur Wahrnehmungspsychologie arbeitete. <sup>55</sup>

Ogleich manche Betrachter in den Schrägschraffur-Mustern von *Weeping Women* drei Figuren, eine in jedem der drei Teile, ausgemacht haben, war es Johns nach eigener Aussage bei den Schraffur-Bildern nicht darum zu tun gewesen, abstrahierte Figuren darzustellen, sondern »Räume zu schaffen, die an einen Zusammenhang mit physischen Erscheinungen denken lassen.« <sup>56</sup> In *Weeping Women* erreicht er dies durch die Art und Weise, wie er das



Schrägschraffur-Muster gestaltet, und durch den sensorischen und emotionalen Inhalt, den der Titel vermittelt. Es gibt bestimmte bildliche Anhaltspunkte in Johns' Gemälde, die eine Verbindung zu Picassos Darstellung herstellen: Die vier auffallenden Abdrücke eines Bügel-eisens im mittleren Teil haben von ihrer Form her eine frappante Ähnlichkeit mit den spitzen Fingernägeln der Figur bei Picasso.<sup>57</sup> Zudem scheint Johns sein Streifenmuster ähnlich kreuz und quer anzulegen wie die Kreuzschraffuren in Picassos Radierung, insbesondere in der Partie des Taschentuchs der Figur. Und im rechten Teil von Johns' Gemälde bilden die Abdrücke von Dosen mit ihren Tropfspuren eine hinter sinnige Anspielung auf die weinenden Augen der Figur Picassos.

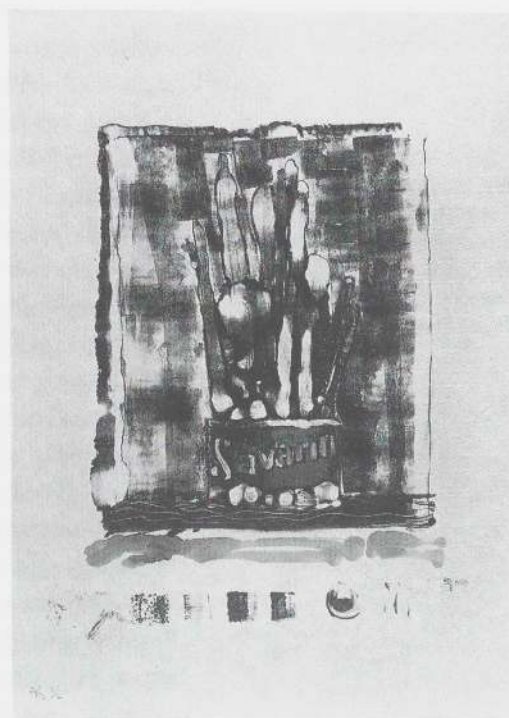
Die Radierung *Weeping Woman* von 1937 zählt zu einer Serie von Arbeiten gleichen Titels, die als »die vielleicht gefühlsbetontesten menschlichen Figuren Picassos« bezeichnet worden sind.<sup>58</sup> Die Zerstörung Guernicas durch Bomben sowie Turbulenzen in seinem Privatleben hatten ihn in jenem Jahr geradezu obsessiv das Thema immer wieder aufgreifen und nahezu sechzig Darstellungen in verschiedensten Techniken schaffen lassen.<sup>59</sup> Durch die Übernahme von Picassos Titel spielt Johns auf den psychologisch-expressiven Gehalt von dessen Bildern an. Etwaige persönliche Assoziationen, die für Johns selbst bestehen mögen, bleiben freilich unausgesprochen.

Der Titel *Between the Clock and the Bed*, mit dem Johns verschiedene Werke aus der ersten Hälfte der achtziger Jahre versah, bezieht sich auf das *Selbstbildnis zwischen Uhr und Bett* von 1940–42 (Abb. 50) des norwegischen Symbolisten Edvard Munch. Ein Freund hatte, nachdem ihm die Ähnlichkeit zwischen dem gestreiften Bettüberwurf in Munchs Bild und Johns' Schrägschraffuren aufgefallen war, Johns 1981 eine Postkarte mit einer Abbildung des Gemäldes geschickt.<sup>60</sup> Wie bei *Weeping Women* beschwört der Titel lebhaft Vorstellungen und Inhalte herauf, selbst wenn man das Werk nicht kennt, auf das er sich bezieht. Die Worte laden sich allerdings mit zusätzlichem Inhalt auf, wenn die Verbindung zu ihrer Quelle hergestellt wird.

In Munchs symbolischem Selbstbildnis, einem der beiden Hauptwerke seiner letzten Lebensjahre, steht der Künstler teilnahmslos zwischen seiner Standuhr und seinem Bett, hinter ihm öffnet sich der Blick auf sein Atelier. An der Wand neben dem Bett hängt ein Bild, ein weiblicher Akt, das das Thema der Sexualität in Munchs Meditation über das Vergehen der Zeit und die Unausweichlichkeit des Todes hineinbringt.<sup>61</sup> Johns war gerade fünfzig geworden, als er die Arbeit an der Serie *Between the Clock and the Bed* aufnahm, und hat sich seither zunehmend Auslotungen der menschlichen Sterblichkeit gewidmet. Zwar verzichtet Johns in dieser Serie auf das bekenntnishafte, autobiographische Moment der Kunst Munchs, aber sie zeugt doch von seiner Bereitschaft, »sich aus der Reserve zu wagen« und seine eigene Gemüts- und Gefühlslage in seinem Werk offener spürbar zu machen.<sup>62</sup>

Diese Richtung wird weiter erkundet in einer Gruppe von graphischen Arbeiten aus den späten siebziger und frühen achtziger Jahren, in denen Johns das Motiv einer seiner sogenannten *Painted Bronzes* von 1960, die Savarin-Dose mit Pinseln (Tafel 72), gewissermaßen anstelle eines Selbstporträts einsetzt. In mehreren dieser Zeichnungen und Druckgraphiken finden sich Hand- oder Armabdrücke, die stellvertretend für die schöpferische Hand des Künstlers selbst stehen (so etwa in einer unbetitelten Zeichnung von 1977, Tafel 178). Die Lithographie *Savarin* von 1977–81 (Tafel 198) weist die Initialen E.M. auf, die sich auf Munch beziehen, und spielt mit dem Armabdruck daneben insbesondere auf Munchs lithographisches *Selbstbildnis* von 1895 (Abb. 49) an. Diese Druckgraphik mit dem skelettierten Arm am unteren Bildrand zeigt verschiedenen Deutungen zufolge den entweder vom Tod oder von der Angst vor künstlerischer und sexueller Impotenz verfolgten Künstler.<sup>63</sup> Indem er seinen eigenen Arm anstelle des

10 Jasper Johns, *Savarin*  
West Islip, N.Y.: Universal Limited  
Art Editions, 1978, Monotypie,  
69,2 × 49,8 cm  
Courtesy Limited Art Editions





skelettierten Arms von Munch und die Pinsel anstelle von Munchs Antlitz einsetzt, deutet Johns seine Identifikation mit den Utensilien seines Handwerks an.<sup>64</sup> In einer Monotypie des *Savarin-Sujets* von 1978 (Abb. 10) schlägt er die Verbindung zu Munchs Selbstbildnis sogar noch expliziter, indem er unterhalb der Dose mit Pinseln einen skelettierten Arm andeutet.

Während dieser Periode, in der er gleichzeitig Motive aus seinem eigenen Schaffen der sechziger Jahre wiederaufbereitete und Munchs psychologisch aufgeladenen Symbolismus durchleuchtete, fand Johns noch eine weitere Anregungsquelle, eine, die ihn schließlich von der Abstraktion zu einer Kunst der Objekte und Figuren zurückführen sollte: die tantrische Kunst. Eine Schlüsselbedeutung in bezug auf die Gruppe von Werken mit den Titeln *Dancers on a Plane* von 1979–82 (Tafeln 191, 192) und *Tantric Detail* von 1980/81 (Tafeln 201–203) kommt dem aus dem 17. Jahrhundert stammenden nepalesischen Gemälde *Samvara in seiner mystischen Erscheinungsform mit vierundsiebzig Armen, zwölf Arme um seine Sakti gelegt* (Abb. 51) zu. Dieses symbolische Bild, das »die vollkommene Vereinigung aller Dualität« darstellt<sup>65</sup>, war die Inspirationsquelle für Motive, die es Johns erlaubten, sich mit Themen wie Zeugung, Gestaltveränderung und Tod auseinanderzusetzen. In den sechziger Jahren hatte er sich Duchamps *Großem Glas* als Quelle einer kryptischen erotischen Bildsprache zugewandt. Nun nahm er sich einer anderen komplexen, ritualisierten Darstellung sexueller Vereinigung an, freilich einer, die einem völlig anderen philosophischen Bezugsrahmen entsprungen war.

Spezifische Motive aus der tantrischen Kunst treten in Johns' Werk erstmals zutage in einem Streifen mit Skizzen unterhalb des abstrakten Schrägschraffur-Musters in dem 1979 entstandenen Aquarell *Cicada* (Tafel 190). Diese Skizzen bieten einen intimen Einblick in die Herausbildung einer neuen Bildsprache des Künstlers. Der Titel knüpft an Zeichnungen von Zikaden in verschiedenen Stufen ihres Lebenszyklus an, die Johns aus einem entomologischen Fachtext abzeichnete. Eine andere wichtige Skizze ist der Totenkopf mit zwei gekreuzten Knochen, neben dem die Worte »Pope Prays at Auschwitz/Only Peace« (Papst betet in Auschwitz/Nur Friede) zu lesen sind – ein Zitat aus einem Zeitungsartikel über den Besuch Papst Johannes Pauls II. im ehemaligen Konzentrationslager. Kleinere schematisch wiedergegebene Totenschädel gehen auf tantrische Quellen zurück. Zwischen den Zikaden und dem Totenkopf mit gekreuzten Knochen findet sich eine Zeichnung eines Gefäßes mit daraus lodern den Flammen, das nach einem indischen Gemälde von einem Scheiterhaufen zur Feuerbestattung aus dem 18. Jahrhundert kopiert wurde. Weitere über den ganzen Bildstreifen verstreute Skizzen sind tantrischen Darstellungen des Phallus (lingam) und der Vulva (yoni) nachempfunden.<sup>66</sup>

Der Titel *Dancers on a Plane* bezieht sich ganz unmittelbar auf den Tänzer und Choreographen Merce Cunningham, dessen Name sich in Druckbuchstaben am unteren Rand von zwei der drei Gemälde dieser Serie entrollt.<sup>67</sup> Die »Tänzer« verweisen zudem auf die sich umarmenden und kopulierenden Gottheiten auf dem Gemälde *Samvara in seiner mystischen Erscheinungsform*. Der kompositorische Aufbau der *Dancers on a Plane* betitelten Werke ist an den des tantrischen Gemäldes angelehnt: Alle teilen sich symmetrisch entlang einer vertikalen Achse, wobei sich beide Teile jeweils spiegeln. Plastische Gabeln, Löffel und Messer, die die beiden ersten *Dancers-on-a-Plane*-Bilder seitlich rahmen, spielen auf die rituellen Gegenstände in den Händen der Gottheiten in *Samvara in seiner mystischen Erscheinungsform* an. Johns zufolge sind diese Motive, die man von einigen seiner Gemälde der sechziger Jahre her kennt, hier als »Symbole der Schöpfung und der Zerstörung« gedacht.<sup>68</sup> In der 1980 entstandenen Fassung von *Dancers on a Plane* findet sich ein schematisches Kopulationsmotiv in Form eines »lingam« und einer »yoni«, die oben beziehungsweise unten als Teil des Bronzerahmens reliefartig herausgearbeitet sind. Eine getüpfelte Linie (inspiriert von Perlenornamenten im tantrischen Gemälde) lenkt den Blick entlang der Mittelachse des Bildes und ergibt so eine optische Verknüpfung der beiden getrennten Bildhälften.

Johns' Verweise auf Motive aus *Samvara in seiner mystischen Erscheinungsform* sind sogar noch eindeutiger in den drei Gemälden mit dem Titel *Tantric Detail*: Insbesondere nimmt er auf ein Detail in der unteren Mitte des tantrischen Gemäldes Bezug (Abb. 52), wo Perlen-schnüre, Totenschädel als Ornament auf den Gewändern der Gottheiten sowie Samvaras



»augenfällig dargebotene Testikel« zu sehen sind.<sup>69</sup> Diese Details werden verfremdet und in ein abstraktes Schrägschraffur-Muster eingearbeitet, das an den »Corpse«-Teil von *Corpse and Mirror* erinnert.<sup>70</sup> Die Anlage der *Tantric-Detail*-Gemälde mit ihrer Aufgliederung in drei aufeinander gestapelte querformatige Rechtecke sowie die Anordnung der Hoden im Bild erinnern zudem an Johns' *Painting with Two Balls* von 1960 (Tafel 65), in dem zwei Holzkugeln zwischen dem oberen und dem mittleren Bildteil eingefügt sind – unter anderem eine ironische Anspielung auf die männlichkeitszelebrierende Vorstellung, wonach ein gutes Gemälde »balls«, »Eier«, haben sollte.<sup>71</sup> Nun nimmt Johns ironisch Bezug auf sein eigenes früheres Werk und bringt darüber hinaus ein inhaltliches Element ins Spiel, dem gleichermaßen eine persönliche und eine allgemeinmenschliche Dimension eignet. Mark Rosenthal hat festgestellt, daß Johns, indem er ausschließlich den Totenschädel und die Testikel eine menschliche Gegenwart andeuten läßt, »das Doppelthema von Tod und Eros zum beziehungsreichsten Aspekt der *Conditio humana* macht«.<sup>72</sup> Johns sollte diese Thematik in seiner nächsten Werkgruppe weiterentwickeln, in der er sich als Motiv- und Ideenquelle christlicher Ikonographie zuwandte.

*»Mich interessiert die Art und Weise, wie sich bei Formen die Bedeutung verschieben kann. Grünewalds Gemälde hatte mich stark beeindruckt, als ich es in Colmar sah; und später schenkte man mir eine Mappe mit großformatig reproduzierten Details aus dem Werk. Als ich mir diese ansah, wurde mein Interesse für die Konturzeichnung, für die lineare Gliederung der Formen geweckt, und ich begann, die Umrisse der Formen nachzuzeichnen. Es hatte etwas von meiner Arbeit mit der Flagge – wenn man mit einer vorgegebenen Struktur arbeitet, verändert sich automatisch deren Charakter.«*

Jasper Johns, 1989<sup>73</sup>

Nach einem Jahrzehnt, in dem er in seinen Gemälden nahezu ausschließlich abstrakt gearbeitet hatte, verlegte sich Johns Anfang der achtziger Jahre auf eine intensive Auseinandersetzung mit der aufs lebhafteste gegenständlichen Bildsprache des Isenheimer Altars. Dieses Werk war um 1512–16 von dem deutschen Künstler Mathis Gothart Nithart, genannt Matthias Grünewald, im Auftrag des Antoniterklosters und -hospitals im elsässischen Isenheim gemalt worden.<sup>74</sup> Bestehend aus einer Reihe dramatischer Szenen aus dem Leben Christi und des hl. Antonius, ist es eines der großen Meisterwerke seiner Epoche, und sein brillanter ikonographischer und formaler Erfindungsreichtum sowie seine starke Ausdruckskraft haben im 20. Jahrhundert immer wieder Künstler beeinflusst. Johns suchte den Altar 1976 und ein zweites Mal 1979 im französischen Colmar auf, wo er aufgestellt ist. Im Jahr 1981 bediente er sich seiner erstmals als Motivquelle.<sup>75</sup>

Im Zuge eines Prozesses der Konturnachzeichnung, Übertragung, Umkehrung und Neuordnung von Details des Altars geht Johns der Frage nach, wie Bedeutung durch schiere Struktur vermittelt wird – wie Bilder funktionieren, wenn sie »ihres Illusionismus beraubt und auf reine Linienzeichnung reduziert werden«.<sup>76</sup> »Ich fand«, so äußerte er sich Michael Crichton gegenüber, »die Details [bei Grünewald] so interessant und optisch reizvoll, daß ich bei ihrer Betrachtung schon in der Art ihrer Strukturierung ein wichtiges Moment erahnte, bei dem die Information, die die Motive vermitteln, keine Rolle spielte ... Ich spürte, daß es ein Moment gab, das »unterhalb« der Bedeutung zu liegen schien – man könnte es »Komposition« nennen –, und ich wollte diesem, unter Ausklammerung des Inhaltlichen, auf die Spur kommen und herausfinden, was es war.«<sup>77</sup>

Nachdem er mehrere Details des Isenheimer Altars nach Reproduktionen abgepaust hatte, wählte Johns zwei aus, die seit 1982 in zahlreichen Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken Verwendung gefunden haben. Es sind dies die Gestalt des kranken Dämons aus der *Versuchung des hl. Antonius* (Abb. 56) sowie die Figuren der von dumpfem Schlaf befallenen

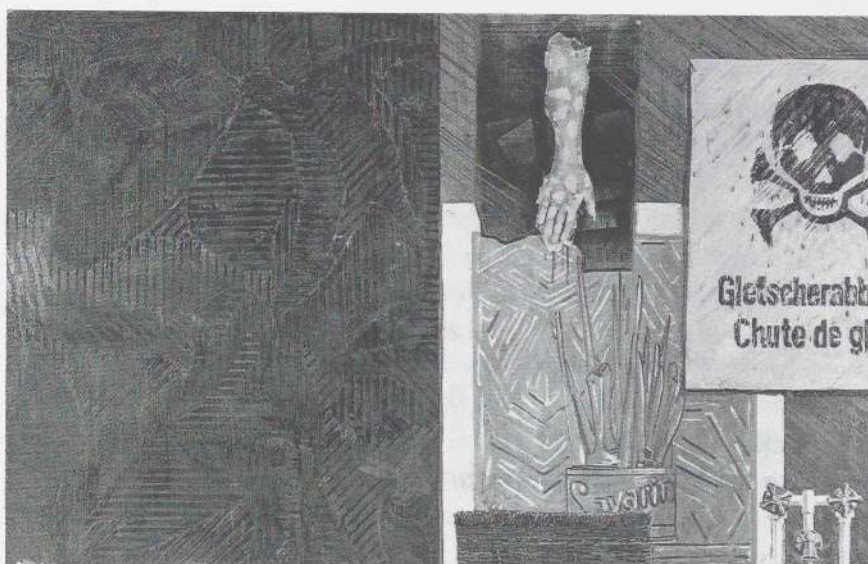


Soldaten, die in der *Auferstehung Christi* das Grab bewachen und von denen einer ähnlich niedergesunken daliegt wie der Dämon in der *Versuchung* (Abb. 55). André Hayum hat auf diese Ähnlichkeit der Pose des Dämons und der des augenfälligsten Soldaten hingewiesen, »der eine Zeuge körperlicher Folter, der andere Zeuge körperlicher Transzendierung«.78 Der daniederliegende Soldat ist in seiner in der verdrehten Körperhaltung zum Ausdruck kommenden Reaktion auf das Wunder der Transfiguration Christi eine der eindrucklichsten Figuren des Altars. Die Gebärde des erhobenen Arms greift die ausgestreckten Arme des auferstandenen Christus auf.79 Diese wiederum lassen den Gedanken an die ausgestreckten beziehungsweise an die Kreise ziehenden Arme aufkommen, die seit *Diver* von 1962 (Tafel 105) regelmäßig in Johns' Werk figurierten.

Das Detail der Grabwächter findet sich gleich zweifach in *Perilous Night* von 1982 (Tafel 205): Um 90 Grad gedreht und seitenverkehrt, füllt es den ganzen linken Teil des Gemäldes aus, und taucht wieder auf im rechten Teil, diesmal in kleinerem Format und in der »richtigen« Lage. In seinen Schrägschraffur-Arbeiten von *Corpse and Mirror* bis hin zu *Between*

*the Clock and the Bed* hatte Johns figürliche Elemente durch die Art der Gestaltung abstrakter Formelemente sowie durch seine Titel angedeutet. Hier dreht er das Prinzip um und bringt expressive Figuren ins Spiel, gibt sie aber abstrakt wieder. Er behält allerdings genug vom Originalmotiv bei, um den Zusammenhang mit der Vorlage zu wahren. Je genauer man hinsieht, um so mehr wiedererkennbare Elemente treten zutage – das Gewand des Soldaten, sein Schwert, die Hellebarde usw. –, und um so deutlicher ahnt man, daß es dort etwas zu erkennen gibt.

Mit *Perilous Night* und *In the Studio* von 1982 (Tafel 204) führt Johns eine neue Art von räumlicher



11 Jasper Johns, *Untitled* (Ohne Titel), 1983  
Enkaustik und Collage  
auf Leinwand mit Objekten.  
122,2 × 190,8 cm  
Privatbesitz

Tiefe in sein Werk ein: Illusionistische Gestaltungsmittel und die Technik der Assemblage werden bemüht, um eine Wand mit daran angebrachten Bildern oder Objekten darzustellen. Im rechten Teil von *Perilous Night* sind die Konturzeichnung nach Grünewald, ein abstraktes Schrägschraffur-Bild und ein Taschentuch so dargestellt, als wären sie mit Nägeln an einer Wand befestigt. Diesen Trompe-l'œil-Elementen werden wiederum vollplastische Objekte gegenübergestellt: Eine Latte ist mit einem Scharnier am rechten Bildrand befestigt und drei Abgüsse von Armen sind an Haken aufgehängt. Das Grünewald entlehnte Detail und dessen Bezug zur Auferstehungstafel des Altars (einem Nachtstück) spielen in die emotionale Resonanz des Titels *Perilous Night* (Gefährliche Nacht) hinein, der auf eine frühe Komposition von John Cage zurückgeht (das Titelblatt und die Partitur sind als Siebdruck rechts oben im Johnsschen Werk wiedergegeben), die nach Aussage von Cage von der »Einsamkeit und dem Schrecken« erzählt, die »einen überkommen, wenn die Liebe unglücklich wird«.80

Im Körper des Dämons in der *Versuchung des hl. Antonius* kristallisieren sich die Themen Krankheit und Heilung, die sich durch den ganzen Altar ziehen. Dieser diente an seinem ursprünglichen Standort in einem Hospital an »Antoniusfeuer« Erkrankten zur Andacht, einer Krankheit, die schmerzhaft innere Symptome und äußere Entstellungen verursacht.81 Im Rahmen seiner Ausführungen über Johns' Verwendung dieser Figur in seinem Werk von 1980 schreibt Hayum: »Was die Figur für Johns genau bedeutet, darüber kann man nur spekulieren ... Eines ist jedoch sicher: Indem er sich auf diese Verkörperung des Leids stützt, hat Johns



(vielleicht ohne es zu wollen) den historischen Hintergrund beschworen, der dem Isenheimer Altar ursprünglich seinen Daseinszweck verschafft hatte.<sup>82</sup> Hayum weist auf die Bedeutung des Isenheimer Altars im Zeitalter von AIDS hin, einer Krankheit, die sich auf das individuelle und öffentliche Bewußtsein in unseren Tagen ähnlich ausgewirkt hat wie die ›Antoniusfeuer‹-Epidemie in jenen Grünewalds. Johns hat zwar ausgesagt, daß er seine Verwendung des Grünewaldschen Dämons nicht mit AIDS in Verbindung zu bringen beabsichtige, doch: »Wenn man bedenkt, wie sehr diese Krankheit unsere Gesellschaft beschäftigt, liegt ein solcher Gedanke nahe.«<sup>83</sup>

Der verunstaltete Dämon spielt eine zentrale Rolle in Johns' Kunst um die Mitte der achtziger Jahre. Die Kritikerin Jill Johnston, die die Figur als erste identifiziert hatte, bezeichnet sie als »derart eigen, derart speziell, derart menschlich, daß man nicht um den Gedanken umhin kommt, daß sich der Künstler auf einer emotionalen Ebene irgendwie stark mit ihr identifiziert.«<sup>84</sup> Grünewalds Dämon taucht erstmals im linken Teil des Gemäldes *Untitled* aus dem Jahr 1983 auf (Abb. 11), wo er auf den Kopf gestellt und nur in Umrissen wiedergegeben ist sowie durch Streifen und Farben zusätzlich unkenntlich gemacht wird. Ebenso wie bei dem nur schwer entzifferbaren Soldaten jedoch bleiben bestimmte Details erkennbar: Der mit Schwimmhaut versehene Fuß und das gebogene Knie des Dämons sind links oben im linken Bildteil auszumachen, und sein Kopf zeigt sich nahe des rechten Randes. In der gleichen Zeit, in der der Dämon Einzug in seine Kunst hielt, begann Johns in seinen Bildern einen neuen äußeren Rahmen in Form des Badezimmers seines Hauses in Stony Point im US-Bundesstaat New York einzubeziehen.

Badewannenarmaturen, die in der unteren rechten Ecke des Gemäldes dargestellt sind, deuten die Position an, von der aus der Künstler die Objekte betrachtet, die mit illusionistischen Mitteln so dargestellt sind, als würden sie vor ihm an der Wand hängen. Zu diesen Objekten zählt ein Schild, das vor Gletscherabbrüchen warnt, mit einem Totenkopf und gekreuzten Knochen als Symbol für Gefahr und Tod. Zwischen dem Schild und dem linken Bildteil mit dem Dämon hängt ein vollplastischer Armabguß über jenem *Painted-Bronze*-Motiv, das in einer Variante der Lithographie *Savarin* von 1977–81 (Tafel 198) als Ersatzselbstbildnis dient. In Verbindung mit dem Dämon macht sich an diesen Motiven – nunmehr unter Einbeziehung der Anfälligkeit des Körpers für Unfälle und Krankheit – Johns' anhaltende Beschäftigung mit der Sterblichkeit fest.

In *Racing Thoughts* von 1983 (Tafel 209) und *Untitled* von 1984 (Tafel 219) verbindet Johns erneut eine Konturzeichnung von Grünewalds Dämon mit dem Schild mit Totenkopf und gekreuzten Knochen. Die übrigen dargestellten Objekte sind allesamt Dinge aus Johns' Besitz und mit autobiographischen Assoziationen befrachtet. In *Racing Thoughts* hängen die Hosen des Künstlers an seiner Badezimmertür, wo das Motiv des Dämons in das Flächenmuster aus Streifen und Holzmaserung übergeht. Ein Puzzlespiel aus einem Photo von Johns' Galeristen Leo Castelli als jungem Mann erinnert an ihre langjährige Verbindung. Eine Reproduktion der Mona Lisa wurde von dem gleichen Abziehbild aufgebugelt, das Johns fünfzehn Jahre zuvor für seine *Figure-7*-Lithographien verwendet hatte; es ist dies eines von vielen Frauengesichtern, die nun mit zunehmender Häufigkeit in seiner Kunst figurieren. Neben dieser zweifachen Hommage an Leonardo und Duchamp bezieht Johns erstmals eine unmittelbare Reverenz an einen geschätzten Vorläufer aus der Generation der Abstrakten Expressionisten ein, und zwar in Form einer Lithographie Barnett Newmans (*Untitled* 1961; Abb. 66).

Johns' gesteigertes Interesse an Motiven aus der Kunstgeschichte fiel zeitlich zusammen mit dem Aufkommen einer jüngeren Generation sogenannter Appropriationskünstler in den späten siebziger und frühen achtziger Jahren sowie mit einem wachsenden Interesse an der theoretischen Untermauerung von Strategien der Aneignung. Ihn verbindet mit diesen Künstlern ein Interesse für die Art und Weise, wie sich mit Bedeutung befrachtete Motive in wechselnden Zusammenhängen verwandeln, allerdings unterscheidet sich seine Arbeit mit Motiven, die der Kunst oder der breiteren Kultur entlehnt sind, wesentlich vom postmodernen, dekonstruktivistischen Projekt. Johns geht es weder vorrangig um eine direkte Kulturkritik noch um



eine Revision des kunsthistorischen Kanons. Ihn interessiert nicht der Warenstatus der Kunst oder die Rolle von Reproduktionen bei der Entstehung einer »unüberbrückbaren Distanz zum Original«. <sup>85</sup> Vielmehr arbeitet er mit kunstgeschichtlichen Verweisen, um sein Bildvokabular um Motive zu bereichern, die ein ganzes Spektrum beziehungsreicher privater und kultureller Assoziationen mit sich bringen. Anders als viele Appropriationkünstler der jüngeren Zeit vermeidet Johns eine simulationistische Herangehensweise an sein Ausgangsmaterial; bei seinen Methoden des Kopierens von Motiven spielt, selbst wenn er mit photographischen Techniken arbeitet (bei der *Mona Lisa*, dem Porträt Castellis und der Lithographie von Newman in *Racing Thoughts* handelt es sich um Photosiebdrucke), immer auch seine eigene Umwandlung des vorgefundenen Motivs eine Rolle. Im allgemeinen ist seine Einstellung Bildmotiven gegenüber, ob hochkünstlerischer oder sonstiger Art, von seinem eigenen geschichtlichen Bezugsrahmen geprägt. Johns hat mit eigenen Worten beschrieben, worin sich seine Art der Verwendung älterer Kunst von den Appropriationen der jüngeren Künstler unterscheidet: »Der Unterschied läßt sich wahrscheinlich am Geist der betreffenden Künstler festmachen ... Mein Werk steht in einem bestimmten Kontext, ihres in einem anderen. Bilder spielen eine ganz andere Rolle für Leute, die, sagen wir, dreißig Jahre oder jünger sind, als für jemanden meines Alters. Man muß sich vorstellen, daß es in meiner Kindheit kein Fernsehen gab. Es gab kaum Flugverkehr. Diese Dinge haben die Welt ziemlich verändert, so daß sich für das Denken, insbesondere auf Bilder bezogen, andere Grundlagen ergeben haben.« <sup>86</sup>

In dem Gemälde *Untitled* von 1984 (Tafel 219) wird die collageartige Darstellung von illusionistisch an die Wand geklebten oder genagelten Objekten komplexer. Im linken Bildteil kombiniert Johns eine Konturzeichnung von Grünewalds Dämon mit abstrahierten Umrißzeichnungen von Abgüssen aus seiner Lithographienfolge *Casts from Untitled* (Abb. 8). Im rechten Teil tritt erstmals ein Motiv in Erscheinung, das er in dieser Periode wiederholt verwenden sollte: »Meine Frau und meine Schwiegermutter«, eine in Büchern zur Wahrnehmungspsychologie häufig verwendete Illustration von W.E. Hill aus dem Jahr 1915. <sup>87</sup> Je nach der Einstellung des Blickes wandelt sich das Motiv von einer das Gesicht abwendenden jungen Frau in die Profildarstellung einer Greisin mit großer Nase und vorstehendem Kinn. Ebenfalls neu in Johns' Motivrepertoire sind, nachdem sie erstmals in *Racing Thoughts* aufgetaucht waren, die Keramikobjekte auf dem Korb neben der Badewanne. Bei dem einen handelt es sich um eine anlässlich des silbernen Thronjubiläums von Königin Elisabeth II. hergestellte Porzellanvase, deren Umriß auf einer Seite das Negativprofil der Königin und auf der anderen jenes von Prinz Philip bildet. Bei dem anderen handelt es sich um eine Arbeit des um die Jahrhundertwende tätigen amerikanischen Keramikers George E. Ohr.

Diese Gemälde lassen auf verstörende Weise offen, ob die dargestellten Objekte vor uns an einer Wand hängen, in einem Spiegel reflektiert werden oder einen am inneren Auge des Künstlers vorbeiströmenden Bilderfluß darstellen. Im Zuge seiner Entwicklung eines unorthodoxen Illusionismus eigener Prägung vermischt Johns Elemente des Kubismus, des Surrealismus und des Trompe-l'œil-Stillebens. Seinen frühesten Gemälden lag eine rigoros konkrete Raumauffassung zugrunde. Ab 1982 jedoch vollzieht er einen Positionswechsel und entwickelt einen neuartigen Bildraum, der zwar jede zusammenhängende räumliche Deutung ausschließt, gleichwohl aber Platz für ein illusionistisches Bezugssystem läßt.

Stilleben und Collage des Kubismus bilden weiterhin einen wichtigen Orientierungsrahmen für Johns' darstellungstheoretische Überlegungen. Ein einschlägiges Beispiel ist Juan Gris' *Der Tisch* von 1914 (Abb. 57), auf dem eine Zeitung zu sehen ist, deren Schlagzeile »Le Vrai et le faux« (Das Echte und das Falsche) das Spiel mit Wirklichkeit und Illusion untermalt, das sich aus der Verwendung unterschiedlicher, ja sich widersprechender Methoden der Darstellung von der Collage über »unechtes« Trompe-l'œil bis hin zu kubistischer Abstraktion ergibt. Ein nicht minder wichtiges Vorbild für Johns' fiktive Bild-im-Bild-Motive in den Werken seit *Perilous Night* sind Magrittes surrealistische Auslotungen des Unterschieds zwischen einem Gegenstand und seinem Abbild. Von besonderer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang Magrittes Gemäldeserien *Der Verrat der Bilder* und *Die Beschaffenheit des Menschen*, von denen Johns selbst



Beispiele besitzt: »*Ceci n'est pas une pipe*« von 1965 (Abb. 48) und *Die Beschaffenheit des Menschen* von 1948 (Abb. 47).

In *Ventriloquist* von 1983 (Tafel 217) dient Johns die Badewannenperspektive zur Betrachtung von Bildern, die auf seine Verwurzelung in der amerikanischen Kunst und Kultur hindeuten. Der Titel des Werkes verrät, daß ihn nach wie vor die Vorstellung von der Stimme des Künstlers sehr stark beschäftigt, ein Thema, auf das bereits die Titel der früheren Gemälde *Voice* von 1964–67 und *Voice 2* von 1968–71 (Tafeln 130, 159) verwiesen hatten. Ein Bauchredner spricht so, daß es den Anschein hat, als komme seine Stimme von woanders her.<sup>88</sup> Was der Titel *Ventriloquist* andeutet und die Motive des Werkes bestätigt, ist die zunehmende Bedeutung von anderer Kunst entlehnten Motiven als Anreiz für Johns' eigenen schöpferischen Ausdruck.

Die beiden auf der Badezimmerwand aufgeklebten Doppelflaggenbilder (eines ist am linken Bildrand abgeschnitten), verweisen über drei Jahrzehnte hinweg zurück auf das für Johns zum Markenzeichen gewordene Gemälde *Flag* von 1954/55 und dessen zahlreiche Varianten wie *Two Flags* von 1962 (Tafel 102). Zudem zeigen sie an, daß in *Ventriloquist* der Schwerpunkt auf amerikanischen Bildern liegt. Die erneute Einbeziehung von Newmans Lithographie *Untitled* aus dem Jahr 1961, die bereits in *Racing Thoughts* zu sehen war, stellt eine spezifische Hommage an diesen seit langem bewunderten künstlerischen Vorläufer dar, aber auch auf einer allgemeineren Ebene ein Bekenntnis Johns' zu seinen Verbindungen zum Abstrakten Expressionismus: Das Nebeneinander seiner *Flags* und dieser Druckgraphik suggeriert einen bildnerischen und geschichtlichen Zusammenhang zwischen Newmans »zips« und den Streifen der Johnsschen Flaggenbilder.<sup>89</sup> Durch die seitenverkehrte und kopfstehende Wiedergabe von Newmans Lithographie macht Johns auf die Bedeutung der Spiegelverkehrung beim druckgraphischen Verfahren aufmerksam, ein Aspekt seiner Arbeit in dieser Technik, der zu einem Wesenszug seiner Auffassung von Komposition und Bildraum schlechthin geworden ist.

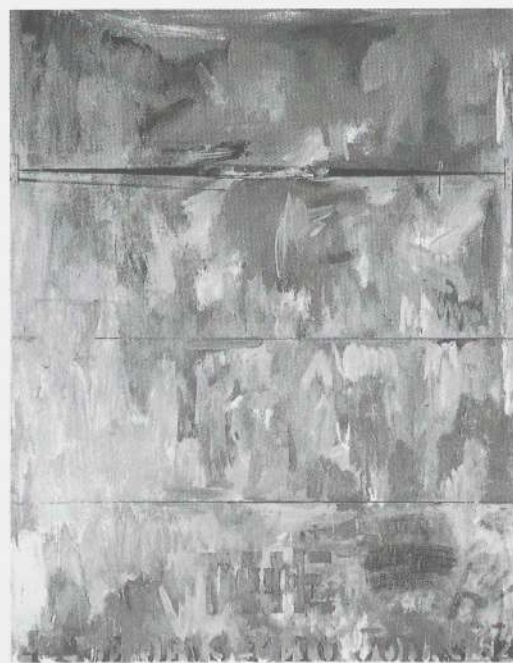
An den illusionistischen Details (Nägel, Klebeband, Scharniere) von *Ventriloquist* und anderen Gemälden und an der Art und Weise, wie in diesen Werken Gegenstände wie Ausstellungsobjekte dargeboten werden, läßt sich die Bedeutung des Trompe-l'œil-Stillebens amerikanischer Prägung als Vorbild für Johns' Kunst ablesen. Ebenso wie Johns führten die Künstler, die in diesem Genre arbeiteten, gerne vertraute Gegenstände vor Augen, die entweder flach sind oder so dargestellt, als würden sie, sich geringfügig reliefiert abhebend, an Wänden oder Schranktüren hängen, wie in William Harnetts *Still Life – Five Dollar Bill* von 1877 (Abb. 59) und *Still Life – Violin and Music* von 1888 (Abb. 58). Die Gemälde von John F. Peto stehen denen von Johns bezüglich ihrer bildnerischen Anliegen und der Art der verwendeten Motive besonders nahe. Dem beide Künstler verbindenden Interesse am Gemälde als Konstrukt etwa entspringt die zufällige Ähnlichkeit zwischen Johns' *Canvas* von 1956 (Tafel 21) und Petos *Lincoln and the Phleger Stretcher* von 1898 (Abb. 60).

Anfang der sechziger Jahre schenkte ein Freund Johns eine Reproduktion von Petos Gemälde *The Cup We All Race 4* (um 1900; Abb. 61), nachdem ihm die Ähnlichkeit der Motive und Stimmung mit Johns' Werk *Good Time Charley* von 1961 (Tafel 85) mit dem umgedrehten Becher aus Formmetall aufgefallen war.<sup>90</sup> In einer experimentellen Druckgraphik, *Cup We All Race 4* von 1962 (Abb. 12), überarbeitete Johns die Motive in Petos Werk, indem er Details hervorhob und verfremdete. Im gleichen Jahr fügte er in Anerkennung ihrer gemeinsamen bildnerischen, konzeptuellen und expressiven Anliegen Petos



12 Jasper Johns, *Cup We All Race 4*  
West Islip, N.Y.: Universal Limited  
Art Editions, 1962  
Lithographie, 40 × 50,5 cm  
Courtesy Limited Art Editions

13 Jasper Johns, *4 the News*,  
1962 (siehe Tafel 93)





Namen in die Beschriftung am unteren Rand des Gemäldes *4 The News* (Abb. 13) zwischen dem Bildtitel und seinem eigenen Namen ein. Petos Darstellungen von an Wänden und Türen aufgehängten Gegenständen liefern Vorbilder dafür, wie sich in einem untiefen Bildraum verschiedenartige Informationen und Motive darbieten lassen. So weisen die Gemälde *Old Souvenirs* von 1881 (Abb. 63) und *Ordinary Objects in the Artist's Creative Mind* von 1887 (Abb. 62) Objektarrangements auf, die autobiographische und sonstige Bezüge ins Spiel bringen: In *Old Souvenirs* ist eine Photographie von Petos Tochter als kleines Mädchen zu sehen, während *Ordinary Objects ... Utensilien seines Künstlerlebens* – sein Kornett, seine Palette und ein kleines, von ihm selbst gemaltes Stilleben sowie Reproduktionen von Werken anderer Künstler – vor Augen führt.<sup>91</sup>

Die sieben Gefäße im linken Teil von *Ventriloquist* stammen aus Johns' Sammlung von Arbeiten George Ohrs, der seines verschrobenen Wesens und seines einzigartigen Keramikstils wegen der »irre Töpfer von Biloxi« genannt wurde.<sup>92</sup> Als er Ende der achtziger Jahre gefragt wurde, ob er sich allgemein für Keramik oder nur für die Töpferkunst von Ohr interessiere, antwortete Johns: »Wohl besonders für Ohr, aber eine solche primitive Art der Gestaltung hat etwas Interessantes an sich, sie hat etwas Rührendes in ihrer Zerbrechlichkeit. Es ist alles eine Sache der Handarbeit und der Kunstfertigkeit.«<sup>93</sup> Diese Beachtung der handwerklichen Seite des Kunstschaffens kommt auch zum Ausdruck in Johns' Aussage, wonach sein Interesse für Peto mit der »Kunstfertigkeit« zu tun hatte, die in den Trompe-l'œil-Stilleben dieses Künstlers zum Tragen kam.<sup>94</sup> In *Ventriloquist* sind Ohrs Keramiken schwebend im Raum dargestellt, wodurch sie den Illusionismus des Badezimmerambientes durchbrechen. Bei einem weiteren Motiv, das in die den linken Bildteil ausfüllenden Streifen eingearbeitet ist, handelt es sich um eine Umrißzeichnung nach einer Holzstichillustration von Barry Moser zu Herman Melvilles Roman *Moby Dick* (Abb. 65).<sup>95</sup> Durch die Wahl eines Motivs aus einem der großen Werke der amerikanischen Literatur unterstreicht Johns sowohl den Themenschwerpunkt dieses Gemäldes, das ja die amerikanischen Wurzeln seiner Kunst beleuchtet, wie auch die Bedeutung, die bei seiner schöpferischen Arbeit seit jeher der Literatur zukommt.

In den vier 1985/86 entstandenen Gemälden, die als Serie den Titel *The Seasons* tragen (Tafeln 221–224), setzt sich Johns durch das Prisma seiner persönlichen Erfahrung mit dem Lauf der Zeit auseinander. Die Verweise in diesen Werken auf sein eigenes zurückliegendes Schaffen wie auf die Kunst seiner Vorgänger ergeben ein Resümee seines gesamten künstlerischen Werdegangs. Die Motive der einzelnen Gemälde untermauert die übergreifende Thematik der Serie – die vier Jahreszeiten, die Stadien des Lebens und vor allem die Tätigkeit des Künstlers, die im Rahmen eines zyklischen Daseinsverständnisses gesehen wird. Besonders auffallend ist Johns' neuartige Darstellung der Figur, nämlich in Form eines Schattens, den er mit Hilfe einer Schablone von seinem eigenen Schatten auf dem Boden abzeichnete. Neben dem Schatten kommt in jedem Gemälde der *Jahreszeiten*-Serie der Abdruck eines einen Kreis ziehenden Arms vor, der einen unmittelbaren Bezug zu *Diver* (Tafel 105), *Land's End* (Tafel 109) und *Periscope (Hart Crane)* (Tafel 110) ergibt. Die ausgestreckten Arme der Taucher und der Schattenfigur erinnern zudem an die einsamen männlichen Badenden Cézannes (*Der große Badende*, Abb. 21, und *Badender mit ausgestreckten Armen*, Abb. 22).<sup>96</sup> Wie bei Johns' früheren Arbeiten dient ihm Cézanne als Vorbild für die Darstellung eines Figurentyps, der gleichzeitig als eine Projektion des Ichs und als »Jedermann« aufgefaßt werden kann.

Die einzelnen Gemälde der *Jahreszeiten*-Serie weisen verschiedenartige Konfigurationen von Kreisen, Dreiecken und Quadraten auf, die eine noch direktere Anspielung auf Cézanne darstellen. Diese geometrischen Figuren, die mit der *Seasons*-Serie erstmals Eingang in Johns' Kunst finden, erinnerten Johns an Cézannes Rat, »die Natur mit Hilfe von Zylinder, Kugel und Kegel darzustellen«.<sup>97</sup> Sie verweisen darüber hinaus auf eine Tuschkopfszeichnung, *Kreis, Dreieck und Quadrat* (Abb. 69), des japanischen Zen-Meisters Sengai Gibon (1750 bis 1838), die Johns als Reproduktion auf einer Postkarte in die Hände fiel.<sup>98</sup> Ihn interessierte die freie Malweise, mit der Sengai geometrische Figuren wiedergegeben hatte, die in der abend-



ländischen Kunst meist als ideale Formen dargestellt werden, wie etwa Leonardos Zeichnung einer einem Kreis und einem Quadrat einbeschriebenen menschlichen Figur veranschaulicht (Abb. 19).

Zu diesem Zeitpunkt wurde die Kunst Picassos zu einer maßgeblichen Anregungsquelle für Johns' Denken und Schaffen, die ihm Vorbilder für eine Bildsprache voller autobiographischer Details und allgemein auf das schöpferische Leben des Künstlers bezogener Themen lieferte. Zwei Werken Picassos kam im Zusammenhang mit *The Seasons* besondere Bedeutung zu: *Der Schatten* von 1953 (Abb. 77) und *Minotaurus beim Umzug* von 1936 (Abb. 79), denen Johns in Form von Abbildungen in dem Buch *Picasso's Picassos* von Douglas Duncan begegnete.<sup>99</sup> In seine Begleittexte zu diesen Gemälden flicht Duncan auch biographische Anekdoten und Kommentare von Picasso ein. So schreibt er zu *Minotaurus beim Umzug*: »Der Minotaurus, halb Mensch, halb Tier, fand Eingang in das Pantheon der Welt Picassos, als es in seinem Privatleben drunter und drüber ging, als die Situation ausweglos erschienen sein muß.«<sup>100</sup> An gleicher Stelle merkt er an, daß Picasso kurz zuvor umgezogen war: »Im neuen Haus des Maestros, eingerichtet mit einigen wenigen alten Sachen, die ihn seit frühester Zeit begleiteten, hatte die Strömung des Lebens ihm Auftrieb verschafft und trug ihn wieder einmal vorwärts.« In Duncans Begleittext zu *Der Schatten* bestätigt Picasso, daß der Schatten sein eigener sei und daß es sich bei dem Zimmer um das gemeinsame Schlafzimmer von ihm und seiner Geliebten Françoise Gilot handelte, die ihn kurz zuvor verlassen hatte.<sup>101</sup>

Das Gemälde *Minotaurus beim Umzug* zeigt einen Minotaurus, der einen Wagen voll mit seinem Hab und Gut durch eine Landschaft zieht. Nach eigener Aussage reizte Johns an Picassos Bild eher das Dargestellte als der formale Aufbau: »Im Vergleich zu den meisten seiner Bilder ist der Katalog der Dinge viel reicher ... Und natürlich war es sehr kurios, den Wagen vor dem Pferd zu sehen: Der Minotaurus zieht den Wagen, und darauf befindet sich ein fehlendes Pferd. Das hatte auf überraschende Weise etwas ganz Wunderbares und Interessantes. Das Bemühen um Logik spielt keine Rolle. Ich fragte mich, wie er auf diesen Gedanken gekommen war. Mir wäre das nicht eingefallen.«<sup>102</sup> Bei der Einbeziehung von Details aus *Minotaurus beim Umzug* in eigene Werke bediente sich Johns einer anderen Methode als bei seinen Adaptionen Grünewaldscher Motive: Statt die Picassos durch Nachzeichnung der Konturen und Überarbeitung zu verfremden, wählte er aus ihnen bestimmte ikonographische Details aus, die er in seinem eigenen Stil bearbeitete und neu arrangierte. Jedes Gemälde der *Jahreszeiten*-Serie zeigt einen belebten Sternenhimmelhintergrund, der durch die Landschaft in Picassos Gemälde inspiriert wurde, sowie eine Leiter, ein Seil, eine Leinwand und einen Baumast, die jeweils dem Wagen des Minotaurus entstammen. Der kreisende Arm erinnert an das Wagenrad. Und das in *Summer* an strategischer Stelle angebrachte Seepferdchen ist ein aufschlußreiches Ersatzmotiv für das Pferd, das der virile Minotaurus zusammen mit seiner Habe transportiert. In Picassos Gemälde steht der Minotaurus für den Künstler, während die fehlende Stute seine Geliebte Marie-Thérèse Walter verkörpert, die gerade ihre gemeinsame Tochter Maya zur Welt gebracht hatte. Da das Seepferdchen eine der wenigen Spezies ist, bei der das Männchen die Nachkommen zur Welt bringt, ist durchaus denkbar, daß Johns mit der Einbeziehung dieses Motivs auf spielerische Weise geschlechtsbedingte Klischeevorstellungen in bezug auf Sexualität und Kreativität in Frage stellen möchte.<sup>103</sup>

Johns hatte *Summer* ursprünglich als eigenständiges Werk konzipiert und sich durch seine damaligen Lebensumstände zu dem Gemälde anregen lassen: Er bezog seinerzeit gerade eine neue Wohnung in New York, lebte daneben aber auch noch an verschiedenen anderen Orten, darunter auf der Karibikinsel Saint-Martin. Er bezog sich bei seinem Bild auf die Bilder Picassos und zeigte sich selbst mit seiner persönlichen Habe, in Erinnerungen an sein vergangenes Leben schwelgend und über seine Zukunft nachsinnend. Als er dann an einem Projekt für eine Ausgabe der Gedichte von Wallace Stevens arbeitete, brachte ihn Stevens' Gedicht *The Snowman* auf die Idee, eine Bilderserie der Jahreszeiten zu machen. Im Zuge der Weiterentwicklung dieser Idee erweiterte er das Thema über seine persönliche Lebensgeschichte hinaus zu einer Allegorie des Lebenskreislaufs und knüpfte damit an die in der Kunst und Literatur



altüberkommenen Topoi der vier Jahreszeiten, der vier Tageszeiten und der vier Lebensalter des Menschen an.<sup>104</sup>

Der Schatten wechselt von Gemälde zu Gemälde die Position, behält aber die gleiche Form und suggeriert so einen dauerhaften, gegen die Veränderungen der Jahreszeiten beständigen Kern des Ichs. In *Spring* (Tafel 224) bezieht Johns zusätzlich den Schatten eines kleinen Jungen ein und verweist damit auf die Kindheit als jenes Stadium des Lebens, in dem die Psyche geformt und der Sinnesapparat geweckt wird. Unterstrichen wird dieser Gedanke durch die verschiedenen im Gemälde dargestellten Vexierbilder, die Johns bei seiner Lektüre von Büchern und Texten zur Wahrnehmungspsychologie fasziniert haben.

In *Summer* schält sich das reife Ich heraus und die schöpferische Kraft blüht. Das Bild-im-Bild enthält hier Motive aus *Racing Thoughts* und *Ventriloquist*, den beiden unmittelbar vor *Summer* entstandenen Werken, und zwar die *Two Flags* sowie die Mona Lisa, beides Motive, die von anderen stammen, die aber, nachdem sie immer wieder in seiner Kunst figurierten, im Verlauf der Zeit zu persönlichen Motiven von Johns geworden sind. Die Mona Lisa zeugt von der anhaltenden Bedeutung Leonardos und Duchamps als Inspirationsquelle für sein Schaffen. Die Uneindeutigkeit des Geschlechts, die Leonardos (von manchen als verschleiertes Selbstbildnis gedeutetes) Porträt kennzeichnet und die Duchamp in *L.H.O.O.Q.* ausdrücklich thematisiert, entspricht der Infragestellung von Geschlechterklischees, die Johns offenbar bei seiner Replik auf *Minotaurus beim Umzug* ein Anliegen gewesen war. Jüngere Neuzugänge in Johns' Lexikon der kunstgeschichtlichen Verweise sind Grünewalds Dämon und die Keramikgefäße von George Ohr.

In *Fall* spaltet sich die Figur auf in zwei, und der Totenkopf mit gekreuzten Knochen taucht auf als Warnung vor dem Tod. Johns fügt einen weiteren Hinweis auf Duchamp ein, indem er dessen *Selbstporträt im Profil* als Motiv auf dem im Gemälde dargestellten Gemälde einbezieht. Der Löffel daneben bekräftigt aufs neue die Verbindung zu Duchamp und dessen *Locking Spoon*, außerdem spielt er auf die zahlreichen Formen von Eßgeschirr an, die in verschiedenen Schaffensphasen in Johns Werk figuriert haben. Am unteren Bildrand ist das Kelchglas von *Cup 2 Picasso* inmitten von Ohrs Gefäßen zu sehen, die in der Folge des Zerbrechens der Leiter und des Reißens des Seils mit dem sich nach unten bewegenden Arm herunterzufallen scheinen. *Winter* schließlich verströmt die elegische Stimmung des letzten Stadiums des Kreislaufs der Natur. Ein wie von Kinderhand gezeichneter Schneemann spielt auf das Gedicht von Wallace Stevens an, das Johns auf die Idee gebracht hatte, *Summer* zu einer Bilderserie über die Jahreszeiten auszuweiten.<sup>105</sup>

»Es läßt sich schwer sagen, was zu was führt. Führt Kunst zu Kunst? Was in der Kunst geschieht, führt dazu, daß sich die Kunst verändert, aber auch was außerhalb der Kunst geschieht, kann Veränderungen bewirken. Nicht daß sich zwischen dem einen und dem anderen immer sauber trennen läßt.«

Jasper Johns, 1989<sup>106</sup>

Während der Arbeit an *The Seasons* entwickelte Johns das Motiv eines Frauengesichts mit nach außen zu den Rändern und Ecken eines rechteckigen Feldes strebenden Augen, Nase und Lippen. Das Gesicht ruft widersprüchliche Reaktionen hervor: Es ist zugleich allgemeintypisch, seltsam ausdruckslos und auch wieder persönlich und faszinierend. Besonders fesselnd ist die Intensität des Blickes. Die meisten Werke, in denen dieses Motiv vorkommt, haben etwas Karges, Leichtes, Lyrisches an sich, das sich auffallend von der geballten Anhäufung von Motiven in *Racing Thoughts*, *Ventriloquist* und *The Seasons* unterscheidet. Mit diesem Stilwandel setzte Johns seine Auslotung der Mechanismen von Auge und Geist fort, indem er nunmehr unverhohlener dem Einfluß des Unbewußten nachspürte. Außerdem setzte er sich weiterhin mit Fragen der Identität, der Sexualität und der Sterblichkeit auseinander, wobei er die prägenden



Jahre der frühen Kindheit in den Vordergrund rückte und aus seinen eigenen Erinnerungen schöpfte.

Das Motiv des schematisch dargestellten rechteckigen Gesichtes ging auf Picassos surrealistisches Gemälde *Dame mit Strohhut mit blauem Laub* (auch *Strohhut mit blauem Laub* genannt) von 1936 zurück (Abb. 78), auf das Johns wie bei *Der Schatten* und *Minotaurus beim Umzug* in Duncans Buch *Picasso's Picassos* stieß. Die eindringliche Wirkung von Johns' beklemmendem Gesicht entspringt unter anderem der Aufsplitterung und Isolierung einzelner Teile des Gesichts, die bereits bei Picasso sowie in zahlreichen Werken der Surrealisten, etwa in Magrittes *Die weiße Rasse* von 1937 (Abb. 70), zu beobachten ist. Ein weiterer wichtiger Aspekt von Johns' Motiv ist die Tatsache, daß es sich räumlich nicht eindeutig lesen läßt: Während es einerseits wie eine massive Fläche wirkt, an der mit Trompe-l'œil-Nägeln oder -Klebeband Gegenstände angebracht sind, läßt es sich zugleich als eine abstrahierte (Meeres-)Landschaft deuten, in der die Lippen Berge und die Augen Sonnen darstellen. Auch hier gibt es wieder Vorbilder in der surrealistischen Kunst, die auf ähnliche Weise Gesichtszüge in Landschaftselemente verwandeln oder sie ängstlich in Landschaften einfügen, wie bei Magrittes *Tag für Tag* von 1966 (Abb. 74) und Man Rays *A l'heure de l'observatoire – les amoureux* von 1932–34 (Abb. 73).<sup>107</sup>

*Dame mit Strohhut* ist eines von vielen Werken Picassos, die »die Zergliederung des menschlichen Bildnisses zum Äußersten« treiben.<sup>108</sup> Die Mehrdeutigkeit des Motivs reizte Johns, der es mit folgenden Worten beschrieben hat: »sehr schlicht, wie aus einer Laune heraus gedankenlos hingemalt, und dennoch voller interessanter Überlegungen. Es ist ein Stilleben mit einem Buch und einer Vase – der Kopf kann als eine von einem Zweig [hängende Frucht] gesehen werden. Es ist irgendwie beziehungsreich in sexueller Hinsicht und auf dieser Ebene äußerst vertrackt, dabei wirkt es wie flüchtig hingeworfen.«<sup>109</sup> Das Erotische, das Johns in Picassos Bild entdeckte, rührt von den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten der Bildelemente her: Das Gesicht ist so geformt, daß man darin zugleich zwei Brüste mit den Augen als Brustwarzen sehen kann; die purpurfarbene Vase, die als Hals der Dame fungiert, verwandelt sich in einen Phallus, wobei die runden Formen auf ihrem blauen Kleid zugleich Brüste und Hoden andeuten.

Darauf eingehend, was an diesem Werk seine Aufmerksamkeit fesselte, hat Johns ausgesagt: »Es erlangte eine hochpoetische Dimension, wurde zu etwas, das zahlreiche Bedeutungen gleichzeitig transportiert. Als ich es betrachtete, interessierte mich die Tatsache, daß Picasso ein Gesicht erfunden hatte, dessen Züge an den Außenrändern liegen. Ich begann in diese Richtung zu denken, und das brachte mich dazu, das Rechteck des Blattes Papier als Gesichtfläche zu verwenden und die Gesichtsteile darauf anzubringen.«<sup>110</sup> Johns interessierte der Gedanke, daß sich ein Gesicht mit Hilfe der vereinfachten und stilisierten Elemente darstellen ließ, mit denen Picasso gearbeitet hatte. Er kopierte bewußt nicht den Picasso, sondern entwickelte seine eigene Variante<sup>111</sup>: die vertikale Anordnung der Augen und deren Anbringung in verschiedenen Höhen des Gesichtes behielt er bei, wandelte aber den schematischen Strich, den Picasso für die Nase verwendet hatte, ab und erfand seine eigene Lippenzeichnung.

Als dieses rechteckige Gesicht erstmals in seiner Kunst auftauchte, und zwar in Werken, die zwischen 1984 und 1988 entstanden, verband Johns es mit der Konturzeichnung des kranken Dämons nach Grünewalds Isenheimer Altar und einer an einem Nagel hängenden Armbanduhr.<sup>112</sup> Durch die Einbeziehung dieses Symbols brachte Johns in diese Werke die Themen des Alterns und der Sterblichkeit ein, mit denen er sich zu gleicher Zeit in *The Seasons* auseinandersetzte. In zwei Gemälden von 1985 beziehungsweise 1986, *Untitled (A Dream)* und *Untitled (M.T. Portrait)* (Tafeln 220, 225) kehrt er die Figur/Grund-Anordnung des Dämons und des Gesichtes um und stellt ersteren als ein an die Wand genageltes Bild und letzteres gleichsam als Wandfläche dar.

Als Johns anfang, mit dem Motiv des rechteckigen Gesichtes zu arbeiten, assoziierte er es mit den »ersten gezeichneten Motiven oder Formen eines Kindes«.<sup>113</sup> Er hatte eine Zeichnung im Sinn, die er Jahre zuvor gesehen hatte, an die er sich jedoch nicht im Detail erinnern konn-

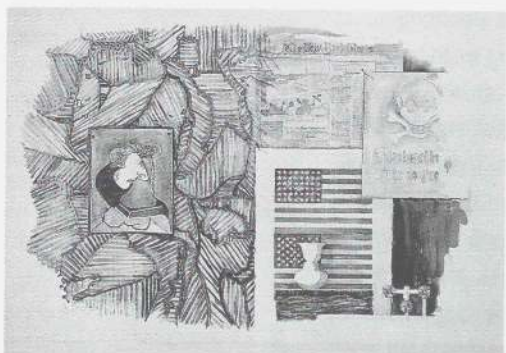


te; er wußte allerdings noch, daß sie ihm in seiner Armeezeit Anfang der fünfziger Jahre in einer Ausgabe des *Scientific American* untergekommen war. Als Johns 1991 schließlich die Zeichnung ausfindig zu machen versuchte und sie in einem 1952 erschienenen Artikel von Bruno Bettelheim entdeckte, verblüffte ihn ihre Ähnlichkeit mit dem von Picasso inspirierten Gesicht, das er mehr als dreißig Jahre später erstmals gemalt hatte.<sup>114</sup> Bettelheim hatte eine Reihe von Zeichnungen eines Mädchens abgebildet, das nach dem Verlust beider Eltern an Schizophrenie erkrankt war. Die Zeichnung, an die sich Johns erinnerte, *Der Säugling trinkt Milch von der Brust der Mutter* (Abb. 72), zeigte nach der Beschreibung Bettelheims »eine Bildwelt, die nur aus den Brüsten der Mutter bestand und aus dem, was das säugende Kind gleich darüber sieht – Mund und Augen. Wie um den frühkindlichen Eindrücken Nachdruck zu verleihen, brachte das Mädchen entlang des gesamten Bildrandes seine Fingerabdrücke an.«<sup>115</sup>

Unmittelbar nachdem Johns die Zeichnung des Mädchens gefunden hatte, dokumentierte er deren Zusammenhang mit seinem Werk in einer Reihe unbetitelter Gemälde von 1991–94 (Tafeln 246–248), in denen er sie innerhalb der größeren rechteckigen Gesichtsfläche nachzeichnete. Noch vor seiner Suche nach Bettelheims Artikel hatte er eine Verbindung zwischen dem Gesicht und einer Mutterfigur in seinem persönlichen Leben hergestellt: Im Jahr 1989 hatte er die Arbeit an einer Gruppe von Werken mit dem Titel *Montez Singing* (Tafel 241) aufgenommen, einem Namen, der sich auf seine Stiefgroßmutter (die zweite Frau seines Großvaters väterlicherseits) bezog, die ihn im Alter von zwei bis neun Jahren aufgezogen hatte. Die schematische Darstellung eines Segelbootes und einer über dem Meer untergehenden Sonne in diesen Werken bezieht sich auf Johns' Erinnerung daran, wie Montez Klavier zu spielen und dazu das Lied »Red Sails in the Sunset« (Rote Segel im Sonnenuntergang) zu singen pflegte.<sup>116</sup> Es ist dies der erste ausdrückliche Verweis auf Johns' Kindheit, auf die in seiner Kunst von nun an immer häufiger Bezug genommen wird.

Verschiedene unbetitelte Werke (darunter eine Zeichnung von 1986, Tafel 234, ein Gemälde von 1987, Tafel 236, und ein Gemälde von 1991, Tafel 249), bringen Johns' rechteckiges Gesicht zusammen mit dessen Vorbild, dem biomorphen Gesicht aus Picassos *Dame mit Strohhut*

sowie mit W.E. Hills Vexierbild, das zwischen dem Profil einer jungen und einer alten Frau changiert. Diese Motive zeigen verschiedene Frauentypen (mütterlich und erotisch, attraktiv und abstoßend, kindlich und kultiviert), die allerdings zu ausgefallen sind, um als Stereotypen aufgefaßt werden zu können, und prägen sich einem durch ihre Wiederholung und Abwandlung nachhaltig ein. Die Gesichter in dem unbetitelten Gemälde von 1987 werden durch ihre Assoziation mit dem Schweißstuch der hl. Veronika noch verstärkt zur Ikone stilisiert. Früher, in den Druckgraphiken, Zeichnungen und dem Gemälde von 1984 (Tafel 211), die *Untitled (Red, Yellow, Blue)* genannt werden, hatte Johns aufgehängte Tücher dargestellt, auf denen das Wort »blue« geschrieben stand. In *Untitled* von 1987 (Tafel 236) finden ähnliche Tücher zur Darstellung von



14 Jasper Johns, *Untitled* (Ohne Titel), 1988  
Aquarell, Tusche und Graphitstift  
auf Papier, 79,7 × 120,3 cm  
Sammlung Jeanne Lang Mathews

Gesichtern Verwendung, eine Idee, auf die Johns durch die Gemälde des *Schweißstuches der hl. Veronika* (Abb. 71) von dem im 17. Jahrhundert tätigen spanischen Barockmaler Francisco de Zurbarán gebracht wurde, von denen er zwei 1987 in einer Ausstellung im New Yorker Metropolitan Museum of Art sah.<sup>117</sup> Die Tücher boten eine veränderliche Unterlage für die Darstellung der Gesichter, eine, bei der sich zudem der Effekt transparenter Ebenen erzielen ließ. (Siehe eine unbetitelt Aquarell- und Tuschzeichnung von 1988, Tafel 235, und ein unbetitelt Gemälde von 1991–94, Tafel 248.)

Ein Gemälde von 1988 (Tafel 238) zählt zu den Werken, die Picassos zweideutige, erotische *Dame mit Strohhut* mit Grünewalds krankem Dämon und dem Badezimmerambiente des Hauses in Stony Point vereinen. Der Picasso scheint in Auflösung begriffen, ein Effekt, den Johns dadurch erreichte, daß er die Wachsfarben zum Schmelzen und Verfließen brachte. Johns hat seine »Bearbeitung« des Motivs mit zwei Geschichten über Picasso in Verbindung gebracht: »Die eine Anekdote erzählte mir Paul Brach: daß Picasso, als er zum ersten Mal ein

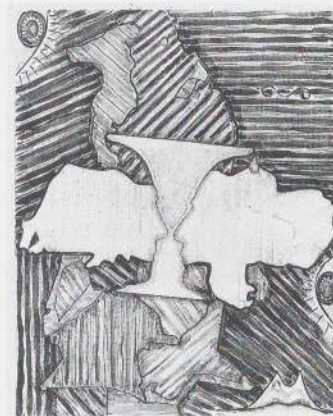
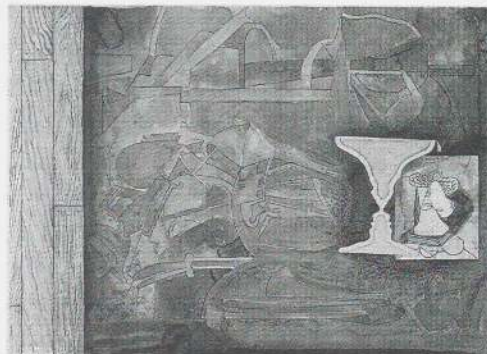


Gemälde von de Kooning sah, sich jemandem zuwandte und sagte: ›Geschmolzener Picasso‹. Dann las ich ein Buch von Cocteau, in dem dieser die Aussage Picassos zitiert, er sei immer erstaunt, daß er, wenn er ein Bad nehme, nicht wie ein Zuckerwürfel zerfließe. Dieses Bild setzte sich in meinem Kopf fest, und ich nahm mir vor, mit dem Motiv eines schmelzenden Picassos zu arbeiten. Schließlich verband ich es mit dem Bad.«<sup>118</sup> Picassos *Dame mit Strohhut*, die Badewanne des Hauses in Stony Point und Grünewalds Dämon figurieren erneut in einem Aquarell von 1988 (Abb. 14). In diese Arbeit hat Johns zusätzlich die zum Markenzeichen gewordenen *Flags*, das Lawinenwarnschild mit Totenkopf und gekreuzten Knochen sowie eine Seite der *New York Times* mit der Schlagzeile »Spread of AIDS Abating, But Deaths Will Still Soar« (Ausbreitung von AIDS verlangsamt sich, doch die Todesrate wird weiterhin steigen) einbezogen. Diese für eine Benefizauktion zugunsten der AIDS-Bekämpfung entstandene Zeichnung macht die Verbindung von Grünewalds krankem Dämon zu Sexualität und Tod im Zeitalter von AIDS offenkundig, die in anderen Werken eine von vielen möglichen Bedeutungen darstellt.<sup>119</sup>

Eine weitere Quelle, der sich Johns Mitte der achtziger Jahre erneut zuwandte, waren Duchamps ›erotische Maschinen‹. Im Jahr 1986 machte er acht unbetitelte Konturzeichnungen (Tafeln 226–233) nach einer 1930 entstandenen Aquatinta von Jacques Villon (Abb. 38), die ihrerseits eine Kopie nach Duchamps Gemälde *Braut* von 1912 darstellte. Duchamps Bild ist an sich schon eine stark abstrahierte biomechanische Darstellung der menschlichen Gestalt, und Johns' Konturzeichnung nach Villons Kopie desselben abstrahiert das Motiv unter Wahrung seiner rudimentären figurativen Andeutungen noch zusätzlich. Johns, der ein Exemplar von Villons Druckgraphik besitzt, interessierte die Tatsache, daß sich Villon (Duchamps Bruder) nicht um eine haargenaue Kopie des Duchampschen Gemäldes bemüht, sondern sich gewisse Freiheiten herausgenommen hatte.<sup>120</sup> Eine unbetitelte Zeichnung von 1988 (Abb. 15) vereint die suggestiven Bilder von Duchamp und Picasso: Johns hat Villons Aquatinta und Picassos *Dame mit Strohhut* freihändig nachgezeichnet, beide seitenverkehrt wiedergegeben und das Duchampsche Motiv um 90 Grad gedreht. Auf diese übernommenen Motive wurde Picassos Kelchglas (ursprünglich aus *Cups 4 Picasso* von 1972, Abb. 9) aufgesetzt, das so voll ist, daß sich ein Tropfen Flüssigkeit über den Rand ergießt. Das Werk dokumentiert Johns' Nähe zu den beiden Künstlern der Moderne, die ihn in seiner Arbeit am meisten angeregt und inspiriert haben – Künstler, die nach landläufigem Verständnis die zwei Gegenpole der Kunst des 20. Jahrhunderts verkörpern. Die Art und Weise, wie er ihre Motive umarbeitet, diese mit neuen Bedeutungen auflädt und sie in sein eigenes Schaffen einfügt, zeugt von einem anderen Prinzip der Appropriation als die unmittelbaren Zitate früherer Kunst, mit denen in der gleichen Zeit andere Künstler arbeiteten.<sup>121</sup>

Im Jahr 1990 verband Johns das rechteckige, auch als Landschaft zu deutende Gesicht mit einem rätselhaften Motiv, vermutlich einer Konturnachzeichnung der Reproduktion eines Kunstwerkes, dessen Quelle er bislang jedoch preiszugeben sich geweigert hat und die daher nach wie vor im dunkeln liegt.<sup>122</sup> Das Motiv erinnert an zwei sich umarmende Figuren, ist aber durch Johns' Art der Konturzeichnung dermaßen verunklärt, daß jede Deutung als Figur oder Gegenstand spekulativ bleiben muß. Das erste Gemälde, in dem dieses Motiv Verwendung fand, erhielt den die Einbildungskraft ansprechenden Titel *Green Angel* (1990; Tafel 243), möglicherweise ein Schlüssel zur Quelle des Motivs, vielleicht aber auch nicht.<sup>123</sup>

Ebenso wie bei den Konturzeichnungen nach Grünewald hat Johns dieses Motiv in verschiedenster Hinsicht abgewandelt und es in allerlei mehrfarbigen, gestreiften und monochromen Konfigurationen seitenverkehrt sowie um 180 Grad gedreht dargestellt (Tafeln 242, 243, 254, 255, 259). Bei all diesen Bearbeitungsformen bleibt jedoch stets die Aura seines Ursprungs als gegenständliches Motiv gewahrt. Daß das Ausgangsmotiv unbekannt bleibt, ist für Johns Vor-



15 Jasper Johns, *Untitled*  
(Ohne Titel), 1988  
Aquarell und Graphitstift  
auf Papier, 54,3 × 75,6 cm  
Sammlung  
Barbaralee Diamonstein  
und Carl Spielvogel

16 Jasper Johns, *Untitled*  
(Ohne Titel), 1990  
Aquarell und Graphitstift  
auf Papier, 56,5 × 45 cm  
Privatbesitz



aussetzung dafür, weiter erforschen zu können, auf welche Art und Weise Bildmotive Bedeutung vermitteln. Seine Geheimhaltung der Quelle stellt keinen Selbstzweck dar, sondern verschafft ihm die Möglichkeit, die komplexen Reaktionen zu untersuchen, die durch etwas hervorgerufen werden, das rätselhaft bleibt. »Wenn du es mit einer Konturzeichnung zu tun hast ... wird dann deine Wahrnehmung derselben dadurch beeinflusst, daß du weißt, was sie darstellt? ... Und wenn du nicht weißt, was sie darstellt, betrachtest du sie dann ganz anders ... oder nicht?«<sup>124</sup>

Die Konturnachzeichnung ist für Johns bis heute eine wichtige Methode, um Motive aus der Geschichte der Kunst, zu denen er eine Beziehung hat, einer Neudeutung zu unterziehen.<sup>125</sup> Zwei weitere Werke, derer er sich als Quelle bedient hat, eines von Holbein und eines von Cézanne, veranschaulichen die Bandbreite seiner Anwendungen dieses Verfahrens und die Art und Weise, wie er den Künstlern, deren Werk er aufgreift und zugleich sich anverwandelt, seine Reverenz erweist. 1989, ein Jahr, bevor er sich das unbekannte Motiv in dem Gemälde *Green Angel* zu eigen machte, begann Johns eine Serie von Konturzeichnungen nach einer um 1541 entstandenen Zeichnung Hans Holbeins d.J., *Bildnis eines Edelknaben mit Meerkatze* (Abb. 80), die er 1988 in Basel gesehen hatte.<sup>126</sup> Obgleich Johns in manchen dieser Konturzeichnungen das Holbeinsche Bildnis bis an die Grenze des Abstrakten treibt, hat er das Ausgangsmotiv nie verborgen (siehe *After Holbein* und *After Hans Holbein*, beide von 1993, Tafeln 260, 261).



17 Jasper Johns, *Tracing*,  
(Konturzeichnung), 1977  
Tusche auf Kunststoffolie,  
27,6 × 33 cm  
Sammlung David Shapiro

Die Idee, den Holbein als Vorlage zu verwenden, kam Johns, als Riva Castleman, die damalige Leiterin des Department of Prints and Illustrated Books des Museum of Modern Art, den Wunsch äußerte, er solle einmal ein Bild von einer Person mit einem Schoßtier machen. Zu jener Zeit kam Johns täglich an dem Holbein vorbei, der als Motiv auf einem Plakat der Basler Ausstellung abgebildet war, das in seiner New Yorker Stadtwohnung hing.<sup>127</sup> Das *Bildnis eines Edelknaben mit Meerkatze* war die erste Zeichnung, deren Konturen

Johns nachzeichnete. Möglicherweise war ihm deshalb daran gelegen, nach einer Zeichnung zu arbeiten, weil sich damals eine Werkschau seiner Zeichnungen in der National Gallery of Art in Washington, D.C., im Planungstadium befand, die 1990 eröffnet werden sollte. Hinzu kam eine Verbindung des Holbein mit verschiedenen Motiven in Johns' Schaffen dieser Periode, die die Kindheit in den Blickpunkt rücken. Darüber hinaus dürfte die Ähnlichkeit des Schoßtiers des Knaben mit den Krallenäffchen, die Johns selbst jahrelang gehalten hatte, eine persönliche Beziehung zu dem Holbein ausgelöst haben, der nach Johns' eigener Aussage einen nachhaltigen Eindruck auf ihn machte, als er ihn erstmals in Basel sah.<sup>128</sup>

Bezeichnenderweise ging die erste Konturzeichnung, die Johns je nach dem Werk eines anderen Künstlers gemacht hat, auf eines der Gemälde Cézannes von *Badenden* zurück, nämlich auf *Die Großen Badenden* von 1900–1906 (Abb. 25) in der National Gallery of Art in London. Er hatte dieses Gemälde, das er 1977 von einer Postkarte abzeichnete, im gleichen Jahr in einer Ausstellung des Spätwerkes von Cézanne im Museum of Modern Art in New York gesehen. Zwar besteht eine Verbindung zwischen Cézannes *Badenden* und *Diver* sowie *The Seasons*, doch bis zu der kleinformatischen *Tracing* von 1977 (Abb. 17) hatte sich Johns in seinem Werk nie unmittelbar auf einen bestimmten Cézanne bezogen, und er tat dies auch danach erst wieder 1994 in Form einer Serie von sechs ebenfalls *Tracings* genannten Tuschzeichnungen auf Kunststoffolie (Tafeln 262–267). 1989 war Johns nach Basel gereist, um sich die vom Kunstmuseum veranstaltete umfassende Ausstellung der *Badenden* Cézannes anzusehen. Zu dem Zeitpunkt hatte er bereits angefangen, Cézanne zu sammeln; er stellte zwei Werke für die Ausstellung als Leihgaben zur Verfügung: *Badender mit ausgestreckten Armen* (Abb. 22) und *Studien zu Badenden* (um 1877–80; Abb. 26).



Johns' Interesse für die *Badenden* hatte offenbar auch damit zu tun, daß Cézanne im Laufe eines langen Künstlerlebens immer wieder die gleichen Motive aufgriff und abwandelte. Als er 1989 nach seiner Art der Wiederaufbereitung von Motiven gefragt wurde, antwortete Johns: »Ich bezweifle, daß ich den zugrundeliegenden Mechanismus – so es ihn gibt – verstehe, der einen veranlaßt, Motive, mit denen man bereits gearbeitet hat, wiederaufzugreifen ... man kann sagen, weshalb man etwas Derartiges tut. Aber die Sache wird zu einem unergründlichen Mysterium, wenn man etwa daran denkt, wie Cézanne bei den *Badenden* immer wieder mit den gleichen Posen arbeitete.«<sup>129</sup> Der Boden für Johns' Beschäftigung mit Cézannes *Badenden* in seinen *Tracings* von 1994 wurde freilich durch seine Auseinandersetzung mit Fragen der Sexualität bereitet, von der beispielsweise die unverhohlene Erotik seiner *Tantric-Detail*-Werke und die Grünewald, Picasso und Duchamp entlehnten Motive zeugen.

Die *Tracings* gehen zurück auf Cézannes *Akte in einer Landschaft* von 1900–1905 (Abb. 24) in der Barnes Foundation in Merion, Pennsylvania. Dieses Gemälde, eine der drei späten Fassungen der *Großen Badenden*, gilt gemeinhin als das ausdrucksstärkste dieser Werke: »Die Posen und die Körpersprache dieser Akte sind«, so lautet ein Kommentar, »von einer fast manischen Theatralik.«<sup>130</sup> Johns machte seine Konturzeichnungen nach der Reproduktion auf einem Plakat für die Wanderausstellung »Great French Paintings from the Barnes Foundation«, die er 1993 in der National Gallery of Art in Washington, D.C., sah. Er hatte das Bild Jahre zuvor in Merion gesehen, doch erst die Wiederbegegnung mit dem Werk in der Ausstellung der National Gallery, die einen starken Eindruck bei ihm hinterließ, brachte ihn auf die Idee für die Konturzeichnungen.

Im Verlauf des Abzeichnens des Cézanne begann Johns nach eigener Aussage die an einen Baum gelehnte Gestalt als eine »träumende« Figur zu deuten, die die anderen *Badenden* »erträumt«. Beim Abzeichnen des Motivs machte er aus der weiblichen eine sexuell erregte männliche Figur.<sup>131</sup> Johns mag zwar der erste sein, der diese spezifische Figur in diesem Sinne interpretiert, tatsächlich aber finden sich unter Cézannes *Badenden* zahlreiche Figuren von unklarer geschlechtlicher Identität. Theodore Reff hat auf Bilder hingewiesen, in denen »männliche Badende in Posen zu sehen sind, die ursprünglich für weibliche Badende entwickelt worden waren ... sie werfen interessante Fragen auf nach möglicher Verschiedengeschlechtlichkeit bei Figurengruppen, die als rein männlich oder rein weiblich gelten, sowie bei anderen Figuren mit Zwittercharakter nach ihrer geschlechtlichen Identität schlechthin.«<sup>132</sup> So ist die bei Cézanne regelmäßig wiederkehrende Figur eines männlichen *Badenden* mit hinter dem Kopf verschränkten Armen der Pose weiblicher *Badender* nachempfunden, die ihr Haar befestigen. Diese Pose, bei der die männliche Figur den Eindruck erweckt, als würde sie ihren Körper dem begehrenden Blick einer zweiten Figur darbieten (Abb. 26), findet sich des öfteren in Cézannes Studien und Gemälden von *Badenden*, darunter auch in zwei, die Johns besitzt. (Johns hat über Cézannes Gemälde *Der Große Badende*, Abb. 21, gesagt, es besitze »eine synthetische Qualität, wodurch es etwas sehr Sinnliches erhält – es macht das Sehen gleichsam zum Berühren.«<sup>133</sup>) In Cézannes Bild *Akte in einer Landschaft* nimmt zudem sowohl die stehende Figur diese Pose ein als auch eine zweite Figur, deren Körper und Gesichtszüge allerdings eindeutiger weiblich sind.

Im Zusammenhang mit seinen Konturzeichnungen nach Cézanne hat Johns sein Interesse für Deutungen von Cézannes Werk bekundet, denen zufolge sich der Künstler in seinen Bildern von weiblichen *Badenden* selbst unter den dargestellten Figuren befindet.<sup>134</sup> Eine wichtige Quelle für diese Überlegungen war für ihn vermutlich der Beitrag von Mary Louise Krumrine über die Entwicklungsgeschichte der Bilderserie im Katalog zur Basler Ausstellung. Krumrine räumt zwar ein, daß männliche und weibliche Figuren in der Regel auf jeweils verschiedenen Gemälden dargestellt sind, betont jedoch: »Das Geschlecht der *Badenden* läßt sich oft nur schwer bestimmen.«<sup>135</sup> Im Rahmen ihrer Analyse des Gemäldes *Akte in einer Landschaft*, das sie als »das persönlich enthüllendste« der letzten drei *Großen Badenden* ansieht, deutet sie eine frühe Version des ausschreitenden *Badenden* links als ein Selbstbildnis Cézannes, bei dem er sich selbst »in der Rolle eines olympischen Gottes in Begleitung von sieben *baigneuses*«<sup>136</sup> dar-



stellt. Obgleich Cézanne die Figur schließlich abstrakter gestaltete und ihr eher weibliche Züge verlieh, vertritt Krumrine die These, daß er, in einer verdeckten Rolle, weiterhin im Bild zugegen sei.<sup>137</sup> In ihrem Fazit bezeichnet Krumrine als das zentrale Thema aller drei *Großen Badenden* »die geschlechtliche Identität des Künstlers, das heißt die männlichen ebenso wie die weiblichen Züge seines Wesens«.<sup>138</sup>

Bei seiner Interpretation von *Akte in einer Landschaft* durch die *Tracings* ließ sich Johns zwar nicht davon leiten, was Krumrine im einzelnen über die unbestimmte geschlechtliche Identität der Badenden ausführt, aber er wurde möglicherweise beeinflusst durch das, was sie über das Zugesein Cézannes in deren Mitte sagt. Ob er sich selbst mit dem träumenden Badenden identifizierte, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls bestätigt die persönliche Neudeutung, der er den Cézanne durch seine *Tracings* unterzog, ein weiteres Mal, wie sehr er sich seine gesamte Künstlerlaufbahn hindurch der Kunst Cézannes verwandt fühlte. Daß Johns in jüngerer Zeit mehrere Werke Cézannes erworben hat, darunter das um 1880 gezeichnete *Selbstbildnis* (Abb. 23), zeugt von der anhaltenden Bedeutung Cézannes als der Künstler, mit dem er sich nach wie vor am stärksten identifiziert.<sup>139</sup>

»Das Malen kann ein Gespräch mit sich selbst sein und zugleich auch ein Gespräch mit anderen Gemälden. Das, was man tut, läßt Gedanken daran aufkommen, was andere getan haben oder tun könnten ... Dadurch ergibt sich ein gewisses Wechselspiel zwischen Möglichem und Notwendigem, das einen in die Lage versetzt, etwas von Werken anderer Künstler zu lernen, die sonst vielleicht ohne Zusammenhang oder Relevanz erscheinen würden.«

Jasper Johns, 1989<sup>140</sup>

Johns' Werke der neunziger Jahre sind durch eine zunehmend komplexe räumliche Schichtung und eine wachsende Zahl von Verweisen auf die eigene Kindheit gekennzeichnet. Seine »Dialoge« mit seinem eigenen Schaffen sowie mit früheren Werken anderer Künstler gewinnen sprunghaft an Intensität im Zuge seiner fortgesetzten Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung, die ihm dazu dient, den umfassenderen Fragen des Lebens auf den Grund zu gehen.

Das Ölgemälde *Mirror's Edge* von 1992 (Tafel 253) setzt ein vertracktes Wechselspiel der Motive in Gang durch die Bilder, die illusionistisch auf einem Blatt Papier mit gerollten Ecken angeordnet sind. Zu diesen Bildern gehört das eines Spiralnebels (ein Element der Johnsschen Ikonographie, das zunehmend in den Vordergrund tritt), der dem Werk eine kosmische Perspektive – einen teleskopischen Blick in Raum und Zeit – verleiht. Rechts davon steht auf dem Korb aus dem Badezimmer von Johns' Haus in Stony Point die bereits bekannte Vase zum silbernen Thronjubiläum Königin Elisabeths. Zwischen den beiden Schwarzweißzeichnungen von Barnett Newman am oberen Rand des Blattes und dem Spiralnebel besteht ein bildlicher und thematischer Zusammenhang, da Newmans Arbeiten sich mit dem Begriff der Leere auseinandersetzen und seine Titel häufig die Andeutung kosmischen Raums in den Bildern unterstreichen. (Ein 1949 gemaltes Bild von Newman trägt sogar den Titel *Galaxy*.<sup>141</sup>) Diese unbetitelten Zeichnungen von 1960 (Abb. 67 und 68), die sich beide in Johns' Besitz befinden, gehören zu einer Gruppe von 22 Tuschpinselzeichnungen, die mit Newmans Gemäldeserie *Stations of the Cross* aus den Jahren 1958–66 in Zusammenhang stehen.<sup>142</sup> Johns gibt beide Zeichnungen seitenverkehrt wieder und hat die linke um 180 Grad gedreht.

Bei dem farbigen Hintergrund für diese beiden Schwarzweißarbeiten handelt es sich um das Detail der Grabwächter aus dem Isenheimer Altar, das hier ebenso wie in anderen Werken der *Mirror's Edge*-Gruppe als ein zentrales Motiv wiederkehrt. Das Detail wurde um 180 Grad gedreht und seitenverkehrt, wodurch das an den Spiralnebel anklingende Feuerradmuster auf dem Gewand des rücklings niederstürzenden Soldaten deutlich hervortritt. Als Zeuge der Auferstehung bringt der Soldat die Vorstellungen von geistiger Transzendenz und Überwindung des



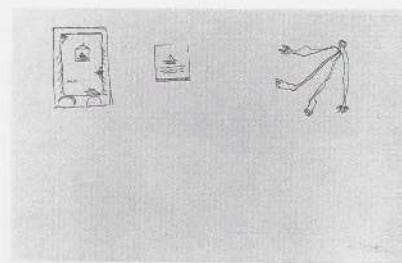
Todes mit ein und verleiht so den Themen der Zeitlosigkeit und des zyklischen Wandels eine zusätzliche Dimension. Mit den Newman-Zeichnungen und dem Grünewaldschen Detail ergibt sich eine Gegenüberstellung von abstrakter Kunst des 20. Jahrhunderts und illusionistischer Kunst der Altdeutschen Malerei, zwei grundverschiedenen Bildsprachen, die sich beide mit geistigen Inhalten auseinandersetzen.<sup>143</sup>

Das Blatt Papier mit gerollten Ecken, auf dem all diese Motive zu sehen sind, erscheint in illusionistischer Darstellung mit Klebeband auf einem Untergrund aufgeklebt – einer zweiten Bildebene in Form einer 1990 entstandenen Radierung von *The Seasons*, bei der die vier Bilder dieser Serie kreuzförmig angeordnet sind (Tafel 244). Abgesehen von der offenkundig religiösen Symbolik erinnert die Anordnung an die runde Form und den kontinuierlichen Kreislauf eines Rades, bei dem es weder einen eindeutigen Anfang noch ein eindeutiges Ende gibt. Als Johns 1987 erstmals *The Seasons* ausstellte, legte die Anordnung der Gemälde eher eine lineare Lesart nahe, die bei *Spring* (Tafel 224) ansetzte und an deren Ende *Winter* (Tafel 223) stand. In einer Reihe von Radierungen, von denen diese die letzte ist, wandelte Johns dieses Prinzip um in das eines ununterbrochenen Zyklus, indem er zunächst die Reihenfolge der Jahreszeiten abänderte, so daß sie nicht mehr mit dem Winter, sondern mit dem Frühling endete, und sie als nächstes in Form eines Kreuzes beziehungsweise eines Rades anordnete.<sup>144</sup>

In der Radierung von 1990 findet ein wichtiges Motiv Eingang in die Ikonographie der *Seasons*: eine Gruppe von Strichmännchen am unteren Rand des Kreuzes. Diese drei Figuren, die in stilisierter Form Künstler mit Pinseln darstellen, waren erstmals in der 1982 mit Tusche auf Kunststoffolie gemalten Fassung von *Perilous Night* (Tafel 206) aufgetaucht, wo sie für das Weiterwirken der Schöpferkraft selbst angesichts von Unsicherheit und Verzweiflung stehen dürften. In der *Seasons*-Radierung stehen sie für die Kontinuität der Arbeit des Künstlers im wechselnden Zyklus des Lebens. Obgleich offenbar von Johns erfunden, weisen sie doch eine auffallende Ähnlichkeit mit dem beseelten Strichmännchen auf, das in Paul Klees *Wander-Artist, ein Plakat* von 1940 (Abb. 84) mit einem Pinsel winkt.

In *Mirror's Edge* konzentriert sich Johns auf einige wenige Schlüsselmotive aus der *Seasons*-Radierung von 1990. Neben den Strichmännchen spielt der Schatten des Jungen aus *Spring* eine auffallende Rolle gleichsam als Rückblende zurück durch die Zeit in die Jahre, als der Künstler seine entscheidende Prägung erfuhr. Auch die Leiter aus Picassos *Minotaurus beim Umzug* taucht wieder auf und läßt sich als eine Metapher für die Bewegung durch Zeit und Raum verstehen. Ein anderes Motiv von Picasso, das erstmals in den *Seasons*-Radierungen Verwendung fand, bringt ein weiteres wichtiges figuratives Element in *Mirror's Edge* und in Johns' nachfolgende Gemälde ein: die sonderbare Figur im rechten oberen Bereich, von deren gesichtslosem Kopf fächerförmig Arme und Beine ausgehen, so daß sich ein strichförmiger Körper ergibt, der bis auf Zehen, Finger und einige Muskelpartien kaum Detailzeichnung aufweist. Diese Figur geht auf Picassos *Der Sturz des Ikarus* von 1958 zurück, ein großes Wandbild, das die UNESCO für ihre Zentrale in Paris in Auftrag gegeben hatte (Abb. 82). Johns sah das Bild erstmals in einer Picasso-Biographie.<sup>145</sup> Er selbst arbeitete zu der Zeit mit den an Klee erinnernden Strichmännchen, und ihn interessierte, wie Picasso eine schematische Figur erfinden konnte, die dennoch so ausdrucksstark und inhaltsreich war.

In den *Seasons*-Radierungen und in *Mirror's Edge* tritt Picassos Figur aus dem (hier nur vage umrissenen) Schatten des Mannes heraus, der in allen Bildern der *Jahreszeiten*-Serie zu sehen ist und für den Künstler als ein »Jedermann« im Auf und Ab des Lebens steht. Auf Picassos Wandbild »taucht Ikarus wie ein Vogel oder ein Flugzeug ins Wasser, Badende beobachten ihn vom Strand aus.«<sup>146</sup> Er ist gleichzeitig ein Taucher an der Meeresküste und der Ikarus der klassischen Legende, der seines »Hochmutes und seiner fehlgeleiteten Phantasie« wegen einen tragischen Tod findet.<sup>147</sup> In *Sketch for »Montez Singing«* von 1988 (Abb. 18) zeichnet Johns Picassos Ikarus auf ein Blatt zusammen mit dem rechteckigen Gesicht und dem Segelboot aus *Montez Singing*, ein Indiz dafür, daß er ursprünglich vielleicht vorhatte, dieses Werk mit dem



18 Jasper Johns, *Sketch for »Montez Singing«* (Entwurf für »Montez singend«), 1988  
Tusche auf Papier, 31,1 × 50,1 cm  
Besitz des Künstlers



Motiv des ins Meer stürzenden Ikarus zu verbinden. Der Zusammenhang zwischen dem abstürzenden Ikarus und seinen eigenen Taucherfiguren aus den sechziger Jahren dürfte Johns bewußt gewesen sein.<sup>148</sup>

Ein weiteres neues Motiv in *Mirror's Edge* ist, fast verdeckt von der kreuzförmig angeordneten *Seasons*-Serie und dem aufgeklebten Bild, der Grundriß des Hauses von Johns' Großvater in Allendale im US-Bundesstaat South Carolina. Allendale ist Johns' Heimatstadt, in der er seine frühe Kindheit verlebte, zunächst bei den Eltern und dann nach deren Trennung und Scheidung bei seinem Großvater und Montez. Als Johns *Mirror's Edge* malte, war das Haus seines Großvaters gerade abgerissen worden, und er hatte es seit vielen Jahren nicht mehr besucht. Also rekonstruierte er es, nach Rücksprache mit Verwandten, die noch in der Gegend wohnten, aus dem Gedächtnis.<sup>149</sup> Durch die Einbeziehung eines Verweises auf die eigene Kindheit bringt Johns in *Mirror's Edge* als Kontrapunkt zu den allgemeinemenschlichen Themen, die durch andere Motive wie die *Seasons*-Radierung und den Spiralnebel angedeutet werden, die besonderen Umstände seines Lebens ins Spiel.

Auf ähnliche Weise paart Johns in einem 1993 entstandenen unbetitelten Aquarell (Tafel 258) nach *Mirror's Edge* eine der Zeichnungen Newmans mit der Nachzeichnung eines Familienphotos, das Johns' Vater William Jasper Johns als Kind auf den Knien wiederum seines Vaters zeigt. Auf dem Photo sind außerdem die Großmutter, Tanten und ein Onkel von Johns zu sehen. Diese Großmutter, die Evaline hieß und starb, bevor Johns geboren wurde, war die einzige andere ›Künstlerin‹ in Johns' Verwandtschaft. Wenn Johns erzählt, daß er bereits als Kind den Wunsch hatte, Künstler zu werden, erwähnt er immer wieder die Begegnung mit Gemälden von ihr in den Häusern von Verwandten.<sup>150</sup> Die Einbeziehung dieses Dokumentes seiner familiären Herkunft väterlicherseits entspricht seiner fortgesetzten Verwendung von Verweisen auf Mutterfiguren in den Bildern, denen Bettelheims Kinderzeichnung (Abb. 72) und das rechteckige Gesicht beziehungsweise die Landschaft nach Picassos *Dame mit Strohhut* (Abb. 78) zugrunde liegen.

*Mirror's Edge 2* von 1993 (Tafel 256) ist eine mit Enkaustik gemalte Variante des Ölbildes *Mirror's Edge* – die Elemente sind nahezu die gleichen, nur anders angeordnet. Allem voran wurde das Motiv der kreuz- oder radförmig angeordneten *Seasons*-Serie um 180 Grad gedreht, so daß die Figuren auf dem Kopf stehen. Die Ikarus-Figur scheint nun wie im Gemälde von Picasso durch den Raum hinabzustürzen. Bei dem aufgeklebten Bild-im-Bild hat Johns Grünewalds Soldaten, die den Hintergrund für den Spiralnebel und die Newman-Zeichnungen bildeten, durch den kranken Dämon ersetzt, und eine Keramik von George Ohr nimmt die Stelle der Thronjubiläumsvase ein. Die Soldaten sind allerdings in einer weiteren Bildebene hinter dem Grundriß des Hauses aus Johns' Kindheit nach wie vor zugegen.

Die vielschichtige, sich verschiebende Optik von *Mirror's Edge* zeugt von Johns' anhaltender intensiver Auseinandersetzung mit dem Raum als einem zugleich expressiven und perzeptuellen Element der Kunst. Nach eigener Aussage sollte der Trompe-l'œil-Holzstreifen, der in den *Mirror's-Edge*-Gemälden jeweils an einem Rand angebracht ist, an einen Teil eines Spiegelrahmens erinnern, also wie ähnliche Bildmittel in anderen seiner Werke den fiktiven Charakter des komplexen Illusionismus der Gemälde unterstreichen.<sup>151</sup> Die Bedeutung, die bei Johns dem Spiegel als Metapher für das Kunstwerk zukommt, geht möglicherweise zurück auf Leonardos *Buch der Malerei*, das bereits seit den fünfziger Jahren eine wichtige Quelle für Johns' Überlegungen zur Kunst darstellt. Leonardo schreibt: »Der Geist des Malers muß dem Spiegel ähnlich werden.«<sup>152</sup> Er bezeichnet den Spiegel als des Malers Lehrmeister und rät: »Wenn du sehen willst, ob dein ganzes Bild Ähnlichkeit mit dem Gegenstand in der Natur hat, den du darstellen willst, dann nimm einen Spiegel und spiegele den lebendigen Gegenstand darin und vergleiche das Spiegelbild mit deinem gemalten Bild ... Du sollst dir den Spiegel zum Vorbild nehmen ... denn auf seiner Fläche erscheinen die Gegenstände in vielerlei Hinsicht ähnlich wie auf einem Gemälde.«<sup>153</sup> Indem er sich auf kubistische und surrealistische Vorstellungen von der ›Spiegelung‹ der Wirklichkeit in der Kunst stützt, erweitert Johns Leonardos Verständnis der Malerei als Spiegel der Natur um einen dem ausgehenden 20. Jahrhundert gemäßen Gesichtspunkt.



Sowohl das Enkaustikgemälde *Untitled* von 1992–94 (Tafel 254) wie auch das Ölbild *Untitled* von 1992–95 (Tafel 255) bieten eine ausdrucksvolle Zusammenschau des Johnsschen Schaffens des vorausgegangenen Jahrzehnts. Hier vereint Johns Motive aus *Mirror's Edge* sowie aus *Untitled (Red, Yellow, Blue)* (Tafel 211) unter Verwendung des dreiteiligen Bildaufbaus des letzteren Gemäldes. Das rechteckige Gesicht und die Konturzeichnung nach einer unbekanntem Vorlage erscheinen als Motive auf einer an die Wand gelehnten Trompe-l'œil-Leinwand. Eine auf die Konturen beschränkte mehrfache Nachzeichnung von Grünewalds Soldaten durchspannt filigran die Breite und Tiefe des Bildraums: Das, was in *Perilous Night* (Tafel 205) und *Untitled* von 1984 (Tafel 218) noch ein kaum zu entschlüsselndes, in den Hintergrund eingewirktes Bildelement war, tritt nun, über den Grundriß des Hauses von Johns' Großvater gelegt, so zum Vorschein, daß das Ausgangsmotiv deutlich erkennbar bleibt.

Die Unterschiede zwischen den beiden unbetitelten Gemälden sind überwiegend das Resultat anderer Farbgebung und der Verwendung eines anderen Malmaterials, eine geringfügige ikonographische Abwandlung allerdings betrifft die Blätter, auf die jeweils der Grundriß des Hauses gezeichnet ist. In *Untitled* von 1992–95 versieht Johns diese Blätter nicht mit gerollten Ecken, um die Trompe-l'œil-Wirkung zu erzielen, sondern er malt gefaltete und gerollte Ränder nach dem Vorbild einer Piranesi-Radierung von Architekturmotiven, *Del Castello Dell'Acqua Giulia* von 1761 (Abb. 81). Nicht nur die Trompe-l'œil-Kunstgriffe, sondern auch die Art der Andeutung mehrerer Bildebenen bei Piranesi entsprach dem, was Johns in dieser Zeit in seiner Kunst anstrebte. In einem Interview mit Mark Rosenthal äußerte er sich 1993 zu seinem Interesse für Piranesi Illusionismus: »Auf den ersten Blick schien es sich bei dem Piranesi um eine Darstellung von Architekturstudien zu handeln. Später erkannte ich eine andere Ebene der Darstellung, die suggerierte, daß sich die Studien auf verschiedenen entrollten Blättern oder Seiten befanden. Diese Komplikation, dieser andere Grad der ›Wirklichkeit‹ oder ›Unwirklichkeit‹, interessierte mich.«<sup>154</sup>

In *Nothing At All Richard Dadd*, einer Zeichnung von 1992 (Tafel 252), schneidet das Kreuz beziehungsweise Rad der *Seasons*-Serie den Grundriß des Hauses aus Johns' Kindheit. Die Ikarus-Figur mit ihren unverwechselbaren Muskeln, Fingern und Zehen scheint aus diesen sich schneidenden Ebenen herauszutreten. Am oberen Bildrand wird dreimal der Titel der Arbeit wiederholt. Er bezieht sich auf den im 19. Jahrhundert tätigen englischen Maler Richard Dadd, dessen faszinierend schaurige Lebensgeschichte Johns interessiert haben dürfte: Im Alter von 26 Jahren glaubte Dadd, er sei von Geistern besessen, und ermordete in deren Auftrag seinen Vater. Den Rest seines Lebens verbrachte er in einer Bewahranstalt für geistig gestörte Straftäter, wo er »Phantasiebilder von Feen und Elfen malte, die von zwanghafter Detailverliebtheit und mit Scharen winziger Figuren angefüllt waren.«<sup>155</sup> Die Worte »Nothing At All« spielen möglicherweise auf ein Gedicht an, das Dadd über sein Meisterwerk, *The Fairy Feller's Master Stroke* von 1855–64 (Abb. 83), schrieb. Nach einer langatmigen Exegese der Motive des Gemäldes beschließt Dadd das Gedicht, indem er seinen eigenen Erklärungen jede Gültigkeit abspricht: »Doch ob dem so ist oder nicht / Ihr könnt getrost darüber hinweggehen / Denn es besagt nichts, als daß Null nichts ist / Und aus nichts gewinnt nichts nichts / ›Kannst du mit nichts nichts anfangen, Nonkel?‹ ›Nun, nein, / mein Junge, aus nichts läßt sich nichts machen.«<sup>156</sup>

In einem Text über Dadd spricht Patricia Allderidge von seiner »völligen Hingabe an seine Schöpferkraft und seinem Wissen um diese, das es ihm ermöglichte, in der Isolation weiterzuarbeiten und sich zu entwickeln, obwohl ihm klar war, daß ihm niemals mehr Anerkennung oder Resonanz von seiten der Welt außerhalb der Anstalt zuteil werden würde, als wenn er buchstäblich tot gewesen wäre.«<sup>157</sup> Die Tatsache, daß Dadd nicht aufhörte, Kunst zu machen, läßt auf einen Glauben an die Unabdingbarkeit der Kunst für den Künstler und für die Gesellschaft schließen, selbst wenn ihr Zweck in Frage gestellt ist. Diesem Gedanken entspricht der Brückenschlag zur Kunst der Vergangenheit im Werk von Johns, als Bekräftigung seines Bekenntnisses zu den Möglichkeiten der Malerei, sich allgemeinmenschlicher Themen anzunehmen, die Künstler bis heute immer wieder beschäftigen und Betrachter in ihren Bann ziehen.



Johns' Verwendung von anderen Künstlern entlehnten Motiven hängt damit zusammen, daß er seit jeher mit Ausgangsmotiven gearbeitet hat, die von anderen erfunden wurden und nicht seiner eigenen Phantasie entsprungen waren. Während die Motive in ihrer vorgefundenen Form anderen zuzuordnen sind, macht Johns aus ihnen etwas Eigenes, ohne die Verbindung zur Vorlage abzureißen. Über sein erstes Gemälde der amerikanischen Flagge hat Johns ausgesagt: »Durch die Verwendung dieses Motivs ersparte ich mir eine Menge Arbeit, weil ich es mir nicht mehr auszudenken brauchte. Also machte ich anschließend mit ähnlichen Dingen wie Zielscheiben weiter – Dinge, die der Geist bereits kennt. Das verschaffte mir Spielraum, um auf anderen Ebenen zu arbeiten.«<sup>158</sup> Über die Fliesen wiederum, die er erstmals in *Harlem Light* von 1967 (Tafel 131) als Motiv einsetzte, hat sich Johns wie folgt geäußert: »Wenn ich sie unmittelbar hätte abzeichnen können, hätte ich mich sicher gefühlt, daß die Sache stimmte. Denn interessant ist für mich, daß die Sache nicht ausgedacht, sondern übernommen ist. Sie stammt nicht von mir.«<sup>159</sup> Zu den »von anderen ausgedachten Sachen« gehört mittlerweile ein breites Repertoire an Motiven, die speziell anderen Künstlern entlehnt sind – eine Piranesi-Radierung, Grünewalds Soldaten, Picassos *Minotaurus beim Umzug*, eine Kinderzeichnung, Sengais *Kreis, Dreieck und Quadrat*, eine Konturnachzeichnung nach einer unbekanntem Vorlage, Cézannes *Badende* und Duchamps *Bräute*. Sie sind zu Elementen des komplexen, geschichteten Bildvokabulars der Malerei von Johns geworden, eingebunden in seinen fortlaufenden Gedankenaustausch mit seinem eigenen früheren Schaffen, der Kunst der Vergangenheit und den unzähligen anderen Quellen, die auf sein Bewußtsein einwirken und dort neue Bilder und Ideen hervorrufen.

*Für die mir gebotene Möglichkeit, den vorliegenden Beitrag zu verfassen, möchte ich Kirk Varnedoe meinen Dank aussprechen. Des weiteren gilt mein Dank Lilian Tone, Christel Hollevoet und David Frankel für ihre Recherchen und ihre redaktionelle Mitarbeit, Jasper Johns für sein Entgegenkommen bei der Beantwortung meiner Fragen und für die Überprüfung der Genauigkeit meiner Angaben, sowie Sarah Taggart, Johns' Assistentin, und Joanne Kriegel, die immer wieder Material in seinem Archiv ausfindig zu machen wußten. Schließlich möchte ich meiner Familie und meinen Freunden, namentlich Sally Ganz und Viki Sand, für ihre Unterstützung danken.*

**1** Jasper Johns, zit. bei Richard Francis, *Jasper Johns*, New York 1984, S. 98 (dt. München 1985, S. 95).

**2** Johns, zit. bei Grace Glueck, The »20th-Century Artist Most Admired by Other Artists«, in: *Artnews*, Nr. 76/9 (Jubiläumsausgabe zum 75jährigen Bestehen), November 1977, S. 89. Glueck stellte einer Reihe zeitgenössischer Künstler die Frage: »Welche/s Kunstwerk/e – oder welche/r/n Künstler – der vergangenen 75 Jahre haben Sie bewundert oder hat/haben sie beeinflusst – und weshalb?«

Mit seiner Aussage, daß er sich nicht »nur herausragenden Sachen verbunden« fühle, erinnerte Johns in seiner Antwort auf Gluecks Frage an die Beziehung seiner Motive zu den Massenmedien beziehungsweise zur Trivialekultur. Obgleich dies ein wichtiger Aspekt seines Schaffens ist (siehe zum Beispiel Kirk Varnedoe und Adam Gopnik, *High & Low: Moderne Kunst und Trivialekultur*, München 1990, S. 251 bis 254), steht im vorliegenden Beitrag in erster Linie seine Verwendung von Verweisen auf die traditionellen schönen Künste, insbesondere die Malerei, im Mittelpunkt.

Eine weitere wichtige Quelle für Johns' Motive stellt die Dichtung dar. Seine Einbeziehung von Dichternamen und von Verweisen auf deren Werke reicht zurück bis zu seinem 1958 entstandenen Gemälde *Tennyson* und schließt Anspielungen auf Frank O'Hara, Hart Crane, Ted Berrigan, Samuel Beckett, Louis Ferdinand Céline, Herman Melville und Wallace Stevens

ein. Dieser Motivkreis war bereits Gegenstand von Studien der Verfasserin und anderer Autoren; siehe zum Beispiel *Foivrades/Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns*, Ausst. Kat. The Grunwald Center for the Graphic Arts, Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, 1987, und Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954–1974: »The Changing Focus of the Eye«*, Ann Arbor 1985. Eine umfassende Untersuchung des Themas steht jedoch noch aus.

Obgleich Johns durchaus auch außerhalb des Kanons der schönen Künste nach »nicht herausragenden Sachen« Ausschau hält, handelt es sich bei den Künstlern (und Dichtern), auf deren Werke er sich bezieht, in erster Linie um weithin bekannte, der abendländischen Tradition zuzuordnende Künstler männlichen Geschlechts. Diesem Punkt ist zwar Rechnung zu tragen, er spielt aber im vorliegenden Beitrag keine wesentliche Rolle: Im Unterschied zu vielen zeitgenössischen Appropriationskünstlern betreibt Johns keine kritische Neubewertung des Kanons. Die Tatsache, daß er sich als Motivquelle vor allem alte und moderne »Meister« aussucht, bedeutet nicht, daß seine künstlerischen Einflüsse oder Interessen nicht darüber hinausreichen. So finden sich in seiner Sammlung auch Werke von Künstlerinnen, die er schätzt, darunter Diane Arbus, Käthe Kollwitz, Marisol Escobar und Bridget Riley.

**3** Siehe Jean Lipman und Richard Marshall, *Art about Art*, Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, New York 1978. In seiner Einführung zu diesem Katalog zeichnet Leo Steinberg die weit zurückreichende, vielerlei Formen annehmende Geschichte der Thematisierung anderer Kunst in der bildenden Kunst nach und schreibt: »Im Zitieren, Nachahmen, Übernehmen und Sichanlehnen kommt ebensoviel unverhersehbare Originalität zum Tragen wie im Erfinden. Die Formen, in denen Künstler ihre Werke auf Vorbilder beziehen, – und ihre Gründe dafür – lassen ebensoviel Raum für Innovation wie die Kunst selbst.« (S. 25) Werke von Johns wurden in diese Ausstellung aufgenommen und sind auch im Katalog vertreten.

**4** Siehe als ein Beispiel für die mittlerweile umfangreiche einschlägige Literatur den Ausstellungskatalog *Endgame:*



*Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, The Institute of Contemporary Art, Boston 1986, mit Beiträgen von Yve-Alain Bois, Thomas Crow, Hal Foster u. a.

**5** Johns, zit. bei Vivien Raynor, 'Jasper Johns: I have attempted to develop my thinking in such a way that the work I've done is not me', in: *Artnews*, Nr. 72/3, März 1973, S. 21.

**6** Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York 1973, S. 5.

**7** Ebenda, S. 13.

**8** Johns im Gespräch mit Ruth E. Fine und Nan Rosenthal, 'Interview with Jasper Johns', in: Nan Rosenthal und Ruth E. Fine in Zusammenarbeit mit Marla Prather und Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., New York und London 1990, S. 76.

**9** Johns, zit. bei Mark Stevens in Zusammenarbeit mit Cathleen McGuigan, 'Super Artist: Jasper Johns, Today's Master', in: *Newsweek*, Nr. 90/17, 24. Oktober 1977, S. 78.

**10** Bei Steinberg, 'Jasper Johns: The First Seven Years of His Art', in: ders., *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*, New York 1972, S. 21, ist von Johns' früher Entscheidung die Rede, keine weiteren abstrakten Collagen mehr zu machen, nachdem man ihn auf deren Ähnlichkeit mit dem Werk von Kurt Schwitters hingewiesen hatte. Darüber hinaus wird Johns von Paul Clements mit folgender Aussage zitiert: 'In meinem Werk der Zeit davor war ich bewußt bestrebt, nichts zu machen, was sich mit dem Werk anderer Künstler hätte vergleichen lassen. Das stand in Zusammenhang mit meinem Bemühen, mir eine eigene Identität zu verschaffen, und mit dem, was ich unter künstlerischer Arbeit verstand. Ich bemühte mich, etwas zu machen, das nicht jemand anderem zuzuordnen wäre. Natürlich arbeitete ich mit Motiven, die bereits vorhanden waren, mit kunstfremden Motiven. Später spielte es für mich keine so große Rolle mehr, daß ich ich war und nicht jemand anderer.' Siehe Clements, 'The Artist Speaks', in: *Museum & Arts Washington*, Nr. 6/3, Mai/Juni 1990, S. 79.

**11** Johns, [Statement], in: Dorothy C. Miller (Hrsg.), *Sixteen Americans*, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York 1959, S. 22. Johns' Lehrer an der University of South Carolina in Columbia, wo er 1947/48 drei Semester lang Kunst studierte, waren Catherine Rembert, Augusta Wittkowsky und Edmund Yaghjian. Möglicherweise meinte er mit dem Lehrer, der im Zusammenhang mit Cézanne und dem Kubismus von dem 'kreisenden Gesichtspunkt' sprach, eine/n von ihnen.

**12** Siehe Bernstein (wie Anm. 2), S. 103–112.

**13** Siehe Nan Rosenthal, 'Drawing as Rereading', in: Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 30.

**14** Johns, zit. bei Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, S. 48.

**15** Johns, zit. bei Max Kozloff, *Jasper Johns*, New York 1969, S. 38.

**16** Johns, zit. bei John Cage, 'Jasper Johns: Stories and Ideas', in: Alan R. Solomon, *Jasper Johns: Paintings, Drawings and Sculptures 1954–1964*, Ausst. Kat. The Jewish Museum, New York 1964, S. 22.

**17** Siehe Bernstein (wie Anm. 2), S. 60.

**18** Siehe Christian Geelhaar, 'Die richtigen Augen der Maler. Zur Rezeption von Cézannes *Badenden*', in: Mary Louise Krumrine, *Paul Cézanne: Die Badenden*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel 1989, S. 300. Siehe auch Bernstein (wie Anm. 2), S. 68–74.

**19** Siehe Geelhaar (wie Anm. 18), S. 301.

**20** 14 Werke in verschiedenen Techniken aus Fernand Légers in den Jahren 1940–45 entstandener Bilderserie wurden 1962 im Rahmen der Ausstellung 'Fernand Léger: Five Themes and Variations' im Solomon R. Guggenheim Museum in New York gezeigt. Eine Verbindung von Johns' *Diver*-Arbeiten zu dieser Serie ist denkbar, von ihrem emotionalen Gehalt her jedoch stehen sie Cézanne näher.

**21** Meyer Schapiro, *Paul Cézanne*, New York 1952, S. 68 (dt. Köln 1957, S. 68).

**22** Theodore Reff, 'Cézanne's Bather with Outstretched Arms', in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6. Folge, Nr. 59, März 1962, S. 174. Reff bezieht sich auf eine um 1885 entstandene größerformatige, 73,6 × 60 cm messende Fassung von Cézannes *Badender mit ausgestreckten Armen*.

**23** Siehe Bernstein (wie Anm. 2), S. 111.

**24** Johns, zit. bei Glueck (wie Anm. 2), S. 87.

**25** Der Begriff 'Neo-Dada' wurde erstmals in Zusammenhang mit Johns' Kunst von Robert Rosenblum in seiner Rezension einer Gruppenausstellung in der Galerie Leo Castelli verwendet, in der Johns *Flag* von 1954/55 zeigte: 'Castelli Group', in: *Arts*, Nr. 31/8, Mai 1957, S. 53. Der Komponist John Cage kannte Marcel Duchamps Werk in den vierziger Jahren und gab dessen Ideen innerhalb der New Yorker Kunstszene in den fünfziger Jahren an Robert Rauschenberg und andere weiter. Gegen Ende dieses Jahrzehnts war Duchamps Werk auf breiter Ebene bekannt, so daß Johns' Beschäftigung mit ihm im Rahmen eines weitverbreiteten Interesses für seine Kunst und sein Denken, nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern auch anderswo, zu sehen ist. Von Duchamp geht bis heute eine starke Wirkung auf die Avantgardekunst aus, wie mehrere Veröffentlichungen der jüngeren Zeit belegen. Siehe z.B. Bonnie Clearwater (Hrsg.), *West Coast Duchamp*, Miami Beach 1991; Susan Hapgood, *Neo-Dada: Redefining Art, 1958–62*, Ausst. Kat. The American Federation of Arts, New York 1994; und *Übrigens sterben immer die anderen: Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, Ausst. Kat. Museum Ludwig, Köln 1988.

**26** Siehe Kozloff (wie Anm. 15), S. 24, und Rosalind Krauss, 'Jasper Johns' in: *Lugano Review*, Nr. 1/2, 1965, S. 84. Bei den Büchern, die Johns nach eigener Aussage las, handelt es sich um Robert Motherwell (Hrsg.), *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York 1951, und Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, New York 1959. Johns' Exemplar der 1958 erschienenen Buchedition *Lettre de M. Duchamp (1921) à Tristan Tzara* enthält eine persönliche Widmung von Duchamp an Johns, die auf den 30. Januar 1959 – möglicherweise der Zeitpunkt ihrer ersten Begegnung – datiert ist. Angefangen mit Kozloffs Aufsatz 'Johns and Duchamp', in: *Art International*, Nr. 8/2, März 1964, S. 42–45, sind zahlreiche Autoren näher auf Johns' Beziehung zu Marcel Duchamp eingegangen.

**27** *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even: A Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box*, New York 1960 (dt. in: *Die Schriften: zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*, übers., komment. u. hrsg. v. Serge Stauffer, 2. Auflage Zürich 1994). Johns besitzt ein Exemplar der Edition der *Grünen Schachtel* aus dem Jahr 1934 mit folgender Widmung: 'To Jasper Johns, Sybille des cibles, Affectueusement, Marcel 1960' (Für Jasper Johns, Sybille der Zielscheiben, herzlichst, Marcel 1960).

**28** Johns, 'Duchamp', in: *Scrap*, Nr. 2, 23. Dezember 1960, [S. 4]; sowie 'Marcel Duchamp (1887–1968): An

Appreciation', in: *Artforum*, 7, Nr. 3, November 1988, S. 6.

**29** Johns, 'Thoughts on Duchamp', in: *Art in America*, Nr. 57/4, Juli/August 1969, S. 31.

**30** Johns hatte beim Bühnenbild für *Walkaround Time* in allen Stadien des Entwurfs und Aufbaus seine Hand im Spiel. Im Programmheft jedoch ist zum Bühnenbild auf seine Bitte hin nur angegeben: 'Nach Marcel Duchamps *Das Große Glas* im Philadelphia Museum of Art, unter der Leitung von Jasper Johns', was seinem maßgeblichen Anteil an dem Projekt nicht gerecht wird. Als künstlerischer Berater der Merce Cunningham Dance Company von 1967 bis 1978 gab Johns anderen Künstlern die Möglichkeit, Bühnenbilder zu entwerfen, er selbst entwarf manchmal Kostüme. Dies ist das einzige Bühnenbild, für das Johns selbst verantwortlich zeichnete. Siehe Bernstein (wie Anm. 2), S. 67 f. Siehe auch das Interview 'Jasper Johns', in: *Merce Cunningham*, hrsg. v. James Klosty, New York 1975, S. 85 f., und Francis, 'If Art Is Not Art, Then What Is It?', in: *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns*, Anthony d'Offay Gallery, London 1989, S. 30 f.

**31** Der Einfluß Duchamps kam in den sechziger und siebziger Jahren besonders häufig und offenkundig zum Ausdruck in Werken, die von *L.H.O.O.Q.* inspiriert wurden. Insbesondere nach der Wiederentdeckung Duchamps durch die Kunstszene Ende der fünfziger Jahre folgten zahlreiche Künstler seinem Beispiel und wandelten eine Reproduktion von Leonardos Meisterwerk ab. Johns verwendete erstmals eine Reproduktion der Mona Lisa als kleines Collageelement in einem *Figure-2*-Gemälde von 1962. Für die Lithographien von 1968/69 bügelte er ein Abziehbild der Mona Lisa auf den lithographischen Stein auf, ein Verfahren, das seiner Vorliebe für das Aufdrucken von Motiven entsprach. In einem Interview im Jahr 1969 äußerte Johns sich wie folgt: 'Die Mona Lisa ist eines meiner Lieblingsgemälde und da Vinci einer meiner Lieblingskünstler. Duchamp ist ebenfalls einer meiner Lieblingskünstler, und er versah die Mona Lisa auf einer Reproduktion mit einem Schnurrbart. Unmittelbar bevor ich anfing, für [die Graphikwerkstatt] Gemini zu arbeiten, gab mir zudem jemand einige aufzubügelnde Mona-Lisa-Abziehbilder, die man erhielt, wenn man Kaugummipapier oder etwas in der Art zusammen mit einem Vierteldollar einsandte. Die Abziehbilder braucht man nur auf Stoff aufzubügeln und schon hat man seine eigene 'Mona Lisa' gemacht. Ich hatte ein paar dieser Abziehbilder dabei, als ich zu Gemini kam, und hatte die Idee, das Mona-Lisa-Abziehbild zu verwenden, weil ich gerne Sachen einbeziehe, die etwas Eigenes darstellen und nicht geprägt sind von dem, was man mit ihnen anstellt.' Johns im Gespräch mit Joseph E. Young, 'Jasper Johns: An Appraisal', in: *Art International*, Nr. 13/7, September 1969, S. 53. Lil Picard schreibt in ihrem Artikel 'Jasper Johns', in: *Das Kunstwerk*, Nr. 17/5, November 1963, der der Verfasserin in einer unveröffentlichten, im Archiv der Leo Castelli Gallery aufbewahrten englischen Fassung zugänglich war, daß sie einen Druck von Duchamps 'berühmter Mona-Lisa-Parodie' an der Wand von Johns' Atelier gesehen habe.

**32** Auf der gegenüberliegenden Seite in der englischen Ausgabe von 1960 findet sich eine zweite Aufzählung von Litaneien (ebenfalls durchgestrichen, allerdings weniger kräftig), bei der es sich möglicherweise um Duchamps Neufassung der von Johns in seiner Zeichnung verwendeten Liste handelt.

**33** Johns erwarb *Weibliches Feigenblatt* vermutlich im



Juni/Juli 1961 in Paris, als er eine Ausstellung in der Galerie Rive Droite hatte, die im gleichen Jahr auch das Werk von Duchamp in einer Edition von zehn Bronzen herausbrachte. 1977 kaufte Johns die 1950 entstandene Originalversion von *Weibliches Feigenblatt* aus galvanisiertem Gips. Fred Orton, *Figuring Jasper Johns*, Cambridge, Mass., 1994, S. 60 f., geht auf die metonymische Funktion von *Weibliches Feigenblatt* in dem Gemälde *No* ein, nämlich als ein Motiv der Zugänglichkeit, als Verweis auf ein bestimmtes Objekt der Begierde (die weibliche Scham) sowie als Anspielung auf die Begleitumstände, unter denen Johns die Bronzeversion des Werkes erworben hatte. In Johns' Sammlung finden sich noch zwei verwandte erotische Skulpturen Duchamps – *Objet-Dard* von 1962 und *Wedge of Chastity* von 1963 –, die er beide in den sechziger Jahren erwarb.

**34** In seiner Rezension in *Scrap* erwähnt Johns Duchamps Vorschlag für ein reziprokes Ready-made: »Verwende einen Rembrandt als Bügelbrett« als Beispiel für Duchamps »Geist, unreflektierte Werte unter Beschuß zu nehmen«. Denkbar ist auch eine Anspielung auf Man Rays von Duchamp inspiriertes Objekt *Gift/Cadeau* von 1921, von dem Johns eine Replik besitzt.

**35** Johns' *According to What* ist in zahlreichen Studien mit Duchamps Gemälde *Tu m'* verglichen worden. Siehe John Tancock, »The Influence of Marcel Duchamp«, in: Anne d'Harnoncourt und Kynaston McShine (Hrsg.), *Marcel Duchamp*, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York, und Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1973, S. 165 f., Barbara Rose, »Decoys and Doubles: Jasper Johns and the Modernist Mind«, in: *Arts*, Nr. 50/9, Mai 1976, S. 68–73, sowie Francis M. Naumann, *Jasper Johns: According to What & Watchman*, Ausst. Kat. Gagosian Gallery, New York 1992.

**36** Arturo Schwarz schreibt in *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 1969, S. 531, daß *Locking Door* an der Tür des Apartments in der East 58th Street Nr. 327 angebracht war, in dem Duchamp bis 1960 wohnte. Siehe James Cuno, »Jasper Johns«, in: *Print Quarterly*, Nr. 4/1, März 1987, S. 91.

**37** Richard Schiff, »Anamorphosis: Jasper Johns«, in: *Foiraides/Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns* (wie Anm. 2), S. 151. Wenn Schiff vom Eins-zu-eins-Abbildcharakter des Selbstporträts von Duchamp spricht, geht er davon aus, daß das Profil von einem Schatten abgezeichnet wurde. Es dürfte jedoch eher von einem Photo abgepaust worden sein. Auch Johns äußerte im Gespräch mit der Autorin am 9. März 1996 die Vermutung, daß es von einem Photo abgepaust wurde.

**38** Duchamp schuf das *Selbstporträt im Profil* ursprünglich als eine Edition, die numerierten Vorzugsexemplaren von Robert Leblers Monographie *Sur Marcel Duchamp* beigelegt werden sollte (Editions Trianon, Paris und London, Grove Press, New York, und DuMont Schauberg, Köln 1959). Johns besitzt eine 1959 anlässlich der Veröffentlichung von Leblers Buch edierte Serigraphie des Werkes (8/40). Das *Selbstporträt im Profil* wurde in mehreren Publikationen abgebildet und als Motiv für ein zweites Plakat verwendet, das eher in zeitlicher Nähe zu *According to What* gedruckt wurde. Eine Replik in Originalgröße findet sich zudem in 25 numerierten Exemplaren von Ulf Lindes *Marcel Duchamp* (Galerie Buren, Stockholm 1963), und eine Farbbildung ist enthalten in Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp readymades, etc. (1913–1964)*, Galleria

Schwarz, Mailand, und Le Terrain vague, Paris 1964, von denen Johns ebenfalls jeweils ein Exemplar besitzt. Siehe Schwarz (wie Anm. 36).

**39** Johns im Gespräch mit John Coplans, »Fragments According to Johns: An Interview with Jasper Johns«, in: *The Print Collector's Newsletter*, Nr. 3/2, Mai/Juni 1972, S. 30. Johns skizzierte seine Pläne für dieses Projekt in einer seiner Skizzenbuchnotizen vom Anfang der sechziger Jahre: »Profil? Duchamp (?) verzerrt als Schatten? Vielleicht auf dem an Scharnieren herabhängenden Teil.« Siehe Johns, »Sketchbook Notes«, in: *Art and Literature* (Lausanne), Nr. 4, Frühjahr 1965, S. 185. Johns erwähnte den Titel *Myself Torn to Pieces*, weil er, wie er kürzlich erklärte, der Meinung war, der Originaltitel des Werkes lautete *Marcel déchiravit* und dessen englische Übersetzung »Myself« oder »Marcel Torn to Pieces« (Ich oder Marcel in Stücke gerissen). Johns im Gespräch mit der Autorin, 9. März 1996.

**40** Johns in *Artforum* (wie Anm. 28).

**41** Johns im Gespräch mit John Coplans (wie Anm. 39), S. 41.

**42** Johns, zit. bei Bryan Robertson und Tim Marlow, »The Private World of Jasper Johns«, in: *Tate: The Art Magazine*, Nr. 1, Winter 1993, S. 42.

**43** Johns, zit. bei Dodie Kazanjian, »Cube Roots«, in: *Vogue*, Nr. 179, September 1989, S. 729.

**44** Das Fliesenmotiv, das Johns erstmals 1967 in *Harlem Light* einsetzte, ging auf ein Muster auf einer bemalten Wand in Harlem zurück, an der er auf dem Weg zum Flughafen vorbeigefahren war. Als er später noch einmal hinfuhr, um ein Photo von der Wand zu machen, das er als Vorlage für eine Pause verwenden wollte, konnte er die Wand nicht mehr finden und nahm an, daß sie abgerissen worden war. Siehe Bernstein (wie Anm. 2), S. 128 f.

**45** Näheres über die Beziehungen des Gemäldes *Untitled* von 1972 zu Duchamps *Etant donnés* sowie zu dessen *Großem Glas* bei Roni Feinstein, »Jasper Johns's *Untitled* (1972) and Marcel Duchamp's *Bride*«, in: *Arts*, Nr. 57/1, September 1982, S. 86–93.

**46** In einem Gespräch mit der Autorin am 11. November 1995 sagte Johns, daß er keinerlei spezifischen Kunstbezug im Sinn gehabt habe.

**47** Siehe Bernstein, »An Interview with Jasper Johns«, in: *Fragments: Incompletion and Discontinuity*, hrsg. v. Lawrence D. Krizman, (*New York Literary Forum*, Bd. 8/9) New York 1981, S. 287.

**48** Suzi Gablik, *Magritte*, Greenwich, Conn., 1970, S. 94 f. (dt. München, Wien und Zürich 1971). Johns besuchte 1965 die Magritte-Retrospektive im New Yorker Museum of Modern Art und fing wenig später an, Werke von Magritte für seine Sammlung zu erwerben (siehe Abb. 45, 47, 48). Weitere Magritte-Ausstellungen fanden 1968 in der Byron Gallery in New York und 1969 in der Tate Gallery in London statt. Johns besitzt die Kataloge dieser und anderer Magritte-Ausstellungen.

**49** Johns erwarb sein Bild aus der Serie *Der Schlüssel der Träume* im Jahr 1965, als die Magritte-Retrospektive im Museum of Modern Art stattfand (Archiv Jasper Johns). In diesem Gemälde (das den anderen Werken der Serie ähnelt, nur daß die Wörter in Englisch und nicht in Französisch wiedergegeben sind) haben drei der vier Begriffe keinerlei Verbindung zu den dargestellten Gegenständen, die sie bezeichnen. Johns hingegen ordnet seinen Gegenständen mit diesen zusammenhängende Bezeichnungen zu, um auf das Vorhandensein des Gegenstandes selbst oder eines

Abdruckes beziehungsweise einer Konturnachzeichnung desselben hinzuweisen.

**50** Thomas B. Hess, »On the Scent of Jasper Johns«, in: *New York*, Nr. 9/6, 9. Februar 1976, S. 66. Hess hat als erster auf den Zusammenhang zwischen Johns' Werk und dem Spiel des »cadavre exquis« hingewiesen. Dieser Name entstammt im übrigen einem bei einem dieser Spiele entstandenen Gemeinschaftsgedicht, das folgenden Satz ergeben hatte: »Die exquisite Leiche – wird trinken den jungen – Wein.« Siehe Crichton (wie Anm. 14), S. 58.

**51** Siehe Crichton (wie Anm. 14), S. 58.

**52** Siehe Riva Castleman, *Jasper Johns: A Print Retrospective*, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York 1986, S. 45 (dt. *Jasper Johns. Die Druckgraphik*, München 1986, S. 43).

**53** Johns, zit. bei Stevens in Zusammenarbeit mit McGuigan (wie Anm. 9), S. 73 und 77.

**54** Johns, zit. bei Glueck (wie Anm. 2), S. 31.

**55** Das Schaubild des Kelchs bzw. der Gesichtsprofile, das Johns als Motivvorlage für die Picasso-Druckgraphiken verwendete, ist eine sogenannte »Figur-Grund-Umkehrung« und findet sich in Studien zur Wahrnehmungspsychologie. Heute werden Schaubilder dieser Art nach dem dänischen Psychologen Edgar Rubin, der sich ihrer um 1920 erstmals bedient hatte, auch »Rubin-Bilder« genannt. Johns dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach in Büchern zum Thema Wahrnehmung auf sie gestoßen sein, die er in den sechziger und siebziger Jahren las, darunter James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston 1966, und R.L. Gregory, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing* sowie *The Intelligent Eye*, New York 1970.

**56** Johns im Gespräch mit der Autorin am 12. November 1995. Sowohl Richard Francis in seiner Monographie *Jasper Johns* (wie Anm. 1), S. 90, wie auch Mark Rosenthal in *Jasper Johns: Work since 1974*, Ausst. Kat. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia und New York 1988, S. 27 f., machen in den Schrägstraffur-Mustern von *Weeping Women* Figuren aus. Nach Meinung von Rosalind Krauss, »Jasper Johns: The Functions of Irony«, in: *October*, Nr. 2, Sommer 1976, S. 96 f., bezieht sich *Weeping Women* auf protokubistische Werke Picassos, die Figuren »mittels grober, emphatischer Schraffierung« darzustellen suchen, womit »Picasso zu erkennen gab, daß sich die Art und Weise der Darstellung von Tiefe als die Hauptschwierigkeit eines modernen Stils erweisen würde«. Ihrer Ansicht nach erinnert Johns zudem an spätere Werke Picassos, in denen eine »breitere gesetzte und heftige Schraffierung in weit stärkerem Maße expressiven Zwecken dient als bei den frühen stehenden Akten«.

**57** Nach Francis (wie Anm. 1), S. 90, erinnern die Bügeleisenabdrücke an die Brüste von Picassos *Frau in einem Sessel* (1913), einem Gemälde, das Johns in der Sammlung des mit ihm befreundeten Ehepaares Ganz sah; auch in den Farbdosenabdrücken im rechten Bildteil sieht er Brüste. Mark Rosenthal (wie Anm. 56) S. 29, bezieht sich auf eine Bemerkung Johns', der zufolge sich ihm während der Arbeit an dem Gemälde dessen Beziehung zu Edgar Degas' Wäscherinnen aufgedrängt habe. Eine Anspielung auf Picassos *Die Büglerin* von 1904 erkennt James Cuno, »Voices and Mirrors/Echoes and Allusions: Jasper Johns's *Untitled*, 1972«, in: *Foiraides/Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns* (wie Anm. 2), S. 104.

**58** Judi Freeman, *Picasso and the Weeping Women: The Years of Marie-Thérèse Walter & Dora Maar*, Ausst.



Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1994, S. 18.

**59** Siehe ebenda, S. 14. Die Werkgruppe wird in Freemans Katalog ausführlich erörtert und durch Abbildungen dokumentiert. Die Figuren in diesen Arbeiten weisen Züge auf, die sich Frauen in Picassos Leben dieser Zeit – Marie-Thérèse Walter, Dora Maar und seiner von ihm getrennt lebenden Frau Olga Koklova – zuordnen lassen.

**60** Siehe Crichton (wie Anm. 14), S. 63. Johns' interessierte sich für Munch seit einer Ausstellung, die er 1950 im New York Museum of Modern Art sah. Johns im Gespräch mit der Autorin, 9. März 1996.

**61** Siehe Ragna Stang, 'The Aging Munch: New Creative Power', und Arne Eggum, 'Munch's Self-Portraits', beide in: *Edvard Munch: Symbols and Images*, mit einer Einführung von Robert Rosenblum, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., 1978.

**62** Johns im Gespräch mit Peter Fuller, 'Jasper Johns Interviewed Part II', in: *Art Monthly*, Nr. 19, September 1978, S. 7. Das vollständige Zitat lautet: »In meinem Frühwerk versuchte ich meine Persönlichkeit, meine innere Befindlichkeit, meine Gefühle zu verbergen. Das hatte seinen Grund teilweise in den Vorstellungen, die ich damals von mir selbst und von der Malerei hatte. Ich klammerte mich eine Zeitlang daran fest, doch schließlich erschien es wie ein aussichtsloser Kampf. Am Ende muß man sich einfach aus der Reserve wagen. Einige der Veränderungen in meinem Werk haben meiner Meinung nach damit zu tun.«

**63** Siehe Arne Eggum, 'Munch's Self-Portraits', und Trygve Nergaard, 'Despair', in: *Edvard Munch: Symbols and Images* (wie Anm. 61), S. 20 bzw. 135.

Richard S. Field, der sich in Publikationen eingehend mit Johns' Druckgraphik auseinandergesetzt hat, teilte mir kürzlich in einem Gespräch mit, daß er 1975 eine frühe Lithographie von Johns, *Skin with O'Hara Poem* von 1963–65, und Munchs *Selbstbildnis* in einer Ausstellung mit dem Titel 'Images of Death' gezeigt hatte. In seinem Katalogbeitrag zu dieser Ausstellung ordnet Field beide Druckgraphiken einer Abteilung mit dem Titel 'Fear of Death' (Die Angst vor dem Tod) zu, und zwar zusammen mit anderen Werken, die in Verbindung mit einem Künstlerselbstbildnis Totenschädel oder andere Embleme des Todes zeigen, und erörtert diese Bilder unter dem Gesichtspunkt der Angst des Künstlers vor seinem eigenen Tod und »dem Verlust seiner Schöpferkraft«. Siehe Field, *Images of Death*, Ausst. Kat. Davison Art Center, Wesleyan University, Middletown, Conn., 1975, S. 16. Field erinnert sich, mit Johns seinerzeit über Munchs Druckgraphik gesprochen zu haben.

**64** Siehe Judith Goldman, *Jasper Johns: 17 Monotypes*, Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, New York, und Universal Limited Art Editions, West Islip (N.Y.) 1982, o.S. Nach Auffassung von Goldman bezieht sich Johns' *Weeping Women* sowohl auf Munchs 1906 entstandenes Gemälde *Weinende Frau* wie auch auf Picassos Radierung von 1937. Außerdem finden sich nach ihrer Aussage die spermiumähnlichen Formen aus Munchs Lithographie *Madonna* von 1895 in den Monotypen 9 und 11 in ihrem Katalog wieder.

**65** So lautet die Bildunterschrift unter dem neben *Samvara* in seiner *mystischen Erscheinungsform* abgebildeten Gemälde des gleichen Motivs bei Ajit Mookerjee, *Tantra Art: Its Philosophy and Physics*, New Delhi, New York und Paris 1966, Nachdruck Basel 1971, S. 30. In eben diesem Buch stieß Johns auf die Abbildung des Gemäldes, das er in seinen Werken ver-

wendete. Siehe Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 255 f. Nach Mark Rosenthal (wie Anm. 56), S. 44, steht die in dieser Darstellung verbildlichte geschlechtliche Vereinigung der Gottheiten aus Johns' Sicht für die »gegenseitige Durchdringung konstruktiver und destruktiver Kräfte«. Robert A.F. Thurman, 'Wisdom and Compassion: The Heart of Tibetan Culture', in: Marilyn M. Rhie und Thurman, *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*, Ausst. Kat. Asian Art Museum of San Francisco und Tibet House, New York 1991, S. 17, geht auf die in zahlreichen Beispielen tantrischer Kunst anzutreffenden Variationen dieses Motivs ein, die, so Thurman, den Buddha »in Form einer Vater-Mutter-Vereinigung [zeigen], und zwar in einer geradezu elektrisierend physischen Darstellung«. Weiter schreibt er: »Die Vater-Mutter-Vereinigung ist eine Manifestation der höchsten spirituellen Essenz Budhas, der Erleuchtung als Verbindung von Weisheit und Mitleid. Diese Darstellung ist für den frommen Tibeter mehr als metaphorisch, sie ist der konkrete Beweis für die Möglichkeit der Erlangung höchster geistiger Erkenntnis.«

**66** Die Details und Quellen von *Cicada* werden eingehend erörtert bei Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 247 f. Siehe auch Orton (wie Anm. 33), S. 164 f.

**67** Für eine erschöpfende Beschreibung dieser Werke und eine Erörterung ihrer Beziehung zu Cunningham, siehe Barbara Rose, 'Jasper Johns: The Tantric Details', in: *American Art*, Nr. 7/4, Herbst 1993, S. 47–71. Siehe auch *The Tate Gallery 1980–82: Illustrated Catalogue of Acquisitions*, London 1984, S. 145 f.

**68** Johns, zit. in *The Tate Gallery 1980–82* (wie Anm. 67), S. 146. Siehe auch Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 81 und 82. In der Literatur über tibetische Kunst werden die Gegenstände, die Samvara und seine Sakti in der Hand halten, dahin gehend interpretiert, daß sie den Triumph über Unwissenheit und das Böse symbolisieren. Siehe Rhie und Thurman (wie Anm. 65), S. 217.

**69** Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 252.

**70** Siehe ebenda, S. 255 f. Der Totenschädel erinnert an die Schädelabdrücke in Johns' Werken der sechziger und siebziger Jahre, insbesondere an die Zeichnung *Skull* von 1971. Mark Rosenthal, 'Dancers on a Plane and Other Stratagems for Inclusion in the Work of Jasper Johns', in: *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns* (wie Anm. 30), S. 129, bringt *Tantric Detail* mit *In Memory of My Feelings – Frank O'Hara* in Verbindung, einem Werk, bei dem eine Röntgendurchleuchtung einen übermalten Totenschädel zum Vorschein gebracht hat.

**71** Siehe Rosenthal (wie Anm. 56), S. 48.

**72** Rosenthal (wie Anm. 70), S. 129.

**73** Johns im Gespräch mit Ann Hindry, 'Conversation with Jasper Johns/Conversation avec Jasper Johns' (engl. und franz.), in: *Artstudio*, Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 14.

**74** Siehe Ruth Mellinkoff, *The Devil at Isenheim: Reflections on Popular Beliefs in Grünewald's Isenheim Altarpiece*, Berkeley 1988.

**75** Siehe Jill Johnston, 'Tracking the Shadow', in: *Art in America*, Nr. 75/10, Oktober 1987, S. 132. Johns' erste Arbeit nach Grünewald war eine 1981 mit Tusche auf Kunststoffolie ausgeführte Konturnachzeichnung eines Details der *Kreuzigung*, das den die Jungfrau Maria stützenden hl. Johannes zeigt. Er widmete diese Zeichnung dem Kunsthändler und Verleger Wolfgang Wittrock, der ihm Oskar Hagens 1919 in München erschienenen Buch *Grünewalds Isenheimer Altar* in

*neun und vierzig Aufnahmen* zugesandt hatte. Siehe Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 45, Anm. 37 und S. 82.

**76** Johns, zit. bei Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 75.

**77** Johns, zit. bei Crichton (wie Anm. 14), S. 64. 1993 sagte Johns in einem Interview: »Mich reizte das, was durch die Linienzeichnung der Formen [in Grünewalds Gemälde] vermittelt wurde, und ich wollte sehen, ob sich diese vom Narrativen lösen ließe. Mir ging es darum, die Expressivität des Bildinhalts auszuklamern, die Expressivität der Bildstruktur aber beizubehalten. Bei manchen Pausen schien dies zu gelingen, bei anderen aber nicht.« Johns, zit. bei Robertson und Marlow (wie Anm. 42), S. 43.

**78** Andrée Hayum, *The Isenheim Altarpiece: God's Medicine and the Painter's Vision*, Princeton 1989, S. 40. Siehe auch Nan Rosenthal, 'Drawing as Rereading', in: Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 37 f. Die Soldaten bei Grünewald befinden sich in einem Zustand der Bewußtlosigkeit. Sie reagieren physisch auf das Erbeben der Erde, das die Auferstehung begleitet, und scheinen psychisch auf die Auferstehung selbst zu reagieren, obgleich sie der Heiligen Schrift zufolge nicht wirklich Zeuge von ihr waren. John Yau, 'Target Jasper Johns', in: *Artforum*, Nr. 24/4, Dezember 1985, S. 85, bringt die Soldaten mit dem 'Wächter' in Verbindung, von dem in einer bekannten Stelle aus Johns' 'Sketchbook Notes' die Rede ist, die sich auf das Gemälde *Watchman* von 1964 (Tafel 113) bezieht. Er schreibt: »Sie verkörpern den Wächter, der in die Falle des Erblickens getappt ist. Wenn sie aufwachen, werden sie vom Geschehenen nichts mehr zu berichten haben.« Bei Robertson und Marlow (wie Anm. 42), S. 43, sagt Johns über die Soldaten, sie seien »vor Ergriffenheit zusammengebrochen«.

**79** Näheres über die »Vielfalt und eindringliche Wirkung des Repertoires an Gebärden« im Isenheimer Altar bei Hayum (wie Anm. 78), S. 108–111.

**80** Cage, zit. bei Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelor: Five Masters of the Avant-Garde* (1965), Nachdruck Harmondsworth und New York 1981, S. 97. Nach Ansicht von Richard Francis (wie Anm. 30), S. 26, ist *Perilous Night* gedacht als eine Moritat über die Gefahren des erotischen Lebens und über das Elend der »Teilung von etwas, das eine Einheit bildete«. Siehe auch David Revill, *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, New York 1992, S. 85.

**81** In Grünewalds Zeit war die Ursache für diese Krankheit unbekannt; 1597 stellte man fest, daß sie ernährungsbedingt und auf den Verzehr von mit Mutterkornpilz befallenem Roggen zurückzuführen war. Siehe Hayum (wie Anm. 78), S. 20 f. Einige Kommentatoren sehen die Figur in der *Versuchung des hl. Antonius* nicht als einen Dämon, sondern als einen erkrankten Menschen; siehe Joris-Karl Huysmans, *Mathias Grünewald*, München 1923, S. 38.

**82** Hayum (wie Anm. 78), S. 148.

**83** Johns, zit. bei Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 82. Im gleichen Buch, S. 40, spricht Nan Rosenthal über die Verbindung, die zwischen dem Dämon und AIDS besteht, und zwar insbesondere unter Anführung einer Zeichnung, die Johns 1988 für eine im Mai jenes Jahres veranstaltete Benefizauktion zugunsten des Supportive Care Program des St. Vincent's Hospital and Medical Center in New York schuf.

**84** Johnston (wie Anm. 75), S. 142.

**85** Douglas Crimp, 'The Photographic Activity of Postmodernism', in: *October*, Nr. 15, Winter 1980, S. 94.



Siehe auch Harold Rosenberg, 'The Mona Lisa without a Mustache: Art in the Media Age', in: *Artnews*, Nr. 75/5, Mai 1976, S. 47–54.

**86** Johns, zit. bei Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 77.

**87** Das Vexierbild von W.E. Hill wurde erstmals in dem englischen Witzblatt *Puck* (London), Nr. 78, 6. November 1915, S. 11, mit folgender Bildunterschrift abgedruckt: »Meine Frau und meine Schwiegermutter / Sie sind beide auf diesem Bild – finden Sie sie.« Johns entdeckte es vermutlich in Büchern zur Wahrnehmungspsychologie. So findet es sich abgebildet bei R.L. Gregory, *The Intelligent Eye* (wie Anm. 55), nach dessen Aussage es erstmals von dem amerikanischen Psychologen E.G. Boring als Beispiel für eine von der Wahrnehmung her zweideutige Figur verwendet worden war. Gregorys Beschreibung stützt sich ebenso wie die ursprüngliche Bildunterschrift unter Hills Bild auf Klischees: »Mal sieht es aus wie ein reizendes Mädchen, mal wie eine furchterregende alte Frau; es bietet sich der Wahrnehmung jeweils ganz unterschiedlich dar. Als junge Dame sehen wir sie im Profil, wobei über der Backe gerade noch die Wimpern eines Auges zu sehen sind. Sie trägt ein schwarzes Band um den Hals. Als Greisin wird das Kinn zu einer abscheulichen riesigen Nase, und aus dem schwarzen Band um den entzückenden Hals wird der grausame Mund einer alten Vettel« (S. 38 f.). Siehe Nan Rosenthal, 'Drawing as Rereading', in: Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 33, sowie Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 294.

**88** Siehe Francis, *Jasper Johns* (wie Anm. 1), S. 106. Näheres über *Ventriloquist* auch bei Nan Rosenthal, 'Drawing as Rereading', in: Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 44 (Anm. 9).

**89** *Untitled* von 1961 ist eine von drei Lithographien, die Barnett Newman in jenem Jahr am Pratt Graphic Art Center in New York machte. Siehe Hugh M. Davis mit einem Text von Riva Castleman, *The Prints of Barnett Newman*, New York 1983. Johns besitzt weitere Druckgraphiken und Zeichnungen von Newman. Durch die Einbeziehung der Lithographie von 1961 wird die Tatsache dokumentiert, daß beide Künstler während der sechziger Jahre in der Graphikwerkstatt von Tatjana Grosman Universal Limited Art Editions gearbeitet haben. Diese Druckgraphik befand sich bereits 1967 in Johns' Besitz, als die Verfasserin sie in seiner Wohnung am Riverside Drive sah. Bernstein, unveröff. Tagebucheintragung, 1. Mai 1967.

**90** Er erhielt die Reproduktion von der Galeristin Ileana Sonnabend. Nach eigener Aussage (Gespräch mit der Autorin vom 11. November 1995) hatte Johns damals weder Petos *Cup We All Race 4* noch andere Werke dieses Malers jemals persönlich zu Gesicht bekommen.

**91** Siehe John Wilmerding, *Important Information Inside: John F. Peto and the Idea of Still Life Painting in Nineteenth Century America*, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., 1983, S. 217–219 und 158 f. Johns' Interesse für Peto in der Zeit der Entstehung von *Ventriloquist* war möglicherweise durch den Besuch dieser Ausstellung in der National Gallery wiedererweckt worden. Weitere interessante Beobachtungen zu den Verbindungen zwischen dem Werk Petos und dem von Johns finden sich unter anderem bei Yau (wie Anm. 78), S. 81 und 83.

**92** Siehe Garth Clark, Robert A. Ellison jr. und Eugene Hecht, *The Mad Potter of Biloxi: The Art & Life of George E. Ohr*, New York 1989. Gegenwärtig besitzt Johns 28 Arbeiten von Ohr (Archiv Jasper Johns).

**93** Johns im Gespräch mit Ann Hindry (wie Anm. 73), S. 14.

**94** Johns, zit. bei Robert Saltonstall Mattison, *Masterworks in the Robert and Jane Meyerhoff Collection: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly, Frank Stella*, New York 1995, S. 30.

**95** Die Abbildung entstammt einer Ausgabe von Melvilles Roman, die 1979 bei The Arion Press in San Francisco erschienen ist. Nach der Verwendung der Buchillustration bei der Arbeit an *Ventriloquist* erwarb Johns eigens einen Abzug des Holzstichs.

**96** Siehe Mark Rosenthal (wie Anm. 56), S. 96 und 107, Anm. 79.

**97** Paul Cézanne, zit. z.B. bei Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley 1971, S. 19. Siehe auch Bernstein, 'Jasper Johns's The Seasons: Records of Time', in: *Jasper Johns: The Seasons*, Ausst. Kat., Brooke Alexander Editions, New York 1991, S. 13 (Anm. 7).

**98** Riva Castleman, *Seven Master Print-Makers: Innovation in the Eighties*, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York 1991, S. 87.

**99** David Douglas Duncan, *Picasso's Picassos*, New York 1968 (dt. *Der unbekanntene Picasso*, Düsseldorf und Wien 1961).

**100** Ebenda, S. 67 (dt. S. 87)

**101** Ebenda, S. 145 (dt. S. 173). Johns sah auch *Der Schatten* in der Ausstellung 'Picasso: Œuvres réçues', die 1979/80 im Grand Palais in Paris stattfand. Siehe Mark Rosenthal (wie Anm. 56), S. 107, Anm. 61. Nach Aussage von Marie-Laure Bernadac in *Picasso-Museum. Die Meisterwerke*, München 1991, stellt Picasso in *Der Schatten* sich selbst als einen eine nackte Frau betrachtenden Schatten dar, bei der es sich um ein 'imaginäres Modell' oder auch um seine Geliebte Françoise Gilot handeln könnte (S. 180). Siehe auch Leo Steinberg, 'Picasso's Sleepwatchers', in: *Other Criteria* (wie Anm. 10), wo sich die beiden *Das Schlafzimmer des Künstlers* betitelten Varianten dieses Gemäldes abgebildet finden, die Picasso am gleichen Tag malte.

**102** Johns, zit. bei Crichton (wie Anm. 14), S. 68.

**103** Sowohl Barbara Rose, 'Jasper Johns: The Seasons', in: *Vogue*, Nr. 177, Januar 1987, S. 259, als auch Mark Rosenthal (wie Anm. 56), S. 107, Anm. 74, stellen die Verbindung zwischen Johns' Seepferdchen und dem Pferd in Picassos *Minotaurus beim Umzug* her.

**104** Siehe Cuno, 'Reading the Seasons', in: *Jasper Johns: Printed Symbols*, Walker Art Center, Minneapolis 1990, S. 83–89. Die Tatsache, daß die vier Jahreszeiten ein wichtiges Thema in der asiatischen Kunst darstellen, war für Johns interessant wegen der darin angedeuteten kulturübergreifenden Geltung. Ein anderes wichtiges Vorbild war die 1945 entstandene Komposition *The Seasons* von John Cage, der als Strukturprinzip die in der indischen Philosophie postulierten Zyklen zugrunde liegen: »Der Frühling als Symbol für Erschaffung, der Sommer für Bewahrung, der Herbst für Zerstörung und der Winter für Ruhe.« Siehe Tomkins (wie Anm. 80), S. 105.

**105** Siehe Bernstein, 'Winter' by Jasper Johns', in: *Sotheby's Preview*, Nr. 7/6, November 1995, S. 12–14.

**106** Johns, zit. bei Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 76.

**107** Mattison erwähnt zudem Magrittes Gemälde *Der trägerische Spiegel* von 1929 und bezeichnet Johns' Gesichtsmotiv, über das er in Zusammenhang mit Eigentümlichkeiten der Farbe und der Sicht auf der Insel Saint-Martin spricht, als eine »Meereslandschaft

beziehungsweise ein Gesicht«. Siehe Mattison (wie Anm. 94), S. 38 bzw. 36 f. Johns hat ausgesagt, daß das Gesicht sowohl eine Landschaft wie auch ein Seestück sein kann, und weist darauf hin, daß das erste Bild dieses Motivs nicht auf Saint-Martin, sondern in Stony Point entstanden war. Johns im Gespräch mit der Autorin, 12. November 1995.

**108** Bernadac (wie Anm. 101), S. 136. *Dame mit Strohhut* war in der Picasso-Retrospektive vertreten, die 1980 im Museum of Modern Art stattfand, und wurde unter dem Titel *Lady in a Straw Hat* in Schwarzweiß im Katalog abgebildet. Johns erinnert sich nicht daran, das Bild in dieser Ausstellung gesehen zu haben, vielmehr sei es ihm in Duncans Buch erstmals aufgefallen. Johns im Gespräch mit der Autorin, 12. November 1995.

**109** Johns, zit. bei Amei Wallach, 'Jasper Johns: On Target', in: *Elle* (New York), November 1988, S. 154. Im Gespräch mit der Autorin am 21. Mai 1996 revidierte Johns diese seine von Wallach zitierte Aussage dahin gehend, daß sie dem, was er hatte sagen wollen, näher kam.

**110** Johns, zit. bei Crichton (wie Anm. 14), S. 70. Johns verwendete das Gesicht erstmals in einer unbetitelten Zeichnung aus dem Jahr 1984. Siehe Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 298.

**111** Johns im Gespräch mit der Autorin, 12. November 1995.

**112** In jedem Werk, in dem die Armbanduhr figuriert, stellt Johns sie, lediglich unter Abwandlung der Farbe des Armbandes, stets auf gleiche Art und Weise dar. Armbanduhren kommen regelmäßig in seinen Gemälden vor und stehen möglicherweise in Zusammenhang mit einer der wenigen Geschichten, die er über seine Kindheit erzählt hat: Als er etwa fünf Jahre alt war, wurde ihm gesagt, wenn er erwachsen wäre, würde er die Uhr seines Vaters bekommen. Bald danach begab er sich, nachdem er sich entschieden hatte, daß er nunmehr erwachsen sei, zum Haus seines Vaters (seine Eltern waren geschieden und lebten getrennt) und holte sich die Uhr. Als Johns' Vater dies herausfand, war er ungehalten und nahm die Uhr wieder an sich (siehe Crichton, wie Anm. 14, S. 20). Nach Johns' eigener Aussage war ihm dies nie in den Sinn gekommen, als er die Uhr in diesen Gemälden malte (siehe Wallach, wie Anm. 109, S. 154). Dennoch ist die mögliche unbewußte Verbindung zwischen den Uhren in seiner Malerei und dieser Geschichte bedenkenswert, insbesondere in Anbetracht der Tatsache, daß er um diese Zeit in seinem Schaffen dazu überging, auf Kindheits Erinnerungen als Motivquelle zurückzugreifen. Johnston, 'Trafficking with X', in: *Art in America*, Nr. 79/3, März 1991, S. 164, bringt die Einbeziehung der Uhr in diese Werke mit der Tatsache in Verbindung, daß sich Johns zur Zeit ihrer Entstehung dem Alter näherte, in dem sein Vater gestorben war.

**113** Johns, zit. bei Wallach (wie Anm. 109), S. 154. Siehe auch Crichton (wie Anm. 14), S. 71 f.

**114** Nach eigener Aussage hatte Johns die Kinderzeichnung von Anfang an im Hinterkopf. Obgleich er sich nicht daran erinnerte, daß sie zu einem Artikel von Bruno Bettelheim abgebildet war, entschied er sich, kurz nachdem er einen Nachruf auf Bettelheim gelesen hatte, sie zu suchen. Johns im Gespräch mit der Autorin, 12. November 1995. Bei dem betreffenden Artikel handelt es sich um Bettelheim, 'Schizophrenie Art: A Case Study', in: *Scientific American*, Bd. 186, April 1952, S. 31–34. Siehe auch Crichton (wie Anm. 14), S. 71, und Jonathan Fineberg, *Mit dem Auge des Kindes*



– *Kinderzeichnung und moderne Kunst*, Ausst. Kat. Lenbachhaus, Kunstbau, München, und Kunstmuseum Bern 1995, S. 229 und 232–234.

**115** Bettelheim (wie Anm. 114), S. 34.

**116** Siehe Johnston (wie Anm. 112), S. 110.

**117** Siehe ebenda, S. 164, wo Johns mit der Aussage zitiert wird, daß er von diesen Gemälden beeindruckt war, sie aber lieber ohne das Gesicht Christi gesehen hätte; bei Johnston findet sich Zurbaráns Gemälde von 1658 aus dem Museo Nacional de Escultura in Valladolid abgebildet. Siehe auch Jeannine Baticle, *Zurbarán*, Ausst. Kat. Metropolitan Museum of Art, New York 1987, Kat.Nr. 54 und 65. Die Gesichtsabdrücke in den Gemälden Zurbaráns erinnern an Johns' *Study for Skin I-IV* von 1962 (Tafeln 98–101). In Anbetracht der ikonenhaften Wirkung der Frauengesichter in Johns' Schaffen dieser Zeit wäre es denkbar, daß ihn die Vorstellung interessierte, wonach das Schweißstück der hl. Veronika das verehrte »veron ikon« – griechisch für »wahres Bild« (siehe Baticle, S. 273) – darstelle, auch wenn er jegliches Interesse für die religiöse Thematik bei Zurbarán abstritt.

Eine weitere Anregung für das Motiv der herabhängenden Tücher in *Untitled* von 1987 waren Duchamps »3 Durchzugs Kolben«, die im oberen Bereich des *Großen Glases* innerhalb der gemalten Wolke – der »Milchstraße« oder »Inchrift-oben« – zu sehen sind (Abb. 32). Die Form dieser drei durchsichtigen Quadrate erhielt Duchamp, indem er ein Zufallsverfahren anwandte: Er hängte ein Stück Tuch von einem Quadratmeter über einem Radiator auf, und während es sich in den Warmluftströmen bewegte, machte er in verschiedenen Zeitabständen Photos davon. Johns in einem nicht aufgezeichneten Gespräch mit der Autorin.

**118** Johns, zit. bei Wallach (wie Anm. 109), S. 154.

**119** Siehe Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 40 und 300, sowie Johnston (wie Anm. 112), S. 165, Anm. 6. Dies ist die Zeichnung, die entstand anlässlich der Veranstaltung »Contemporary Art: A Benefit Auction for the Supportive Care Program of St. Vincent's Hospital and Medical Center in New York«, die im Mai 1988 bei Sotheby's in New York stattfand. 1990 wurde die Zeichnung auf dem Plakat für eine andere AIDS-Benefizveranstaltung abgebildet.

**120** Johns hatte im Jahr 1978 eine einzelne Konturzeichnung nach Villons Druckgraphik gemacht. Für die unbetitelten Konturnachzeichnungen von 1986 diente ihm eine Abbildung von Duchamps *Braut* aus einem Buch dazu, die Pause nach Villon durch freihändige Ergänzungen zu korrigieren. Johns im Gespräch mit der Autorin, 12. November 1995. Nach Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 274–277, waren Johns' Konturzeichnungen nach *Die Braut* als Vorlage für Gravüren gedacht, mit denen eine unter dem Titel *The First Meeting of the Satie Society* bei Osiris Editions in New York zu erscheinende Buchreihe der Mesosticha von John Cage illustriert werden sollte.

**121** Ein einschlägiges Beispiel hierfür ist Mike Bidlos Serie von achtzig Gemälden unter dem Obertitel *Picasso's Women, 1907–71*, bei denen es sich um Kopien nach Kunstbuchreproduktionen handelt. Diese Werke wurden 1988 in der Galerie Leo Castelli ausgestellt, also im gleichen Jahr, in dem Johns die Zeichnung und andere Arbeiten machte, bei denen ihm Picassos *Dame mit Strohhut* als Motivvorlage diente. Bidlo fertigte zudem im Einklang mit der postmodernen Ablehnung der Vorstellung von Originalität und individuellem Stil von Hand Faksimiles von Werken anderer moderner Meister, darunter auch Johns.

**122** Siehe Johnston (wie Anm. 112), S. 107 und 165.

**123** Johnston, ebenda, S. 165, erwähnt, daß die Worte »Green Angel« auf die Rückseite einer unbetitelten, in Aquarell, Kohle und Bleistift ausgeführten Zeichnung von 1990 geschrieben sind. Es ist dies eine von zwölf Zeichnungen, die Johns für einen Kalender machte, der 1991 von der Galerie Anthony d'Offay in London herausgebracht wurde. Für verschiedene dieser Zeichnungen wurden Konturzeichnungen nach der gleichen unbekanntem Vorlage verwendet. Die Zeichnung mit den Worten »Green Angel« auf der Rückseite wurde für die Kalenderseite Dezember verwendet. Siehe *Jasper Johns: A Calendar for 1992*, Anthony d'Offay, London 1990.

**124** Johns, zit. bei Johnston (wie Anm. 112), S. 108 f. Johnston verbindet »X« mit Johns' Bedürfnis nach Wahrung seiner Privatsphäre angesichts der Neugierde, mit der die Kunstszene sein Werk verfolgt. Siehe auch Wallach (wie Anm. 109), S. 154, Crichton (wie Anm. 14), S. 72, sowie Barbaralee Diamonstein, *Inside the Art World: Conversations with Barbaralee Diamonstein*, New York 1994, S. 119.

**125** Der Titel von Nan Rosenthals Aufsatz in Rosenthal und Fine (wie Anm. 8) lautet »Drawing as Rereading« – das Zeichnen als Form der Neudeutung. Rosenthal möchte damit unterstreichen, daß Johns' Zeichnungen »variierte Interpretationen« seiner eigenen Gemälde sind (S. 43). Der Begriff ist auch hilfreich für das Verständnis der Art der Interpretation, der er von anderen Künstlern entlehnte Motive entzieht.

**126** Johns hatte das *Bildnis eines Edelknaben mit Meerkatze* in der Ausstellung »Zeichnungen Hans Holbeins d.J. aus der Sammlung I.M. Königin Elisabeth II. in Windsor Castle und aus der Öffentlichen Kunstsammlung Basel« gesehen, die von Juni bis September 1988 im Kunstmuseum Basel stattfand. Näheres über dieses Werk bei Christian Müller, *Hans Holbein d.J.: Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel 1988. Die herkömmliche Auffassung, wonach es sich um ein Porträt von Edward, dem Prinzen von Wales, in der Zeit um 1550 handle, wird heute zurückgewiesen, und die Identität des Dargestellten, ja sogar seine Nationalität bleibt im dunkeln. Siehe Kate Ganz, *Heads and Portraits: Drawings from Piero di Cosimo to Jasper Johns*, Ausst. Kat. New York 1993, S. 78–80.

**127** Siehe Crichton (wie Anm. 14), S. 72. Die Verfasserin sah das Plakat 1989/90 bei mehrfacher Gelegenheit in Johns' Stadtwohnung.

**128** Johns in einem nicht aufgezeichneten Gespräch mit der Autorin.

**129** Johns, zit. bei Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 79.

**130** Joseph J. Rishel, *Great French Paintings from the Barnes Foundation: From Cézanne to Matisse*, Ausst. Kat. Philadelphia Museum of Art, New York 1995, S. 162. Der Titel *Akte in einer Landschaft* und die Datierung des Gemäldes, das auch *Die Großen Badenden* genannt wird, wurden aus diesem Katalog übernommen.

**131** Nach eigener Aussage kam Johns die Idee zwar erst im Verlauf der Arbeit an den Konturnachzeichnungen, als er aber einmal zu dieser Deutung gelangt war, sah er sie durch die Reproduktion auf dem Plakat durchaus bestätigt. Nachdem er das Gemälde 1995, als die Ausstellung der Sammlung Barnes im Philadelphia Museum of Art Station machte, noch einmal gesehen hatte, meinte er, daß nichts im Gemälde selbst seiner Deutung widersprach. Johns im Gespräch mit der Autorin, 12. November 1995.

**132** Reff, »Cézanne's Late Bather Paintings«, in: *Arts*, Nr. 52/2, Oktober 1977, S. 119. Reff schreibt, daß einige der Badenden in *Akte in einer Landschaft* »in ihrer Pose unverhohlen sinnlich« seien, geht aber nicht auf die geschlechtliche Unbestimmtheit der sich an den Baum lehrenden Figur ein.

**133** Johns, zit. bei Glueck (wie Anm. 2), S. 87.

**134** Johns im Gespräch mit der Autorin, 12. November 1995.

**135** Krumrine (wie Anm. 18), S. 33.

**136** Ebenda, S. 208. Rishel geht auf die Änderungen ein, die Cézanne an dieser Figur vornimmt, darunter die an Brancusi gemahnende Abstrahierung von Hals und Kopf, zieht aber nicht in Betracht, daß es sich um eine männliche Figur handeln könnte. Bei der sich an den Baum lehrenden Figur handelt es sich seiner Ansicht nach um eine Frau, »deren Weiblichkeit durch schwarze skizzenhafte Linien auf ihrem Bauch und Oberschenkel betont wird« (S. 162).

**137** Ebenda, S. 210. Krumrine weist nicht darauf hin, daß Cézanne durch die Abstrahierung der schreitenden Figur deren Brust, Hals und gesichtslosen Kopf zu einem Phallus umgestaltet hat.

**138** Ebenda, S. 241.

**139** Johns erwarb das Selbstbildnis Cézannes im September 1995 (Archiv Jasper Johns).

**140** Johns, zit. bei Hindry (wie Anm. 73), S. 13.

**141** Siehe Mattison (wie Anm. 94), S. 46.

**142** Siehe Hess, *Barnett Newman*, New York 1971, S. 97, und Brenda Richardson, *Barnett Newman: The Complete Drawings 1944–1969*, Baltimore 1979, S. 158.

**143** Siehe Mark Rosenthal, »Interview with Jasper Johns«, in: *Artists at Gemini G.E.L.: Celebrating the 25th Year*, Ausst. Kat. New York 1993, S. 63. Als er in diesem Interview nach der Beziehung zwischen Grünewald und Newman gefragt wurde, antwortete er: »Ein interessanter Aspekt der Kunst – der Malerei – ist der, daß wir Sachen aller möglichen Art als Malerei akzeptieren. Und diese beiden wirken oberflächlich betrachtet zweifellos wie zwei Gegenpole.«

**144** Siehe Bernstein (wie Anm. 97), S. 9–13.

**145** Bei dem Buch, in dem Johns erstmals auf *Der Sturz des Ikarus* stieß, handelte es sich um Arianna Stassinopoulos Huffington, *Picasso: Creator and Destroyer*, New York 1988. (Johns im Gespräch mit der Autorin, 12. November 1995.) Dort ist ein Detail des Werkes abgebildet (das im Herbst 1957 von der UNESCO für den Delegierten-Aufenthaltsraum im Pariser Hauptgebäude in Auftrag gegeben wurde); die Bildunterschrift lautet wie folgt: »Picasso unter dem *Sturz des Ikarus*, dem verzweifelten Wandgemälde, das er 1958 für die Zentrale der UNESCO, einer sich der Hoffnung verschreibenden Organisation, schuf. Handelte es sich, so fragten sich manche bei der Enthüllung, um ein Meisterwerk oder um eine gigantische Kritzelei?« Siehe auch ebenda, S. 422 f.

**146** Jane Fluegel, »Chronology«, in: William Rubin (Hrsg.), *Pablo Picasso: A Retrospective*, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York 1980, S. 418 (dt. *Pablo Picasso: Retrospektive im Museum of Modern Art*, New York, München 1980, S. 418).

**147** Jean S. Boggs, »The Last Thirty Years«, in: Roland Penrose (Hrsg.), *Picasso in Retrospect*, New York 1973, S. 213 f. Mary Mathews Gedo, *Picasso: Art as Autobiography*, Chicago 1980, deutet den *Sturz des Ikarus* als ein pessimistisches Werk, in dem Picasso vor allem über das Überleben reflektiert (S. 213).

**148** Denis Hollier hat die These vertreten, daß Ikarus bei Picasso den Künstler verkörpert, der isoliert und



angstbeladen vor der Leinwand steht. Er stellt fest, daß »Ikarus der Verschmelzung der Figur des Malers und der des Tauchers entspringt, als Teil der allegorischen Gleichsetzung von Sprunghrett und Leinwand, die beide der Ausgangspunkt für einen Sprung ins Leere sind.« Holier, »Portrait de l'artiste en son absence (Le peintre sans son modèle)«, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Nr. 30, Centre Georges Pompidou, Paris, Winter 1989, S. 19. Den Hinweis auf Holliers Aufsatz und dessen Verbindung zu Johns verdanke ich Kirk Varnedoe.

**149** Siehe Mattison (wie Anm. 94), S. 45. Bei Diamonstein (wie Anm. 124), S. 114, geht Johns näher auf den Grundriß des Hauses seines Großvaters ein.

**150** Siehe z.B. Deborah Solomon, »The Unflagging Artistry of Jasper Johns«, in: *The New York Times Magazine*, 19. Juni 1988, S. 23, sowie Diamonstein (wie Anm. 124), S. 114.

**151** Johns im Gespräch mit der Autorin, 12. November 1995. Siehe auch Mattison (wie Anm. 94), S. 46. Mark Rosenthal (wie Anm. 56), S. 73, zitiert Johns dahin gehend, daß der purpurfarbene Streifen am rechten Rand von *Ventriloquist* dazu diene, »etwas Reales wie einen Rahmen oder einen Spiegel anzudeuten, das heißt einen Teil von einer Welt außerhalb der des Gemäldes«.

**152** Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg., komm. u. eingel. von André Chastel, München 1990, S. 164.

**153** Ebenda, S. 206 f.

**154** Johns im Gespräch mit Mark Rosenthal, »Interview with Jasper Johns« (wie Anm. 8). Ein Freund hatte Johns die Piranesi-Radierung 1990 geschenkt.

**155** Siehe *Richard Dadd (1817–1886): A Loan Exhibition*, Ausst. Kat. mit einer Einführung von Patricia Alderidge, New York 1994, o.S.

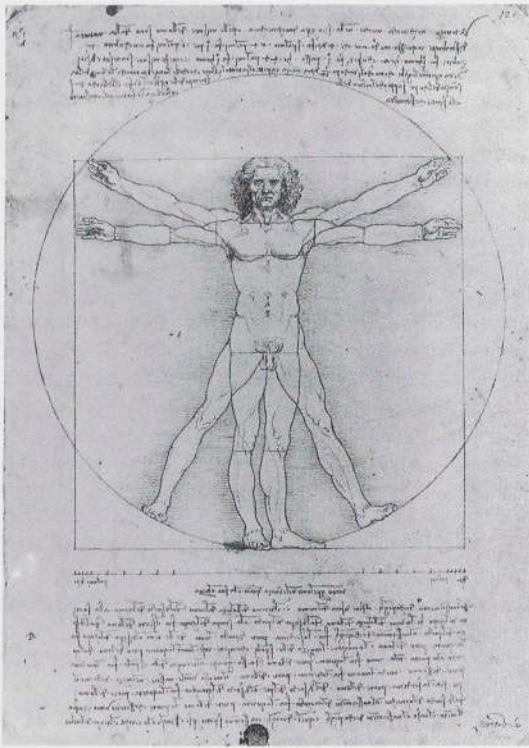
**156** Richard Dadd, zit. bei P. Alderidge, *The Late Richard Dadd: 1817–1886*, London 1974, S. 125–129.

**157** Alderidge (wie Anm. 156), S. 9.

**158** Johns, zit. in »His Heart Belongs to Dada«, in: *Time*, Nr. 73, 4. Mai 1959, S. 58.

**159** Johns, zit. bei Edmund White, »Enigmas and Double Visions«, in: *Horizon*, Nr. 20/2, Okt. 1977, S. 53.

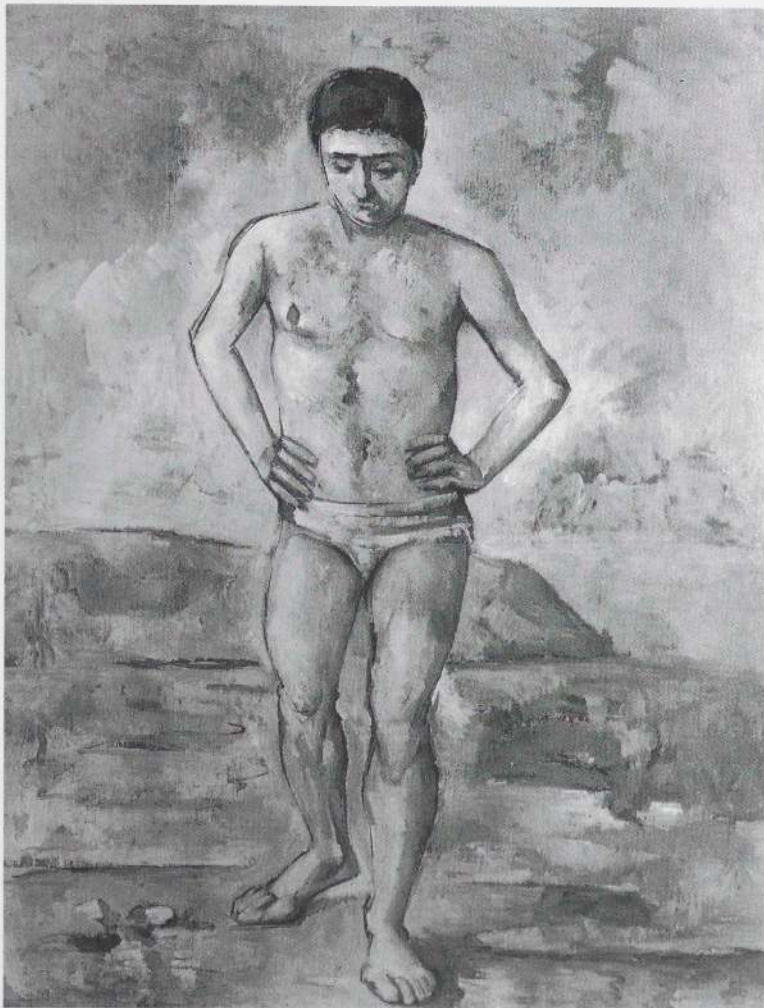




19



20



21

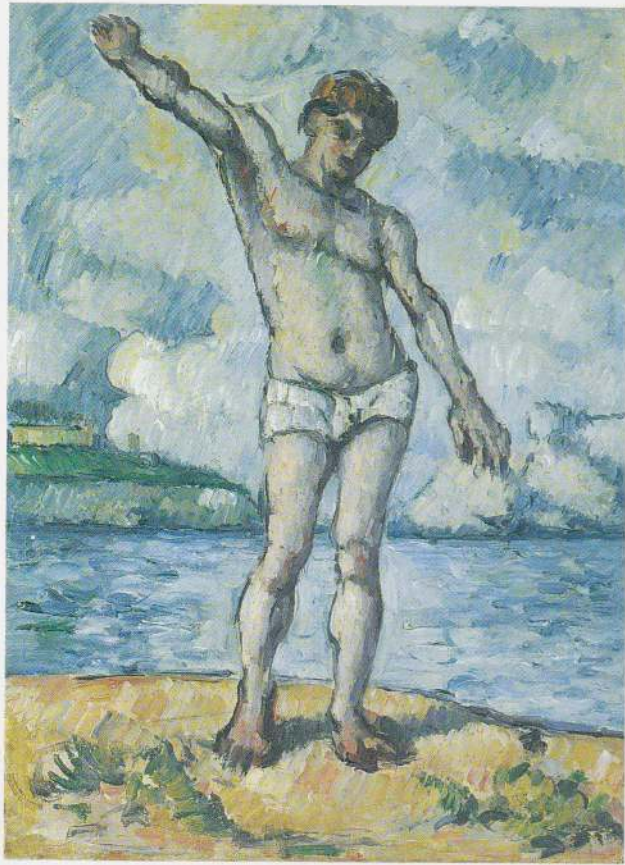
Die Vergleichsabbildungen 19–84 zum Beitrag von Roberta Bernstein bilden ein imaginäres Museum von Werken anderer Künstler als Johns, auf die im Text eingegangen wird. Viele dieser Werke hat Johns mit Sicherheit gesehen, bei einigen aufgenommenen Werken jedoch kann dies lediglich vermutet werden

19 Leonardo da Vinci, *Proportionsfigur nach Vitruv*, um 1485–90  
Tusche auf Papier, 34,3 × 24,5 cm  
Galleria dell'Accademia, Venedig

20 Leonardo da Vinci, *Sintflut*, um 1516–18  
Schwarze Kreide auf Papier, 16,1 × 20,7 cm  
The Royal Collection © Her Majesty Queen Elizabeth II

21 Paul Cézanne, *Der Große Badende*, um 1885  
Öl auf Leinwand, 127 × 96,8 cm  
The Museum of Modern Art, New York.  
Sammlung Lillie P. Bliss





22



23

22 Paul Cézanne, *Badender mit ausgestreckten Armen*, um 1883  
Öl auf Leinwand, 33 × 23,9 cm  
Sammlung Jasper Johns

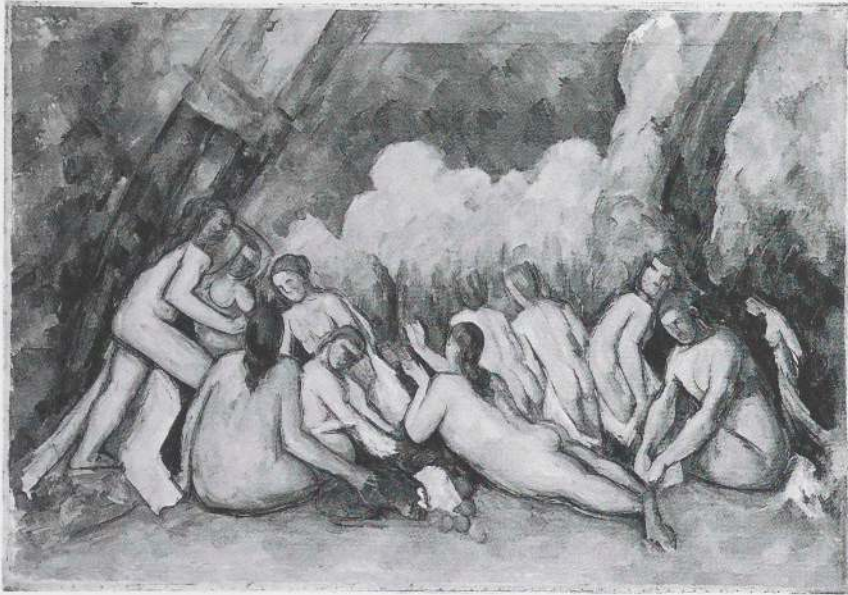
23 Paul Cézanne, *Selbstbildnis*, um 1880  
Bleistift auf Papier, 32,1 × 14,6 cm  
Sammlung Jasper Johns

24 Paul Cézanne, *Akte in einer Landschaft*, 1900–1905  
Öl auf Leinwand, 133 × 207 cm  
The Barnes Foundation, Merion, Penn.

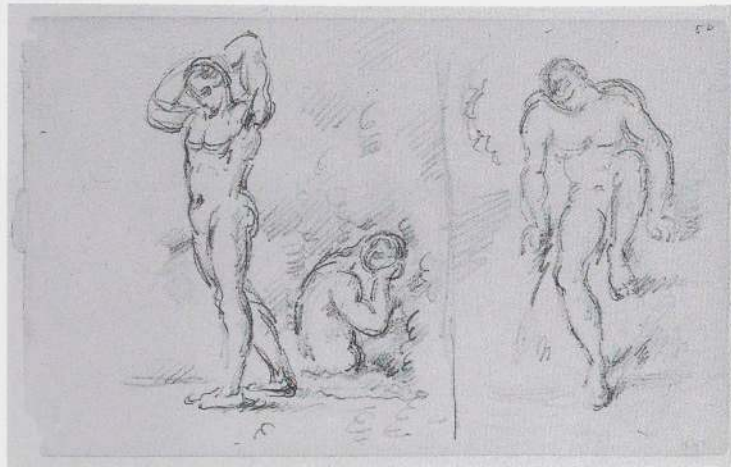


24





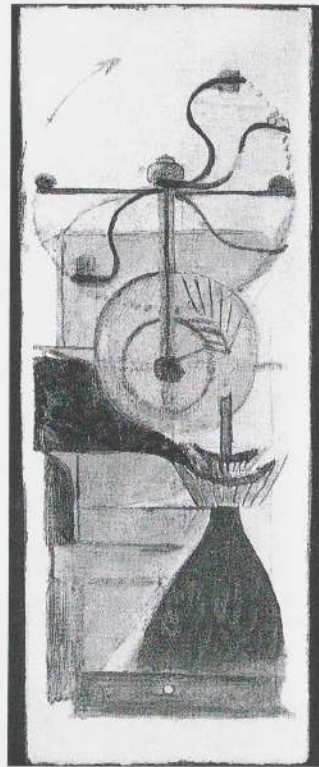
25



26



27



28

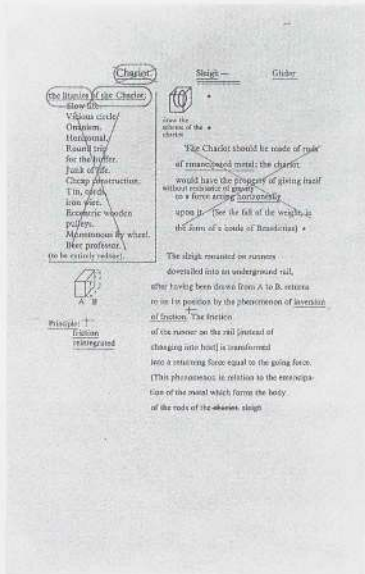
25 Paul Cézanne, *Die Großen Badenden*, 1900–1906  
Öl auf Leinwand, 130 × 195 cm  
The National Gallery, London. Courtesy Trustees  
of The National Gallery, London

26 Paul Cézanne,  
*Studien für Badende*, um 1877–80  
Bleistift auf Papier, 11,7 × 19,6 cm  
Sammlung Jasper Johns

27 Paul Cézanne,  
*Junge mit Totenschädel*, um 1896–98  
Öl auf Leinwand, 130,2 × 97,3 cm  
The Barnes Foundation, Merion, Penn.

28 Marcel Duchamp, *Kaffeemühle*, 1911  
Öl auf Karton, 33 × 12,7 cm  
Tate Gallery, London





29



30

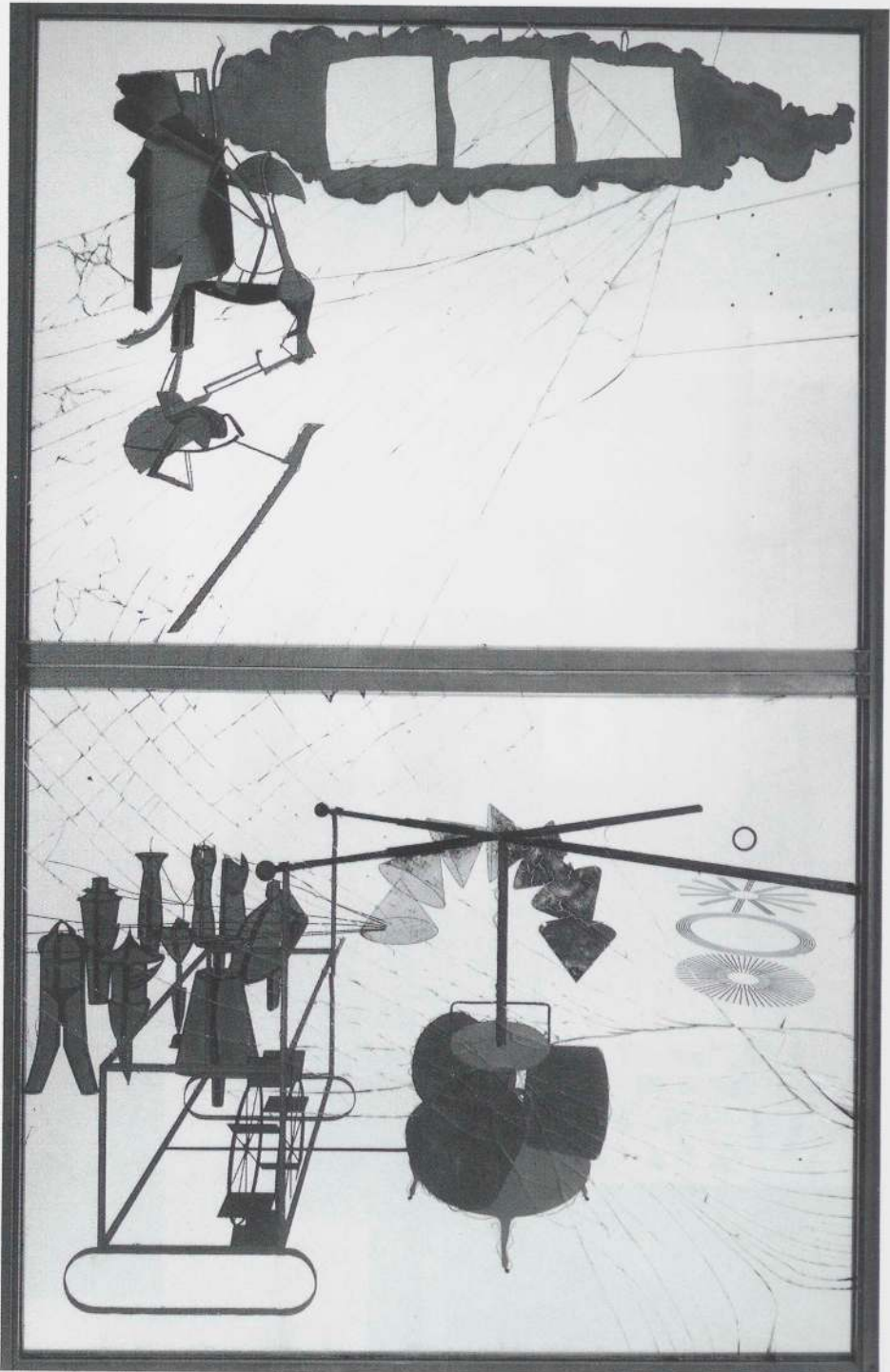


31

29 Seite aus *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even: A Typographic Version* by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's *Green Box*, ins Englische übertragen von George Heard Hamilton, New York 1960

30 Marcel Duchamp, Replik von *L.H.O.O.Q.*, 1919  
Farbenlichtdruck, mit Aquarell handkoloriert,  
19,4 × 12,2 cm  
Philadelphia Museum of Art. The Louis and Walter  
Arensberg Collection

31 Marcel Duchamp, *Weibliches Feigenblatt*, 1961  
Bronze, Auflage von 8 Exemplaren,  
9,5 × 13,9 × 12,7 cm  
Sammlung Jasper Johns



32

32 Marcel Duchamp, *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* (*Das Große Glas*), 1915–23  
Öl und Bleidraht auf Glasscheiben,  
277,5 × 175,6 cm  
Philadelphia Museum of Art. Vermächtnis  
Katherine S. Dreier

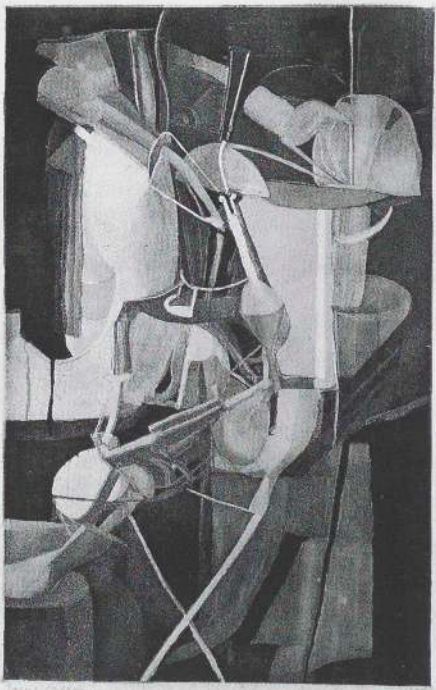






36 Marcel Duchamp, Plakat für Ausstellung  
im Pasadena Art Museum, 1963  
87,6 × 68,6 cm  
Sammlung Jasper Johns

37 Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1<sup>e</sup> la chute  
d'eau; 2<sup>e</sup> le gaz d'éclairage*, 1946–66  
Innenansicht  
Assemblage aus verschiedenen Materialien  
Philadelphia Museum of Art  
Schenkung Cassandra Foundation



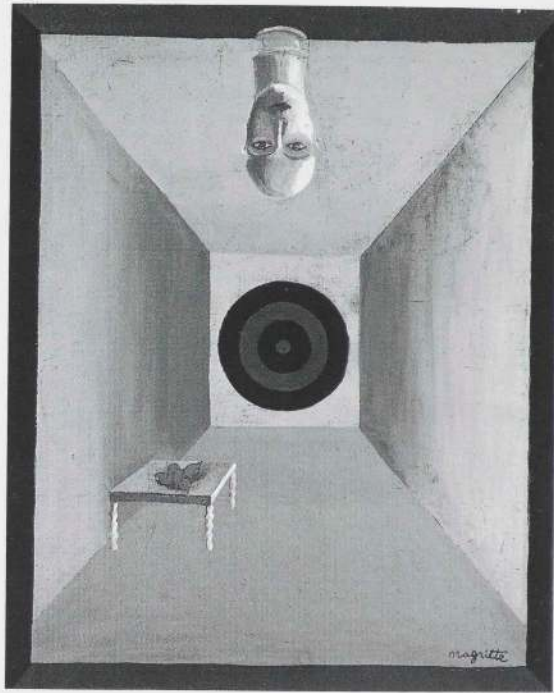
38

38 Jacques Villon, *Die Braut*, 1930  
Aquatinta, 49,5 × 30,7 cm  
Courtesy Fogg Art Museum, Harvard University Art  
Museums. Schenkung Theodore Stebbins zu Ehren  
von Jakob Rosenberg

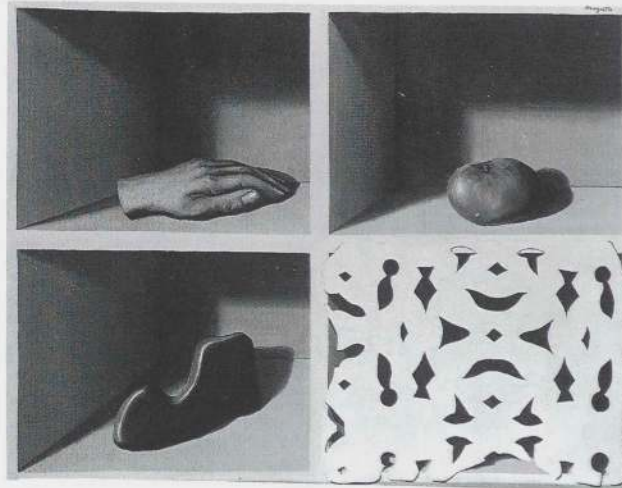
39 René Magritte, *Der Waffensaal*  
(*Der Schießstand*), 1925/26  
Öl auf Leinwand, 77 × 63 cm  
Courtesy Galerie Christine et Isy Brachot, Brüssel

40 René Magritte, *Das Museum einer Nacht*, 1927  
Öl auf Leinwand, 50 × 64,5 cm  
Courtesy Galerie Christine et Isy Brachot, Brüssel

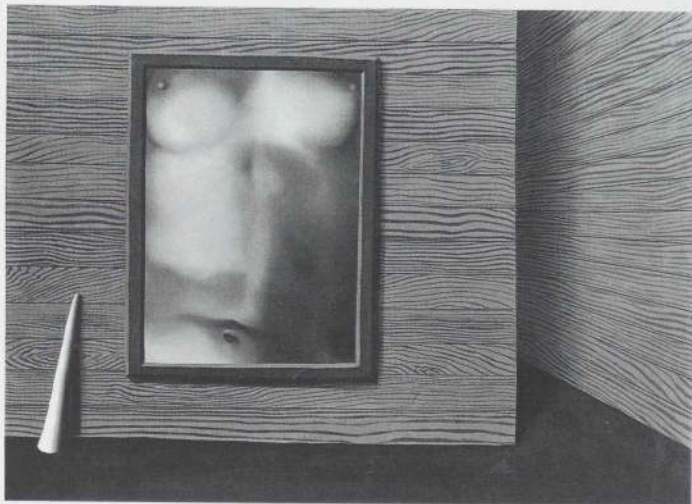
41 René Magritte, *Der Palast einer Kurtisane*, 1928  
Öl auf Leinwand, 54 × 73 cm  
The Menil Collection, Houston



39



40



41





42



43

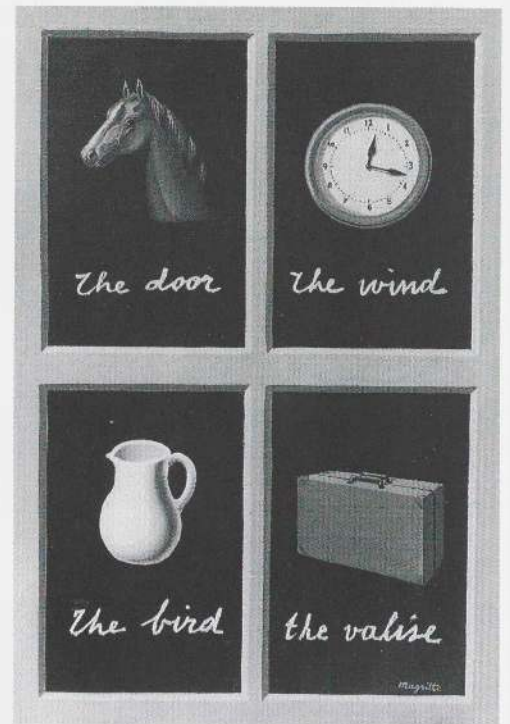


44

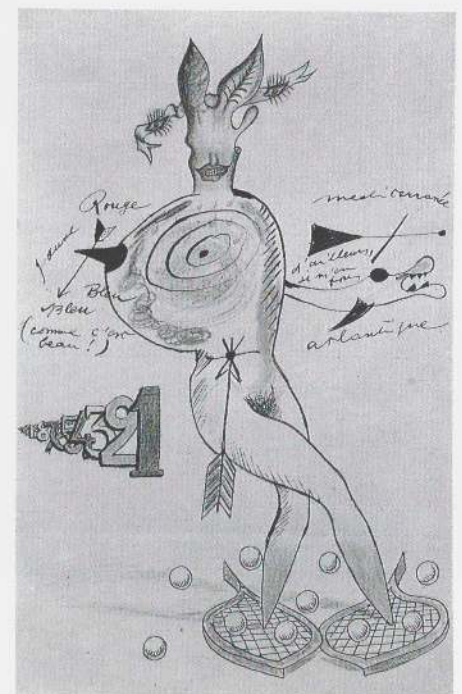
42 René Magritte, *Die ewige Wahrheit*, 1930  
 Öl auf fünf auf Keilrahmen gespannten und gerahmten Leinwänden, auf Plexiglas montiert,  
 Maße des Plexiglasses: 160,6 × 29,2 cm  
 The Menil Collection, Houston

43 René Magritte, *Die Rast der Akrobatin*, 1928  
 Öl auf Leinwand, 54 × 73 cm  
 Courtesy Galerie Christine et Isy Brachot, Brüssel

44 René Magritte, *Der eigentliche Sinn*, 1929  
 Öl auf Leinwand, 73,3 × 53,3 cm  
 Sammlung Robert Rauschenberg



45

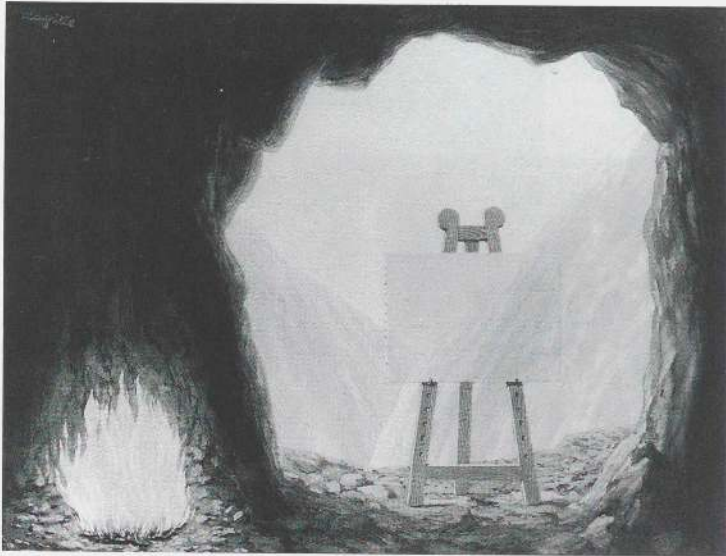


46

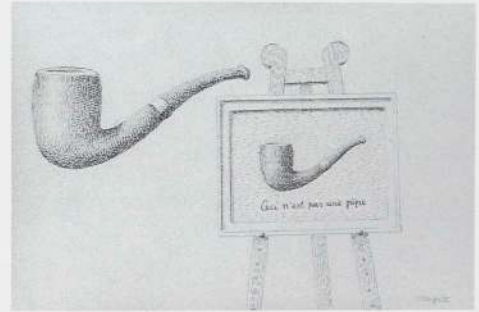
45 René Magritte, *Der Schlüssel der Träume*, 1935  
 Öl auf Leinwand, 41,3 × 27,3 cm  
 Sammlung Jasper Johns

46 Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise und  
 Man Ray, *Figur*, 1926/27  
 'Cadavre exquis', Zeichnung in mehreren Teilen,  
 Feder und Tusche, Bleistift und Farbstift auf  
 Papier, 36,2 × 22,9 cm  
 The Museum of Modern Art, New York. Ankauf

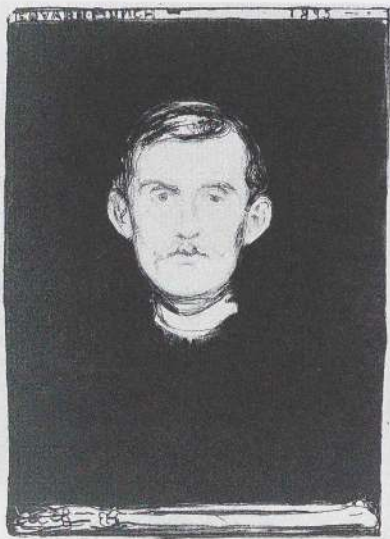




47



48



49

47 René Magritte, *Die Beschaffenheit des Menschen*, 1948  
Gouache auf Papier, 33,4 × 46,5 cm  
Sammlung Jasper Johns

48 René Magritte, *«Ceci n'est pas une pipe»*, 1965  
Kugelschreiber auf Papier, 17,4 × 26,3 cm  
Sammlung Jasper Johns

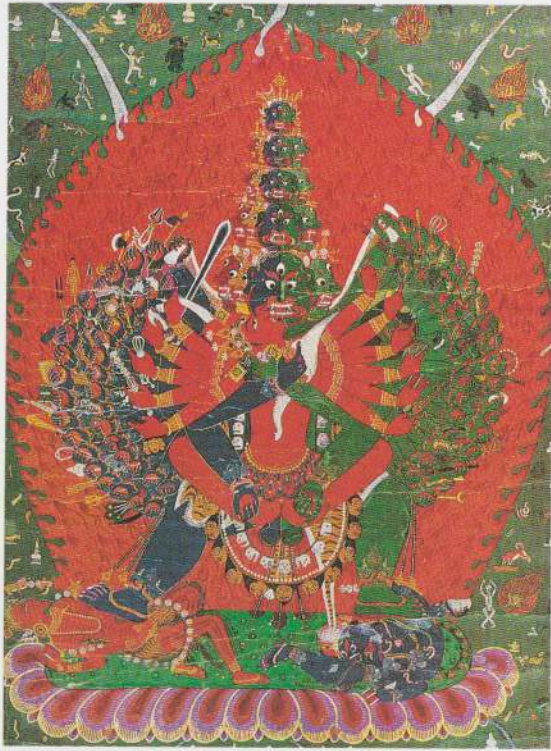
49 Edvard Munch, *Selbstbildnis*, 1895  
Lithographie, 58,5 × 42,3 cm  
The Museum of Modern Art, New York.  
Schenkung James L. Goodwin in Erinnerung  
an Philip L. Goodwin

50 Edvard Munch, *Selbstbildnis zwischen Uhr  
und Bett*, 1940–42  
Öl auf Leinwand, 149,2 × 120,6 cm  
Munch Museet, Oslo



50

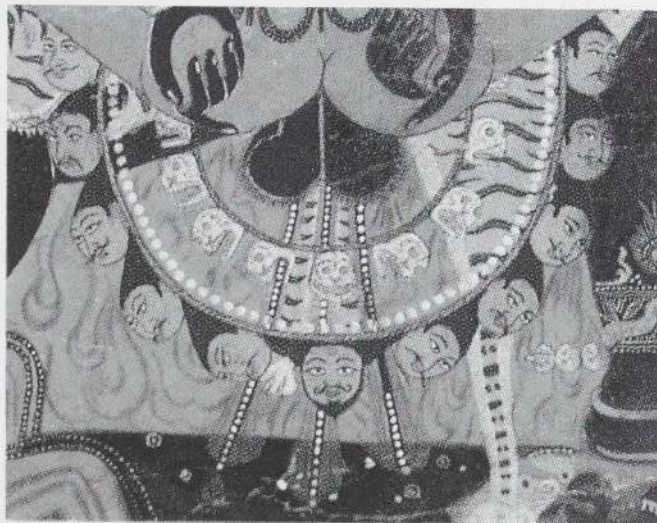




51



53



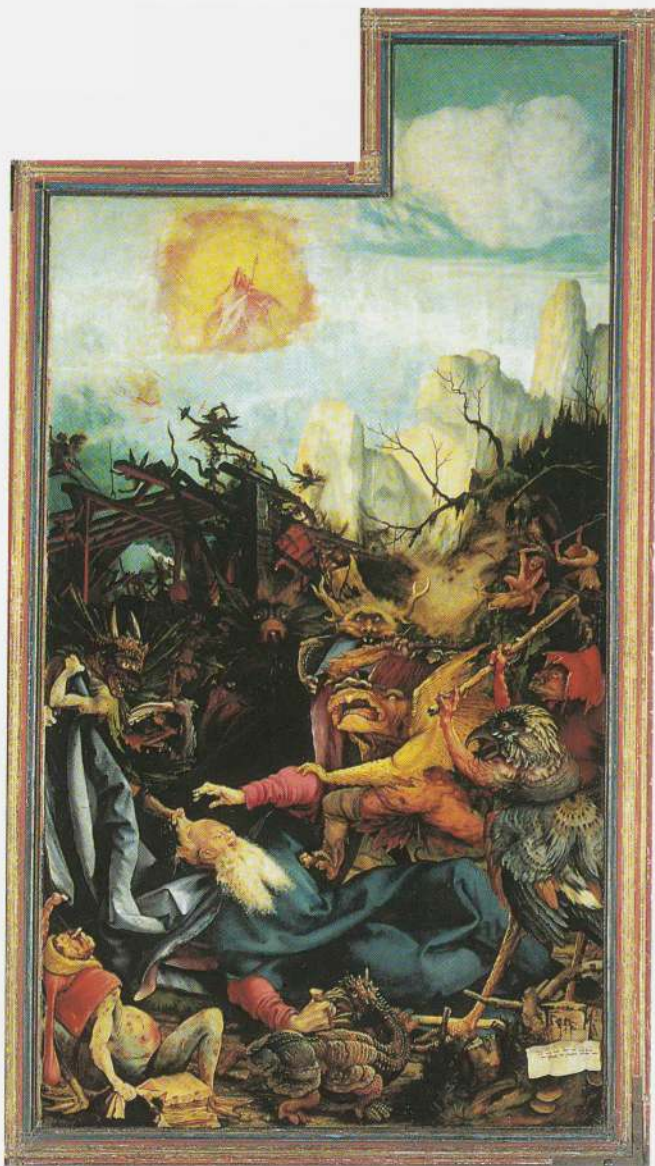
52

51 *Samvara in seiner mystischen Erscheinungsform mit vierundsiebzig Armen, zwölf Arme um seine Sakti gelegt*, Nepal, 17. Jahrhundert  
Gouache auf Stoff, 71,1 × 48,3 cm  
Ehemals Sammlung Ajit Mookerjee, heutiger Verbleib unbekannt

52 *Samvara in seiner mystischen Erscheinungsform mit vierundsiebzig Armen, zwölf Arme um seine Sakti gelegt* (Detail)

53 Matthias Grünewald, *Auferstehung Christi*, Tafel des Isenheimer Altars, um 1512–16  
Öl auf Holz, 249 × 92 cm  
Musée d'Unterlinden, Colmar





54

54 Matthias Grünewald, *Die Versuchung des hl. Antonius*, Tafel des Isenheimer Altars, um 1512–16  
Öl auf Holz, 249 × 92 cm  
Musée d'Unterlinden, Colmar

55 Detail aus Matthias Grünewalds *Auferstehung Christi*  
Aus: Oskar Hagen, *Grünewalds Isenheimer Altar in neun und vierzig Aufnahmen*, München 1919, S. 39  
Sammlung Jasper Johns

56 Detail aus Matthias Grünewalds *Die Versuchung des hl. Antonius*  
Aus: Oskar Hagen, *Grünewalds Isenheimer Altar in neun und vierzig Aufnahmen*, München 1919, S. 44  
Sammlung Jasper Johns

57 Juan Gris, *Der Tisch*, 1914  
Eingefärbtes und farbig bedrucktes Papier und  
Kohle auf Papier, auf Leinwand aufgezogen,  
59,6 × 44,4 cm  
Philadelphia Museum of Art, Sammlung A.E. Gallatin



55

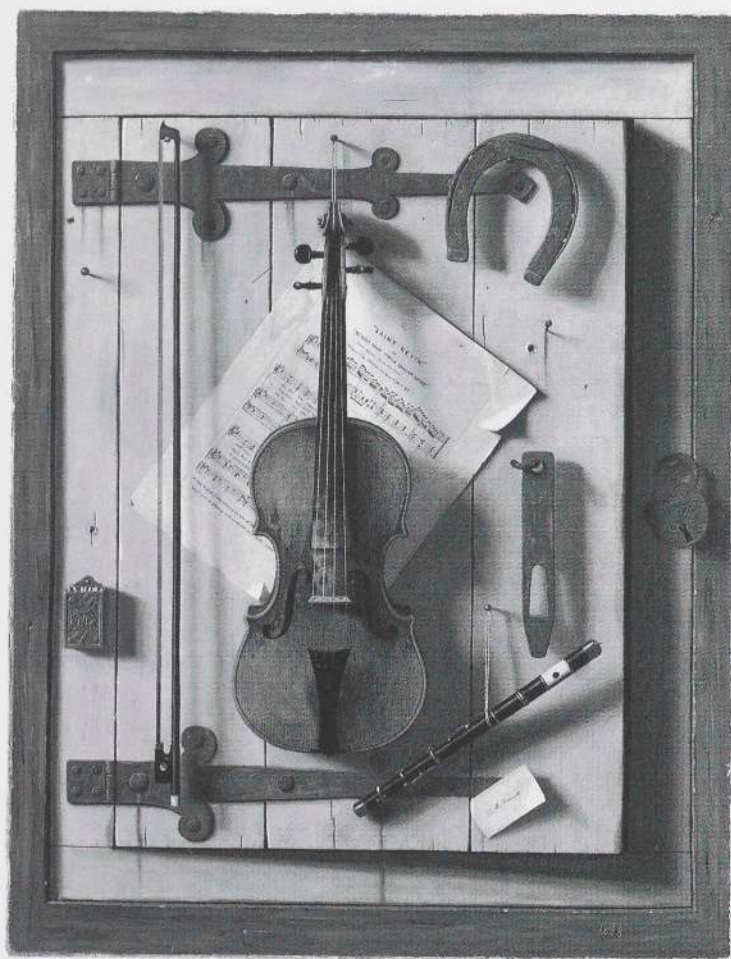


56



57

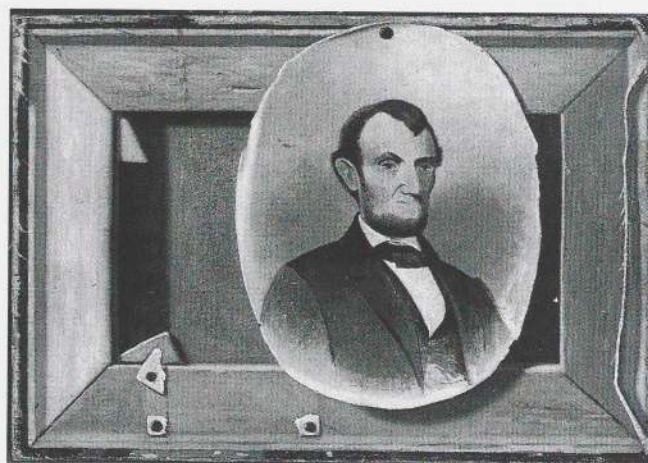




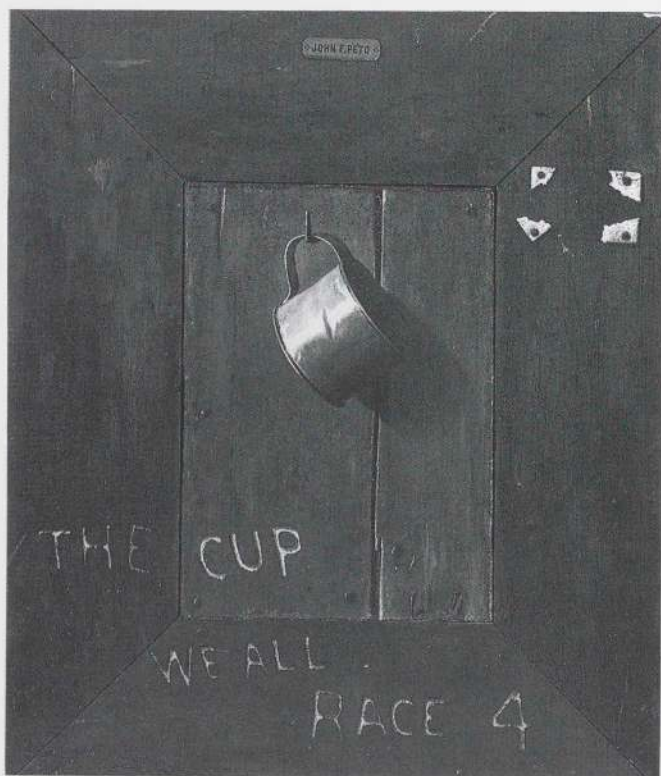
58



59



60



61

58 William Michael Harnett, *Still Life – Violin and Music*, 1888

Öl auf Leinwand, 101,6 × 76,2 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York.

Catherine Lorillard Wolfe Fund, 1963.

The Catherine Lorillard Wolfe Collection (63.85)

59 William Michael Harnett, *Still Life – Five Dollar Bill*, 1877

Öl auf Leinwand, 20,3 × 30,8 cm

Philadelphia Museum of Art. The Alex Simpson, Jr., Collection

60 John Frederick Peto, *Lincoln and the Phleger Stretcher*, 1898

Öl auf Leinwand, 25,4 × 35,6 cm

New Britain Museum of American Art, Connecticut, Charles F. Smith Fund, 1966.5

61 John Frederick Peto, *The Cup We All Race 4*, um 1900

Öl auf Leinwand und Holzbrettern mit Messingschildchen, 64,7 × 54,6 cm

The Fine Arts Museum of San Francisco.

Schenkung Mr. und Mrs. John D. Rockefeller 3rd, 1979.7.80





62



63

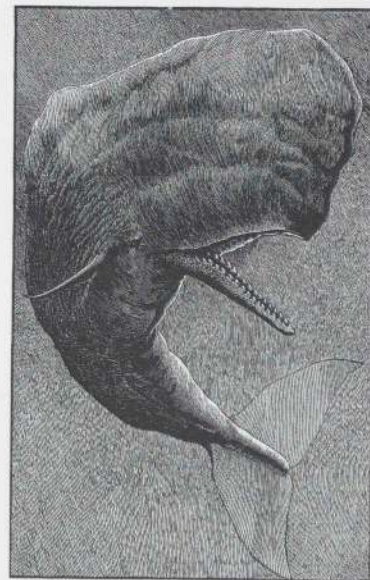


64

62 John Frederick Peto, *Ordinary Objects in the Artist's Creative Mind*, 1887  
 Öl auf Leinwand, 142,2 × 83,8 cm  
 Shelburne Museum, Shelburne, Vt.

63 John Frederick Peto, *Old Souvenirs*, 1881  
 Öl auf Leinwand, 67,9 × 55,8 cm  
 The Metropolitan Museum of Art, New York.  
 Vermächtnis Oliver Burt Jennings, 1968 (68.205.3)

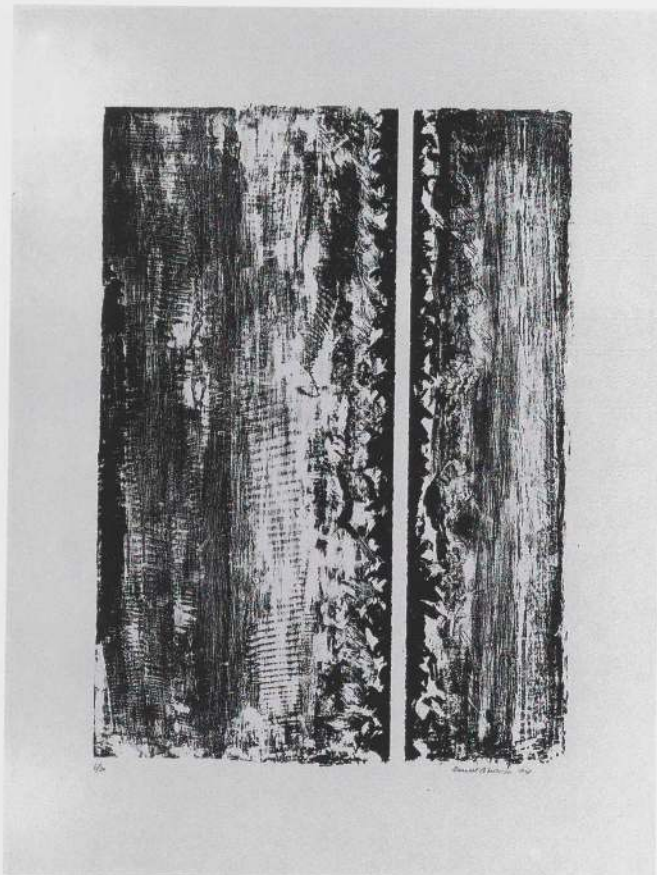
64 George E. Ohr, fünf Keramikarbeiten  
 Alle Sammlung Jasper Johns



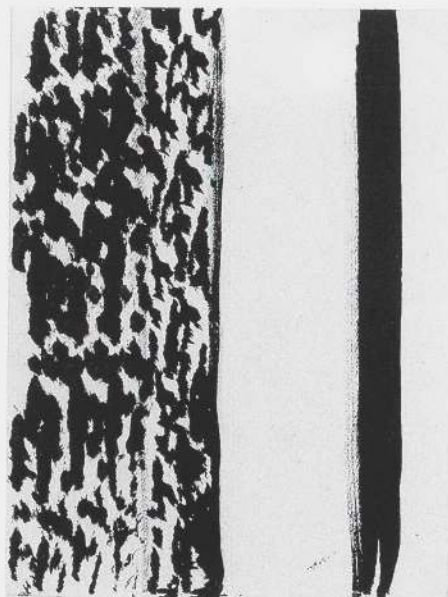
65

65 Barry Moser, *Pottwal*  
 Holzstich, 26,4 × 17,3 cm  
 Aus: Herman Melville, *Moby Dick, or The Whale*,  
 San Francisco 1979, S. 357

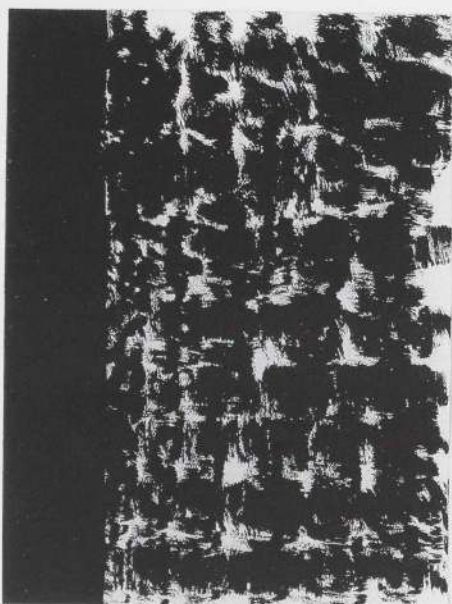




66



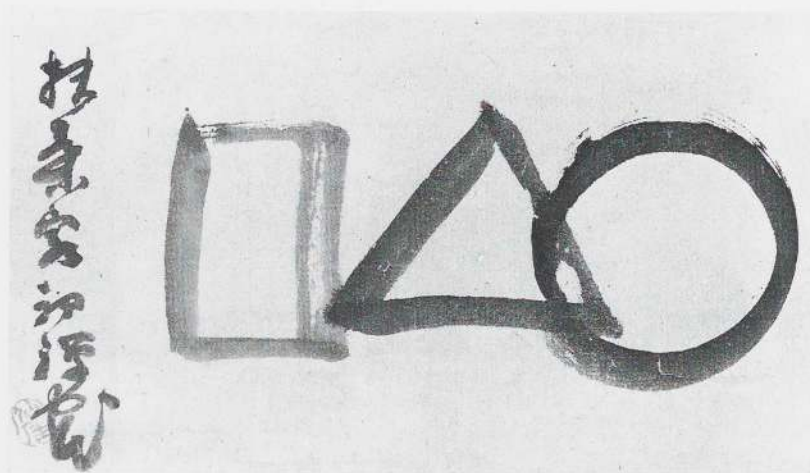
67



68

66 Barnett Newman, *Untitled*  
New York: der Künstler, 1961  
Lithographie, 76,3 × 56,1 cm  
The Museum of Modern Art, New York.  
Schenkung Mr. und Mrs. Barnett Newman  
zu Ehren von René d'Harnoncourt

67 Barnett Newman, *Untitled*, 1960  
Tusche auf Papier, 30,4 × 22,8 cm  
Sammlung Jasper Johns

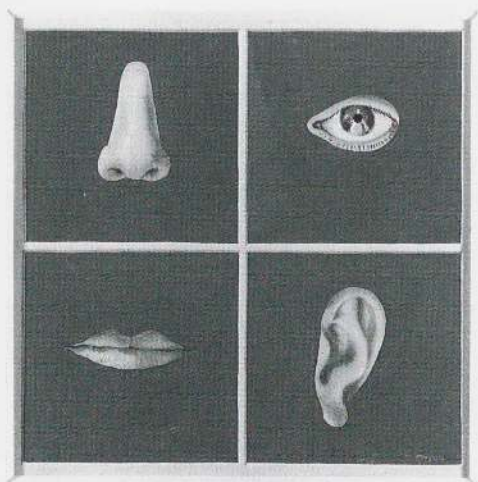


69

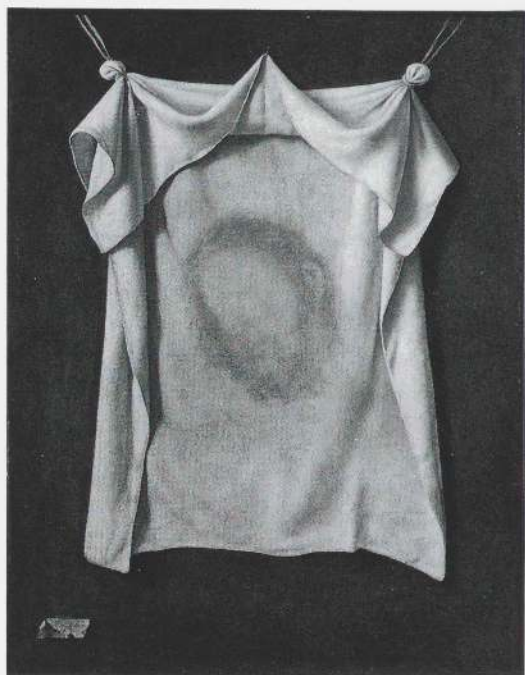
68 Barnett Newman, *Untitled*, 1960  
Tusche auf Papier, 30,4 × 22,8 cm  
Sammlung Jasper Johns

69 Sengai Gibon, *Kreis, Dreieck und Quadrat*,  
19. Jahrhundert  
Tusche auf Papier, 28,4 × 48,1 cm  
Idemitsu Museum of Arts

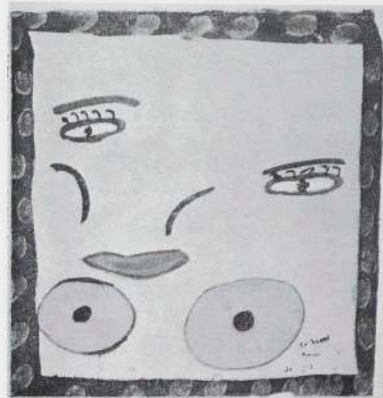




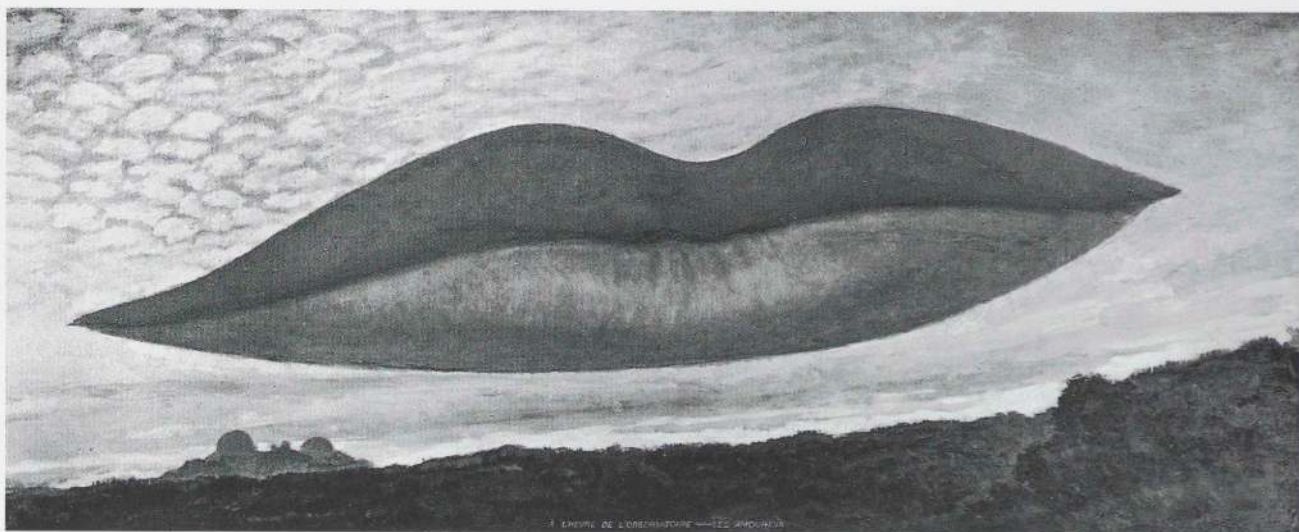
70



71



72



73

70 René Magritte, *Die weiße Rasse*, 1937  
Gouache auf Papier, 26,4 × 26,4 cm  
Courtesy Sotheby's, New York

71 Francisco de Zurbarán, *Das Schweißstuch  
der hl. Veronika*, um 1635  
Öl auf Leinwand, 105 × 83,5 cm  
Museo Nacional de Escultura, Valladolid

72 Anonym (an Schizophrenie erkranktes Kind),  
*Der Säugling trinkt Milch von der Brust  
der Mutter*  
Zeichnung, Vergleichsabbildung aus: Bruno  
Bettelheim, »Schizophrenic Art: A Case Study«,  
in: *Scientific American*, Nr. 186, April 1952  
Courtesy Raines & Raines, New York

73 Man Ray, *A l'heure de l'observatoire – les  
amoureux*, 1932–34  
Öl auf Leinwand, 100 × 250,4 cm  
Privatbesitz

74 René Magritte, *Tag für Tag*, 1966  
Öl auf Leinwand, 50 × 73 cm  
Privatbesitz

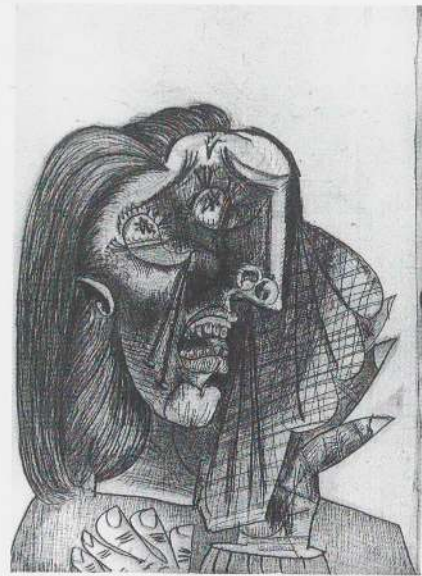
74



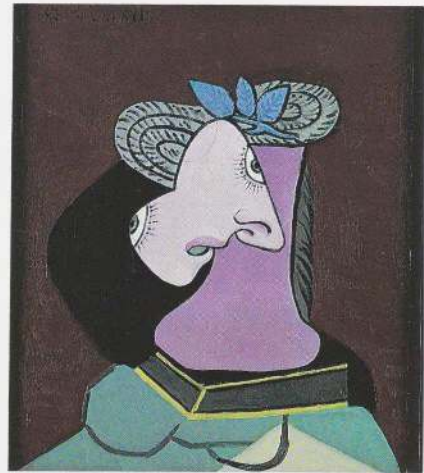




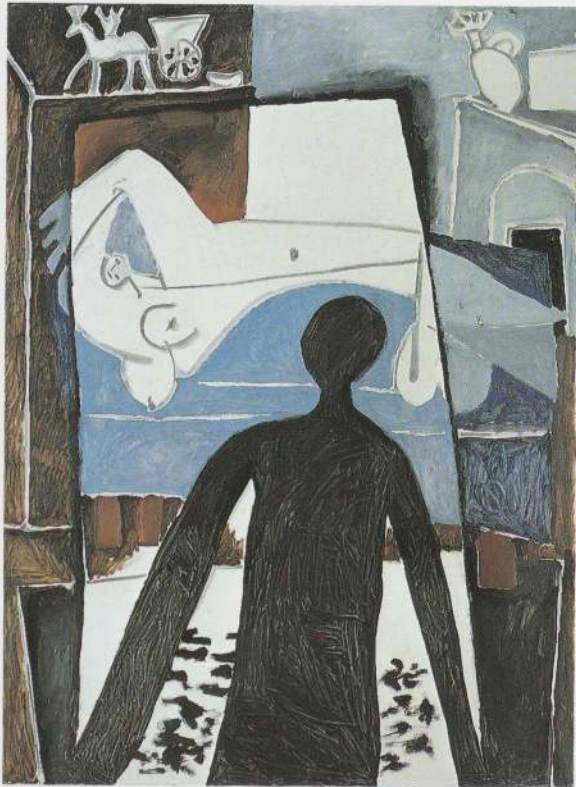
75



76



78



77

75 Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, 1907  
Öl auf Leinwand, 243,9 × 233,7 cm  
The Museum of Modern Art, New York. Erworben  
mit Mitteln aus dem Vermächtnis Lilli P. Bliss

76 Pablo Picasso, *Weinende Frau*, 1937  
Radierung und Aquatinta, 69,2 × 49,5 cm  
Musée Picasso, Paris

77 Pablo Picasso, *Der Schatten*, 1953  
Öl auf Leinwand, 129,5 × 96,5 cm  
Musée Picasso, Paris

78 Pablo Picasso, *Dame mit Strohhut  
mit blauem Laub*, 1936  
Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm  
Musée Picasso, Paris

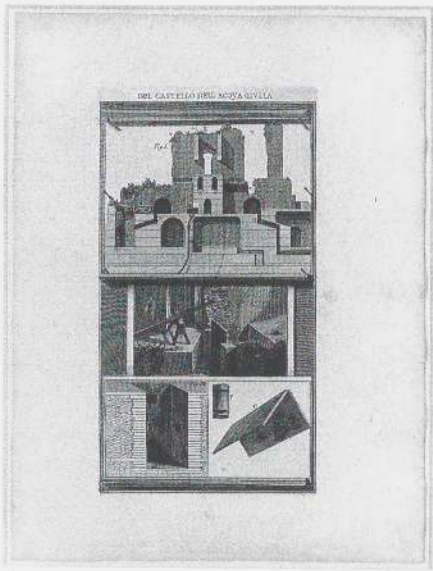




79



80



81

79 Pablo Picasso, *Minotaurus beim Umzug*, 1936  
Öl auf Leinwand, 46 × 54,9 cm  
Nachlaß Pablo Picasso

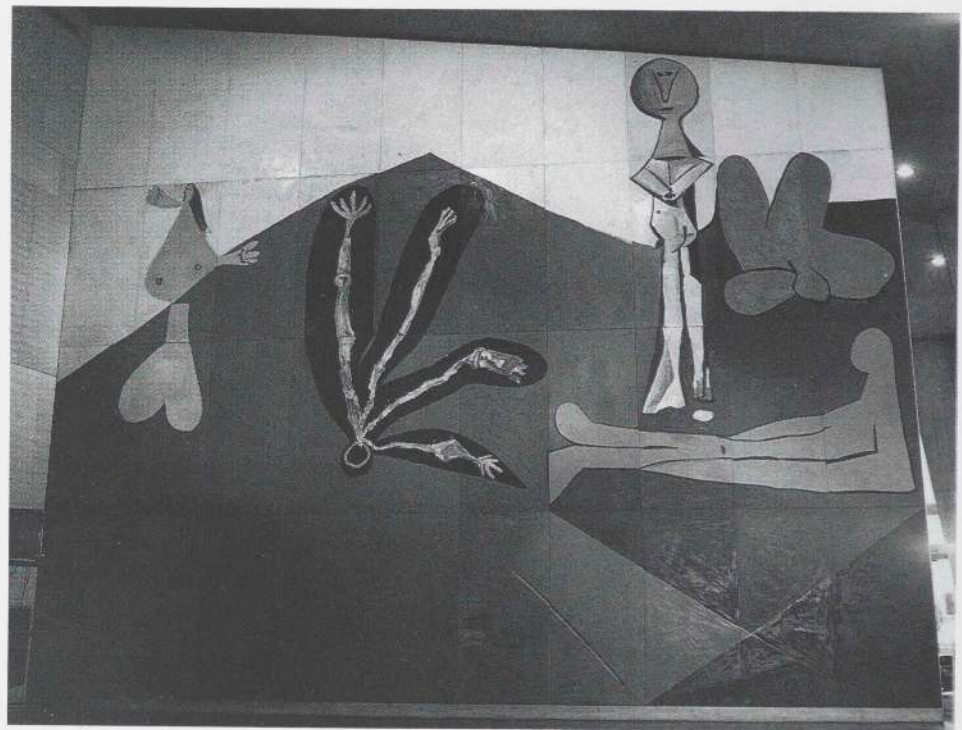
80 Hans Holbein d. J., *Bildnis eines Edelknaben mit Meerkatze*, um 1541  
Kreide und Aquarell auf Papier, 40 × 30,7 cm  
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum

81 Gian Battista Piranesi, *Del Castello Dell'Acqua Giulia*, 1761  
Kupferstich, 53,9 × 40,9 cm  
Sammlung Jasper Johns

82 Pablo Picasso, *Der Sturz des Ikarus*, 1958  
Wandgemälde, 800 × 1000 cm  
UNESCO-Palais, Paris

83 Richard Dadd, *The Fairy Feller's Master Stroke*, 1855–64  
Öl auf Leinwand, 54 × 39,4 cm  
Tate Gallery, London

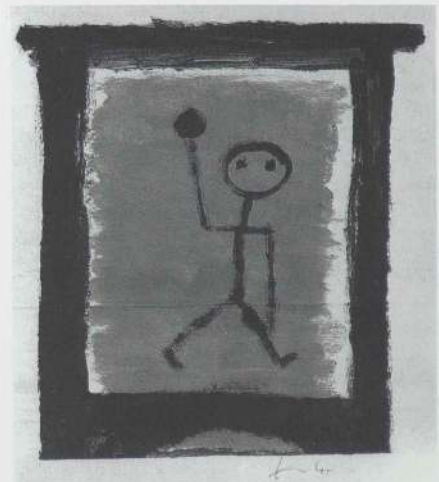
84 Paul Klee, *Wander-Artist, ein Plakat*, 1940, 273 (L 13)  
Kleisterfarben auf Papier,  
31 × 29,2 cm  
Privatbesitz



82

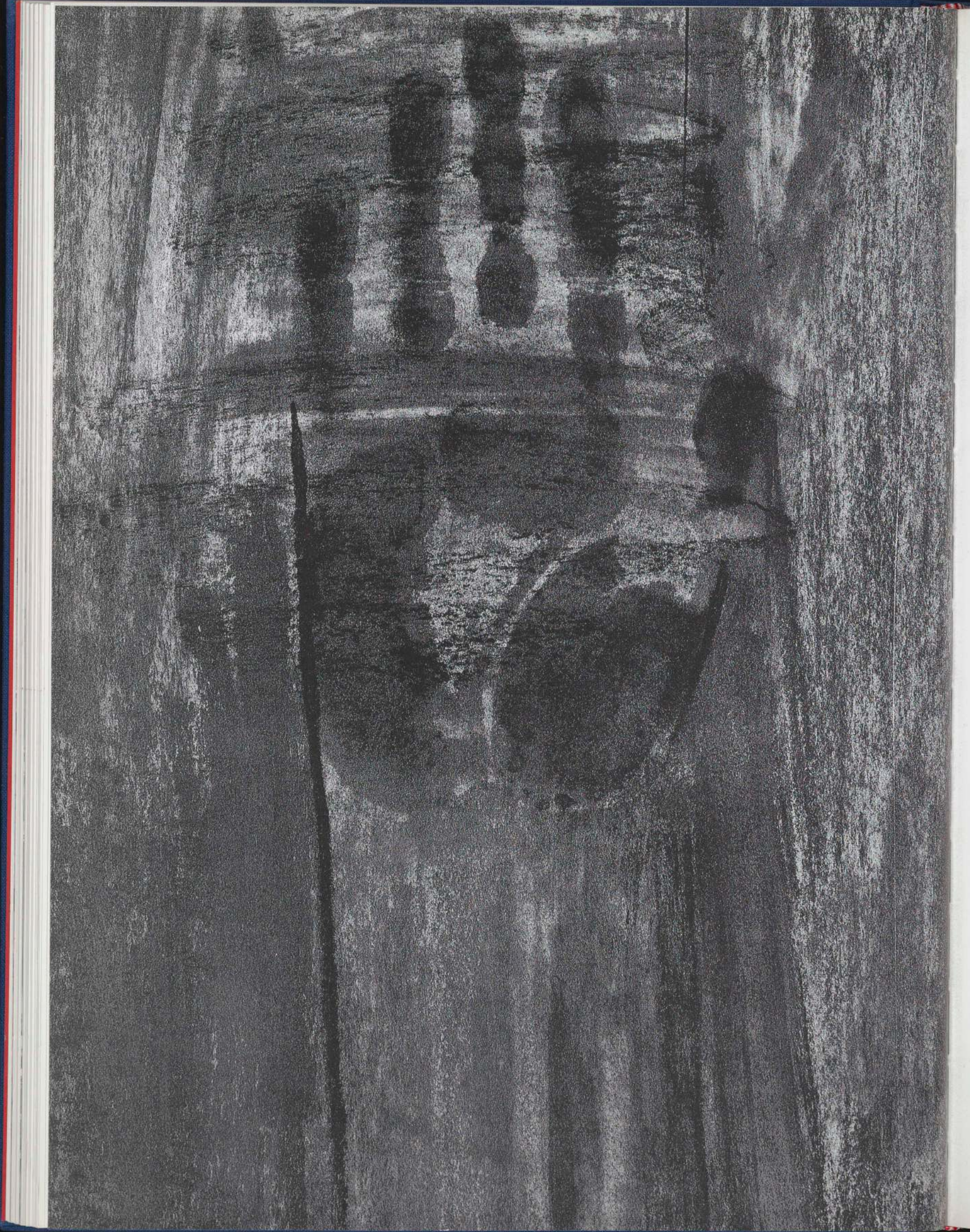


83



84

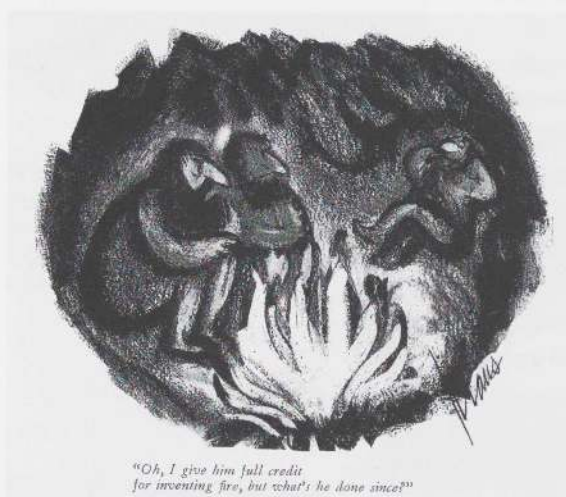






# FEUER – JOHNS' WERK IN SEINER WIRKUNG AUF AMERIKANISCHE KÜNSTLER

Kirk Varnedoe



1 Karikatur von Robert Kraus, *The New Yorker*, 30. Juli 1960

Im Jahr 1960, gerade dreißigjährig und erst seit zwei Jahren als bereits außergewöhnlich erfolgreicher Künstler im Licht der Öffentlichkeit, hielt Jasper Johns in einer Buchbesprechung eine Lobeshymne auf ein 1923 vollendetes exzentrisches, einzigartiges Meisterwerk – *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (Das Große Glas)* – und dessen 73jährigen Schöpfer, Marcel Duchamp, der, soweit bekannt war, seitdem so gut wie kein Kunstwerk mehr geschaffen hatte. Wie um etwaiger Kritik an solch einem eigentümlichen Vermächtnis zuvorzukommen, fügte Johns in einer Fußnote hinzu: »Im Zuge der Besprechung dieses Buches suchte ich nach der Karikatur mit der Bildunterschrift: ›Schön und gut, er hat das Feuer entdeckt – aber was hat er seither gemacht?‹, konnte sie aber nicht finden.«<sup>1</sup> Die fragliche Karikatur war im Sommer jenes Jahres im *New Yorker* erschienen (Abb. 1). Sie mokierte sich über die launische Forderung der Gesellschaft, nach

der ein Neuerer selbst seine folgenreichsten Schöpfungen immer wieder zu übertreffen habe, und wies auf die Bürde vielversprechender Anfänge hin. Johns wird sich damals, bevor der Minimalismus überhaupt einen Namen hatte und bevor ein einziges Comic-Motiv oder eine einzige Suppendose je in einer New Yorker Galerie aufgetaucht war, schwerlich haben ausmalen können, daß ebendiese Stichelei einmal auf ihn selbst gemünzt werden könnte. Doch wurde in Darstellungen der Geschichte der amerikanischen Kunst der Nachkriegszeit üblicherweise just dieser Moment, um 1960, als der Zeitpunkt bestimmt, an dem Johns' Feuer einzufrieren und ihm eine illustre, aber festgelegte historische Rolle als Vorläufer und Verbindungsmann zu allem Nachfolgenden – als ›Anzünder‹ einer anderen Zukunft – zuzuweisen sei.

Johns war klar, daß Duchamps Fall solche geistesschlichten Vorstellungen vom Fortschritt der Kunst Lügen strafte, und, was noch wichtiger war, seine eigenen Neuerungen entzogen sich entschieden der Standardchronologie der Geschichte der modernen Kunst, die Duchamps' Ideen an den Rand gedrängt und das in deren Subversivität beschlossen liegende, unausgeschöpfte Potential falsch eingeschätzt hatte. Manche Lehren muß jedoch offenbar jede Generation aufs neue ziehen. Gerade in der Auseinandersetzung mit Johns sollten die Unzulänglichkeiten scharf begrenzter historischer Platzzuweisungen um so ersichtlicher sein. Doch die kritische Reflexion über seine vierzigjährige schöpferische Laufbahn – der wohl stringenteste Lebensweg in der Kunst unserer Zeit – krankt nach wie vor an einem Bedürfnis, ihn auf eine bestimmte eingegrenzte Rolle oder auf einen bestimmten Augenblick des Triumphes innerhalb einer fiktiven Geschichte des sich im Weiterreichen einer Fackel entzündenden Fortschritts der zeitgenössischen Kunst festzulegen. Der Tod des Abstrakten Expressionismus und die Genese der Kunst der sechziger Jahre, der Abschluß der Moderne und die Heraufkunft der Postmoderne – diese und andere großartige kritische Konstrukte sind bemüht worden, um Johns eine scheinbar prestigeträchtige Einmaligkeit innerhalb einer verkürzten Synopse der Avantgardekunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zuzuweisen. Doch dieser Thron ist ein Prokrustesbett: Durch ihn bleiben die reicheren Komplexitäten seines Schaffens außer acht und eine umfassende Betrachtung seines Werdegangs als Künstler wird erschwert.



Johns' ideale Einpassung in fertig aufbereitete Darstellungen der Geschichte der Nachkriegskunst hat ihn in Wirklichkeit der Geschichte enthoben. Seit nunmehr vier Jahrzehnten ist er zugleich seiner Zeit gegenüber rezeptiver und auf einer breiteren Ebene von Bedeutung für seine Zeitgenossen, als ihm irgendeine dieser Darstellungen zugestanden hat. Darüber hinaus zeugt seine Kunst, übergreifend betrachtet, mit all ihren inneren Verschränkungen und aus sich selbst schöpfenden Neuerfindungen in wesentlich stärkerem Maße von Kontinuitäten und anhaltenden Kräften innerhalb der zeitgenössischen Kultur als von den sauberen Verkettungen von Neuem und Veraltetem, auf die sich so viele Darstellungen der Nachkriegskunst stützen. Es ließe sich eine alternative Art der Reflexion über das von der Johnsschen Kunst Gebotene zumindest aufzeigen, wenn wir uns bemühen würden, von eingebürgerten Kategorien und Schubladen abzusehen und uns unmittelbarer jenen zuzuwenden, die seine Kunst am engsten und kontinuierlichsten verfolgt haben – seinen Künstlerkollegen. Die Bedeutung von Kunst, oder von jeder anderen Art von menschlichem Ausdruck, leitet sich, wie Johns selbst des öfteren ausgesagt hat und wie die Literatur über ihn immer wieder rituell nachbetet, von der Art und Weise her, wie sie bei anderen zum Tragen kommt; es sind eben andere Künstler, die, ganz unmittelbar und konsequent, angewendet haben, was er hervorgebracht hat. So folgen, durchsetzt und strukturiert von meinen eigenen Gedanken und Überlegungen, aneinandergereihte Beobachtungen, die sich (soweit nicht anders angegeben) auf persönliche Gespräche mit Künstlern aus den ersten Monaten des Jahres 1996 stützen, in denen wir uns über all das ausgetauscht haben, was Johns für sie bedeutet hat und weiterhin bedeutet. In meinen abschließenden Betrachtungen werde ich der von ihnen geschilderten Komplexität Rechnung zu tragen versuchen.<sup>2</sup>

Darstellungen der amerikanischen Kunstgeschichte stempeln Johns häufig zur Verbindungsfigur zwischen dem Abstrakten Expressionismus und den Sechzigern: Dem idealen Fossil eines fehlenden Gliedes gleich scheinen seine in den Jahren 1955–58 entstandenen Gemälde von Flaggen, Zielscheiben und Zahlen aufs Eleganteste das Sedimentäre (den Akt des Malens und raumlose Flächigkeit betonende Allover-Malerei im Sog des Abstrakten Expressionismus) mit dem Keimenden (die Pop Art vorwegnehmende allgemein bekannte Bildmotive und den Minimalismus vorwegnehmende Konkretetheit) zu verschweißen. Doch in der Biologie ist das fehlende Glied eine Schimäre, etwas, das sich nie finden wird, weil die lineare Entwicklung, die es voraussetzt, nicht der Art und Weise entspricht, wie die Evolution tatsächlich funktioniert: Ein ähnliches Modell des kulturellen Wandels würde Johns zwangsläufig unrecht tun. Von seiner ersten *Flag* an bis heute war seine Kunst weder jemals ein residualer noch jemals ein aufkeimender Zustand von etwas anderem. Zu jedem Zeitpunkt kennzeichnete sie stets eine in sich geschlossene Vollkommenheit, die die scheinbaren Weiterentwicklungen in ihrer Nachfolge bloß reduktiv erscheinen lassen kann und die unter Umständen erst in Jahrzehnten voll zutage treten und entsprechend wirken wird.

Mit ein Grund dafür, daß wir so falsche Vorstellungen von den übergreifenden Zeitbezügen der Johnsschen Kunst haben, liegt darin, daß diese von den Rhythmen ihrer Entwicklung her seit eh und je als etwas ganz Eigenes erscheint. Durch seine Tilgung der eigenen künstlerischen Anfänge zum Beispiel (er zerstörte den Großteil seines frühesten Schaffens) sind stichhaltige Entstehungszusammenhänge für das neue Bewußtsein, das in der *Flag* von 1954/55 voll ausgeprägt zutage zu treten scheint, kaum mehr gegeben. Dennoch läßt sich im zarten, butterklümpchenartigen Farbauftrag von Philip Gustons Gemälden aus der Zeit um die Mitte der fünfziger Jahre (Abb. 2) eine ausgesprochene Affinität zu den Oberflächen von Johns' ersten Enkaustikbildern ausmachen – so wie auch eine Nähe zwischen Gustons Spätwerk und Johns' jüngster Bildsprache besteht (mehr hierzu weiter unten). Auch für den Zugang zu vorgefundenen allgemein bekannten Bildmotiven durch ikonenhafte formale Konfigurationen boten sich dem jungen Johns Vorbilder, die von eher unbekanntem Arbeiten wie den Frottagen und Colla-



2 Philip Guston,  
*Painting* (Gemälde), 1954  
Öl auf Leinwand, 160,6 × 152,7 cm  
The Museum of Modern Art,  
New York. Philip Johnson Fund



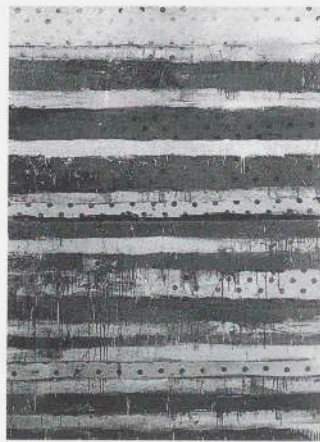
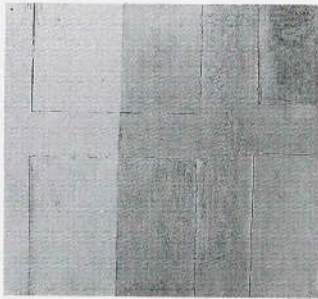
3 Sari Dienes,  
*Tomb* (Grabmal), 1950  
Collage und Tusche auf Papier,  
91,4 × 60,9 cm  
Collection Sari Dienes  
Foundation, Inc.



gen von Sari Dienes (Abb. 3) bis hin zur entscheidend wichtigen Präsenz Robert Rauschenbergs reichten. Weit über die spezifische äußerliche Nähe von Arbeiten wie dem Streifenbild *Yoicks* von 1953 (Abb. 5) oder dem aus auffallenden Farbbalken aufgebauten Werk *Collection* von 1953/54 (Abb. 6) hinaus war es zweifellos Rauschenberg, der Johns das wirksamste und einflußreichste Vorbild dafür lieferte, was es heißt, Künstler zu sein. Selbst nach dem Ende ihrer engen persönlichen Beziehung Anfang der sechziger Jahre lassen Werke wie *According to What* von 1964 (Tafel 117) erkennen, daß Rauschenbergs ungewöhnliche Art der Assemblage und des Kombinierens – ganz zu schweigen von seinem typischen langsam tropfenden, quer über die Leinwand gezogenen Schlammschicht-Gestus, seinen Blaupausen des Körpers, seinen monochromen Malereien auf Zeitungspapier, seinen weißen Arbeiten (z. B. Abb. 4) und seiner Aneignung des Siebdrucks – nachhaltige Eindrücke hinterließ.<sup>3</sup>

Johns' Frühwerk war auch auf einer breiteren Ebene von seiner Zeit. In Europa und Amerika waren Ende der fünfziger Jahre zahlreiche Künstler auf der Suche nach einer Methode, die Freiheiten der gestisch-abstrakten Malerei in etwas weniger Ätherisches, Konkretes umzuwandeln, das eher einen Bezug zu den Realitäten des Alltags hatte. Eine Lösung, in der sich viele von ihnen trafen, war die Monochromie, gepaart mit einer robusteren Bildoberfläche und einem bewußt unpersönlichen Gestus; so gesehen eignet Johns' weißen und grauen Bildern jener Periode eine grobe Übereinstimmung mit zeitgleichen Werken von Piero Manzoni (Abb. 7

4 Robert Rauschenberg,  
*Crucifixion and Reflection*  
(Kreuzigung und Spiegelung),  
um 1950  
Öl, Email, Farbe auf Wasserbasis  
und Zeitungspapier auf Pappe,  
auf Holzträger montiert,  
121,3 × 129,9 cm  
The Menil Collection, Houston



5 Robert Rauschenberg,  
*Yoicks (Hussa)*, 1953  
Öl, Stoff und Papier auf Leinwand,  
243,8 × 182,9 cm  
Whitney Museum of American Art,  
New York. Schenkung des  
Künstlers

6 Robert Rauschenberg,  
*Collection (Sammlung)*, 1953/54  
Öl, Papier, Stoff und Metall  
auf Holz, 203,2 × 243,9 × 8,9 cm  
San Francisco Museum of  
Modern Art. Schenkung Harry W.  
und Mary Margaret Anderson

und 8), Yves Klein, Lucio Fontana und Cy Twombly. Zudem ließe sich eine allgemeine intellektuelle Atmosphäre skizzieren, in der die besonderen Anliegen von Johns weniger isoliert erscheinen würden. Die Verdrängung von Sartres Existentialismus durch die Phänomenologie Merleau-Pontys, die Infragestellung des angelsächsischen Empirismus durch die kontinental-europäische Gestaltpsychologie, die Schwächung behavioristischer Theorien angesichts neuer Vorstellungen von der Sprache als Paradigma für das Verständnis von Kognition und Kultur – all diese intellektuellen Phänomene der späten fünfziger Jahre bilden eine umfassende Hintergrundfolie für Johns' besondere Gewichtung der Schnittstellen zwischen Sehen und Wissen als Hauptgegenstand seiner Kunst sowie für die breite und aufmerksame öffentliche Rezeption seines bewußten Wechselspiels zwischen Auge und Geist.

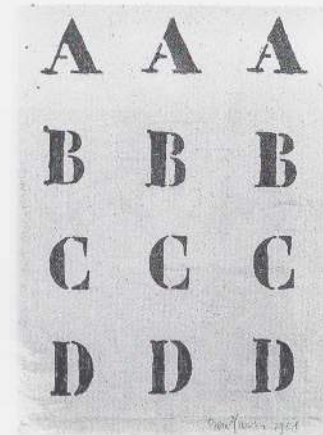
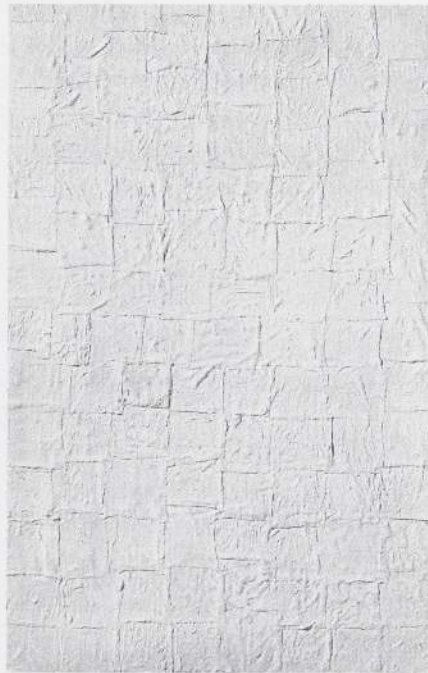
Diese Kunst war allerdings kein bloßer Spiegel der Welt um sie herum, im Gegenteil: Sie verdichtete vorhandene Potentiale so, daß diese Welt der Möglichkeiten sichtbar gemacht und unwiderruflich erneuert wurde. Johns' erste Bilder sollten sich nicht einpassen, sondern rigoros anders sein; und so wirkten sie auch – mit oft umwerfender Wucht –, als sie erstmals gesehen wurden. Ed Ruscha sagt bezogen auf eine Reproduktion von *Target with Four Faces*, die ihm in seinen frühen Zwanzigern in die Hände gefallen war: »Es war die Atombombe meiner Ausbildung.« Gegen Ende der fünfziger Jahre bildeten die Künstler, die sich den künstlerischen Geboten des Abstrakten Expressionismus verschrieben hatten, eine geschlossene Gemeinde:



Seine Anhänger kontrollierten die Kunstausbildung nicht nur am Chouinard Art Institute in Los Angeles, wo Ruscha studierte, sondern quer durch das ganze Land. Der Druck, sich ihren Idealen zu fügen, war enorm. »Sie konnten alle zusammen mißverstanden werden«, erinnert sich Roy Lichtenstein, »was natürlich allen gefiel.« Rückblickend mag es den Eindruck machen, als sei die von dieser zweiten Generation vertretene Version gestisch-abstrakter Malerei reif für den Umsturz gewesen, damals jedoch schien sie in voller Blüte zu stehen, und ihr um sich greifender Erfolg bewirkte, daß Johns sich nach den Worten Ruschas »zu einem derart pulsierenden Augenblick äußerst konträr« abhob.

Das Konträre, das Ruscha »völlig umwarf«, betraf nicht den Bildgegenstand des Werkes, sondern dessen formale Struktur. Nichts von dem, was ihm seine Lehrer beigebracht hatten, trug der Denkmöglichkeit eines Gemäldes Rechnung, das symmetrisch war und in Form von Streifen wie bei der *Flag* oder von Ringen wie beim *Target* zwei getrennte Oberflächen – eine geschlossene Farbpartie neben einer anderen – aneinanderfügte. Noch eindrücklicher gar war die Grundüberlegung, daß ein Gemälde vorher ausgedacht sein könne. Ruscha, Frank Stella, Brice Marden, Chuck Close und andere Künstler betonten, wie ihnen als Studenten der Gedanke eingepflichtet worden war, daß man im Akt des Malens sich selbst entdecke. Was sie alle aufhorchen ließ, war Johns' unausgesprochene Behauptung, daß man im Voraus bestimmen konnte, wie ein Werk, das man sich vornahm, werden sollte – und damit, wer man war –, und dies dann entsprechend umsetzen konnte. »Ich mochte das Werk de Koonings sehr,« so Bruce Nauman, »aber Johns war der erste Künstler, der eine gewisse intellektuelle Distanz zwischen sich und den physischen Akt des Bildermalens legte.«<sup>4</sup> Es war die spezifische Verbindung von Körperlichkeit (die dem eindeutiger kopfgesteuerten oder durchdachten Werk etwa eines Josef Albers abging) mit dieser bewußten Kontrolle, die Eindruck machte und Wirkung zeitigte. Das Wort »vorsätzlich« klingt immer wieder an in den verschiedenen Zeugenaussagen über die Wirkung, die damals von Johns' Werk ausging: Nicht nur die vorgegebenen Strukturen seiner Bilder, sondern auch seine Farbpalette sagte sich von dem weiten Teilen des Abstrakten Expressionismus zugrundeliegenden Glauben an spontane oder unbestimmte Entscheidungen los. Johns übertrug dem Künstler gleichzeitig wieder die bewußte Kontrolle und unterwarf ihn der Disziplin eines festgelegten Motivs und von vornherein gefaßter Entscheidungen. Marden zollte dieser Lektion unmittelbar Tribut in einem 1970 gemalten Bild mit dem Titel *3 Deliberate Greys for Jasper Johns* (Abb. 9).<sup>5</sup>

Johns' Prinzipien der Kontrolle und der Selbsteinschränkung verklammerten technische Konsequenzen mit moralischen. Die hohe Bewertung von Unordnung und Bewegung durch die Abstrakten Expressionisten hatte Sorgfalt und handwerkliches Können in Verruf gebracht. Indem er die frühere Verantwortung des Künstlers, genau zu bestimmen, was er sagen wollte, wieder für sich reklamierte, ließ Johns die Maler in ihrer Nachfolge so aussehen, als würden sie, in den Worten Stellas, »schlicht und einfach das Wasser ausgießen, um ihres eigenen Abbildes ansichtig zu werden«. Viele junge Maler waren darüber hinaus der Auffassung, das von ihren Lehrern propagierte Gebot der Selbstoffenbarung und das damit einhergehende angstbeladene Weltbild seien für sie ohne Belang. Sie fragten sich, wie Mel Bochner es ausdrückt: »Wo ist schon dein wahres Selbst mit 23 Jahren?«, und waren laut Close der Ansicht, daß die Forderung, von grausamem Leid und von des Menschen Unmenschlichkeit gegenüber seinen Mitmenschen



7 Piero Manzoni,  
*Achrome* (Farblos), um 1958  
Kaolin auf Leinwandquadraten,  
130 × 79,7 cm  
Staatgalerie Stuttgart

8 Piero Manzoni,  
*Alfabeto* (Alphabet), 1958  
Tusche und Kaolin auf  
Leinwand, 25 × 18 cm  
Courtesy Galleria Blu, Mailand



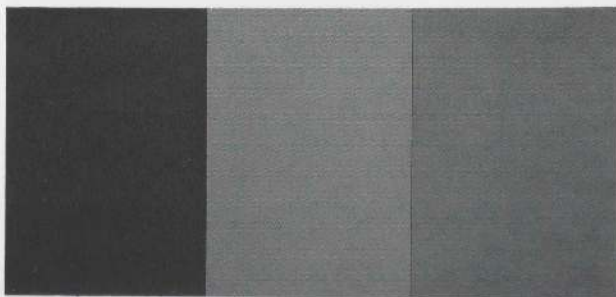
Zeugnis abzulegen, für sie weniger Sinn ergab als noch für eine Generation, die unmittelbar vom Zweiten Weltkrieg geprägt worden war. In einem Treibhausklima allseitiger Zwänge, eine das Herz auf die Zunge legende Subjektivität nach außen zu tragen, erschien der frühe Johns für diese Neulinge wie eine kühle frische Brise auf der Bildfläche. Ob man, wie Stella, der Ansicht war, daß der Abstrakte Expressionismus soviel Raum in Anspruch nahm, daß kein Platz mehr blieb, oder umgekehrt wie Elizabeth Murray das Gefühl hatte, daß die »unechte Romantik« der New York School allzu schmalspurig war und zuviel vom Leben aussparte: Johns wies sowohl einen anderen Zugang zum Akt des Malens wie auch einen anderen Weg hinaus in die breitere Welt.

Für die Mehrzahl dieser Künstler kam die Begegnung mit dem Werk Rauschenbergs und dem Johns' nahezu gleichzeitig, und vielen von ihnen erschien Rauschenberg in unerhörterer Weise avantgardistisch (etwa in Combine Paintings wie *Monogram* von 1955–59 mit der »bereiften« Ziege) und zugleich leichter zu »verwerten«. Kraft seiner Geringschätzung des Exquisites der Kunst und kraft seiner regen Beschäftigung mit Assemblage, Performance und dergleichen mehr war er ein großer Liberalisierer.<sup>6</sup> Dennoch empfanden viele Künstler damals oder sind seither zu der Ansicht gelangt, daß Rauschenbergs Ästhetik im Grunde eher an die gestische Kraft Willem de Koonings und anderer anknüpfte, und daß Johns' scheinbarer Konservatismus in Wirklichkeit in einem profunderen Sinn subversiv war. Rauschenberg besaß in ihren Augen die Grazie eines großen geborenen Athleten, ausgestattet mit einer außergewöhnlichen Begabung, disparate Dinge zu einem einzigen stringenten Bild oder Bildraum zusammenzufügen: Sein Gestus wirkte autoritativ und frei von jeglichem Zögern. Das Packende an Johns dagegen war sein Sinn für das unspontane, vorsätzliche Herangehen an die Arbeit, im Zuge derer jeder Zentimeter hart erkämpft und jede Geste ständig wiederholt wurde. Nach den Worten John Baldessaris war Rauschenberg ein »horizontaler Scanner«, Johns dagegen ein »vertikaler Scanner«, der sich in einen einzelnen Bildgegenstand, eine einzelne Aufgabe hineinkniete. Immer dann, wenn sich Johns in Rauschenbergs angestammtes Revier wagte, wie etwa bei *Diver* von 1963 (Tafel 108) oder *According to What*, ergab sich am Ende ein eher additives als synthetisches Verhältnis der einzelnen Teile zum Ganzen, und es bot sich ein unzusammenhängender Bildraum dar. Es war jedoch gerade ein Aspekt dieses Widerstandes gegen jede Synthese – eine offenkundige Beschäftigung mit dem Wechselspiel zwischen etwas zunächst als Ganzes und dann als Teil oder umgekehrt Aufgefaßtem –, der das Interesse von so unterschiedlichen Künstlern wie Nauman, Close und Baldessari anstacheln sollte.

Eines der ersten Etikette, das der Kunst Johns' angehängt wurde, war »Neo-Dada«, doch weder inszenatorische Absurdität noch politische Subversion – Ausprägungen des wahren dadaistischen Geistes, der in anderer Kunst der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre seine Blüten trieb – spielte in seinem Projekt eine Rolle. Duchamp war es, an den er sich insbesondere anlehnte, und zwar in einer neuartigen, umgestaltenden Art und Weise. Man kann behaupten, daß Duchamp ohne die ganz eigene »Übersetzung«, die Johns lieferte, keine derart breite Wirkung auf die amerikanische Kunst seit 1960 ausgeübt hätte. So erinnert sich Nauman, daß Johns ihm auf eine Weise »einen Zugang zu Duchamp« bot »nicht unähnlich der Art, wie man durch die Lektüre von Faulkner etwas über Freud erfährt – es ist da, aber *in praktischer Anwendung*«. <sup>7</sup> Obgleich Johns' gelegentliche ausdrückliche Verweise auf und Zitate nach

Duchamp in den achtziger Jahren in unzähligen »Appropriationen« aufgegriffen werden sollten, spielten diese keine so wichtige Rolle wie seine Umfunktionierung von Duchamps Methode des Nicht-Kunst-Machens zu einer Form des Kunst-Machens. Johns wendete eine asketische Eleganz des Denkens in zupackende Körperlichkeit und modelte einen gewandten Witz um in eine düsterere, verstörendere Psychologie.<sup>8</sup> Darin spiegelte sich der in den vierziger Jahren erfolgte Austausch von Europa nach Amerika, als der Pariser Surrealismus von Max Ernst, André Masson und anderen von

9 Brice Marden, *3 Deliberate Greys for Jasper Johns* (3 wohlwogene Graus für Jasper Johns), 1970  
Öl und Bienenwachs auf Leinwand, drei Teile, je 183,2 × 127,1 cm, Gesamtmaße: 183,2 × 382,8 cm  
National Gallery of Canada, Ottawa





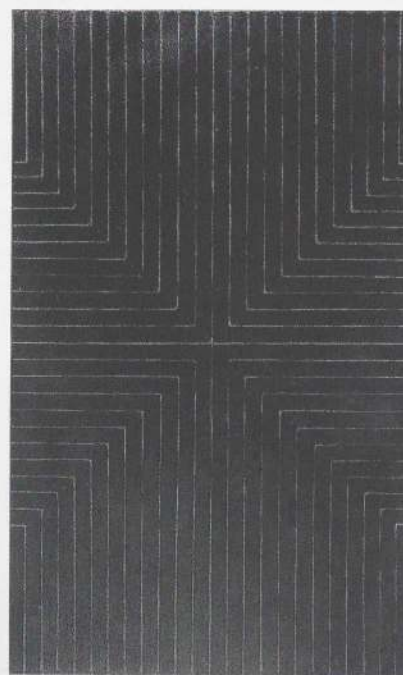
ihrem Intellektualismus gereinigt und von den jüngeren Malern der New York School umgemodelt wurde in eine ernstere, unmittelbarere Methode, das Unbewußte auf die Leinwand zu zwingen. Um aber dem robust expansiven, ›whitmanesken‹ Zugriff des ›Action Painting‹ entgegenzuwirken, das damals aufgekommen war und das Rauschenberg weiterführte, propagierte Johns nunmehr einen ironisierten Materialismus, der mit grübelnder, an Thomas Eakins gemahnender Zähigkeit die physische Welt im Griff des Denkens bändigen sollte.

Wenn wir Johns' *Painted Bronze* (Bierdosen) von 1960 (Tafel 69) mit einem Ready-made Duchamps wie dem *Fahrrad-Rad* vergleichen, drängt sich der ausgesprochen amerikanische Charakter des von Johns mit viel Aufwand handgefertigten Trompe-l'œil-Objektes förmlich auf. So entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, daß ebendieses Element eines Stils, einer ›Handschrift‹, insbesondere in der Machart der Gemälde, genau das war, was Johns in den Augen europäischer Künstler der Generation Gerhard Richters zu sehr einer auf Cézanne zurückgehenden und als bedrängend empfundenen Tradition der Malerei verpflichtet erscheinen ließ.<sup>9</sup> Haltungen wie diese erklären zum Teil, weshalb Andy Warhol – dessen plakative Siebdrucke kontinentaleuropäischen Vorstellungen vom unpersönlich industriellen, gewalttätigen Glamour Amerikas eher entsprachen – in Europa auf eine breitere Resonanz stieß als Johns. (In Großbritannien und Japan dagegen war Anfang der sechziger Jahre nicht zu übersehen, welch nachhaltiger Einfluß von Johns ausging.) Dennoch war zu Beginn von Johns' Künstlerlaufbahn keiner so stark von ihm (oder zumindest von seinem Erfolg und seinem Ruhm) fasziniert wie Warhol.

Johns wird tatsächlich häufig als ›Vater der Pop Art‹ angesehen, doch, wie der Künstler selbst schon sagte: »Wenn einer Kaugummi herstellt und dieser schließlich von allen als Klebstoff verwendet wird, so wird man sagen, daß der betreffende Hersteller Klebstoff herstellt.«<sup>10</sup> Es wäre borniert abzustreiten, daß er und Rauschenberg die Pop Art befeuert haben: Während Duchamp vorgefundene Objekte auf einen Sockel gestellt hatte, bezogen nach Darstellung Stellas diese beiden das Zufällige und Alltägliche mit einer frappierenden Unmittelbarkeit in ihre Kunst ein und gaben ihm eine Funktion, indem sie neue Zusammenhänge zwischen den Dingen erkannten und unvermutete Kongruenzen erwirkten. Zweifellos, und Bochner bestätigt dies, half Johns zudem durch seine Verwendung eines elementaren kulturellen Symbols, der US-Flagge, für unzählige Künstler die ganze Thematik der Kultur und ihrer Kritik zu erschließen, während wiederum die Skulpturen, die er von Alltagsgegenständen wie Bierdosen, Taschenlampen, Glühbirnen und dergleichen mehr machte, ohne Frage Anteil an der Hinwendung der Popkünstler zu Konsumartikeln hatten. Dennoch hörte er just zu dem Zeitpunkt, da der Aufstieg der Pop Art einsetzte, auf, diese Objekte zu machen, und rückblickend ist leicht nachzuvollziehen, daß das Atelier, welches dieser Werkstattunrat (mitsamt dem Besen und der Tasse in *Fool's House* von 1962, Tafel 97) beschwört, im Gegensatz zu dem für Warhols ›Factory‹ oder Claes Oldenburgs ›Store‹ kennzeichnenden extrovertierten Bekenntnis zu Serienfertigung und merkantiler Werbewirksamkeit, seinen bohemehaften Charakter und seine Aura der Einsamkeit – schmutzige Fußbodenplanken, gebrauchte Pinsel, nackte Glühbirnen, ein von Alkohol und Koffein regierter Alltag – bewahrt.

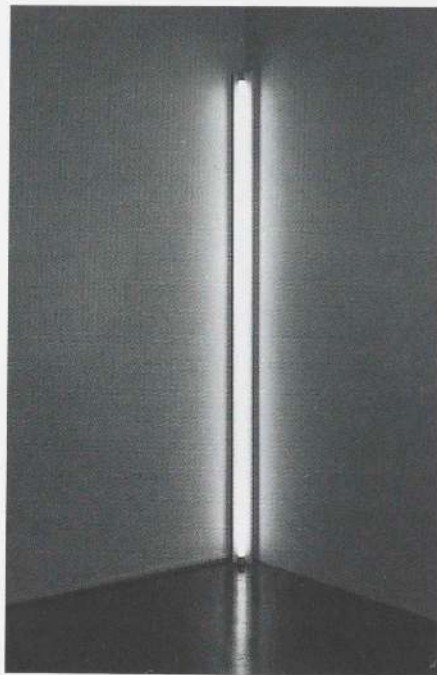
Johns suchte im öffentlichen Leben Amerikas offenbar zunächst eine Reihe von Symbolen, die zeitlos neutral und unveränderlich sein sollten. Er tat dies jedoch ausgerechnet zu einem Zeitpunkt, als im politischen Leben dieses Landes und insbesondere im Konsumbereich eine Beschleunigungsphase eintrat: Die Flagge erhielt zusätzliche Sterne, Etiketten und Logos bekamen ein neues Design, seit langem gleichgebliebene Markennamen verschwanden oder wurden erneuert. Dieser Eindruck beschleunigter Unbeständigkeit, der offenbar eine Rolle spielte bei Johns' Entscheidung, sich von der Schaffung einer privaten Ikonographie ›alltäglicher Dinge‹ durch die Herauslösung allgemein bekannter Konsumartikel abzuwenden<sup>11</sup>, ist mit eine Ursache für den tiefgehenden Einschlag von Nostalgie in der Pop Art – die bitter-schrille Wehklage über verschwindende Alltäglich-

10 Frank Stella, *Die Fahne Hoch*, 1959, Schwarze Emailfarbe auf Leinwand, 308,6 × 185,4 cm  
Whitney Museum of American Art, New York. Schenkung Mr. und Mrs. Eugene M. Schwartz und Ankauf mit Hilfe folgender Spender: John I.H. Baur Purchase Fund, Charles and Anita Blatt Fund, Peter M. Brant, B.H. Friedman, Gilman Foundation, Inc., Susan Morse Hilles, The Lauder Foundation, Frances und Sydney Lewis, Albert A. List Fund, Philip Morris Incorporated, Sandra Payson, Mr. und Mrs. Albrecht Saalfeld, Mrs. Percy Uris, Warner Communications Inc. und National Endowment for the Arts





11 Dan Flavin,  
*Pink out of a Corner – To Jasper  
 Johns* (Rosa aus einer Ecke  
 heraus – Für Jasper Johns), 1963  
 Rosafarben fluoreszierendes Licht  
 in Beleuchtungskörper aus Metall,  
 243,8 × 15,2 × 13,6 cm  
 The Museum of Modern Art, New  
 York. Schenkung Philip Johnson



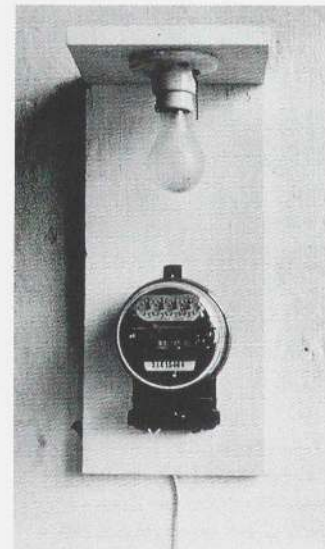
keiten wie Suppendosen mit fünfzig Jahre altem Etikettendesign, Coca-Cola-Flaschen in einem Zeitalter von Dosen-Coke und primitive kleine Billigreklame in der starkfarbigen Blütezeit der Madison Avenue. Unterdessen besaßen Johns' streng im Eins-zu-eins-Maßstab gehaltene Objekte eine private, schweigsame Natur, die nie mit der Neigung der Pop Art zur Steigerung der Rhetorik der Kunst im Einklang war, und seine Abkehr von Motiven aus dem Konsumbereich nach nur zwei Versuchen (die Ballantine-Bierdosen und die Savarin-Kaffeebüchse) hielt ihn fern von der typischen Boulevardblätter-Mixtur aus Ironie und Gefühl, welche die Popkünstler bevorzugten. Die Objekte der Pop Art zeugten von Kauf und Verkauf, während jene von Johns eine entscheidende Dimension des Besitzes wahrten.

Johns' Vaterschaft in bezug auf die Pop Art wird in der Regel seine Elternschaft dem Minimalismus gegenüber zur Seite gestellt, um jene Künstler, die vom Bildgegenstand von *Flag* geprägt waren, von denen zu unterscheiden, die seine Art der Behandlung dieses Motivs rezipierten. Erstere sahen nur den Bildgegenstand, letztere sahen das Bild nur als Gegenstand; in ihren Augen schien das Nachvorneschieben des Bildgegenstandes, so daß er die gesamte Leinwandfläche ausfüllte, die gegenständliche Darstellung im üblichen Sinn auszulöschen. So schrieb Robert Morris 1969: »Johns trieb die Malerei mehr als sonst jemand weiter voran in Richtung auf einen nicht-abbildhaften Zustand. Die Fahnen waren nicht so sehr Abbildungen als Kopien... Johns nahm den Hintergrund aus dem Gemälde heraus und isolierte das Ding. Hintergrund wurde die Wand. Was vorher neutral war, wurde gegenwärtig, während das, was vorher Bild war, zu einem Ding wurde.«<sup>12</sup>

Diese unmittelbare Präsenz und das autonome In-sich-Geschlossensein ohne Bezug zu einem illusorischen Raum wirkte hochanregend auf eine breite Schaar von Leuten. Die vielleicht unmittelbarste Umsetzung war die von den Streifen von *Flag* zu Stellas »Black Paintings« von 1959 (Abb. 10)<sup>13</sup>, eine vergleichbare Wirkung aber hatte Johns auf Bildhauer der frühen sechziger Jahre wie Donald Judd und Dan Flavin, die bestrebt waren, werkimmanente kompositorische Beziehungen auszumerzen und den umgebenden Raum direkt zu aktivieren (Abb. 11). So, wie sich die Pop Art ausgehend von Johns' intimen, trügen Surrogaten alltäglicher Dinge in ein rasantes Marktschreiertum stürzte, so vollzogen diese anderen Künstler ausgehend von seiner Kunst der kognitiven Ambiguitäten den Schritt zu einer solchen der empirischen Gewiheiten. Stellas klassische, auf seine Streifen bezogene Aussage: »Was man sieht, ist das, was man sieht«, beinhaltete nach Aussage eines Künstlerkollegen eine »brillante Fehldeutung« von Johns, eine, die sich über die subtileren Spannungen zwischen Auge und Geist, denen sein Werk nachspürte, kühn hinwegsetzte.<sup>14</sup>

In diesem strengen minimalistischen Sinn konnte Johns als ein Künstler verstanden werden, der zu einer stringenten Entmystifizierung der Prozesse der Kunst ermutigte – auch wenn seine nach außen hin unzweideutigen Gewiheiten bei eingehenderer Betrachtung mit Ironie und Zweifel verbrämt waren. An diesen Punkt erinnerte vor kurzem Morris in Zusammenhang mit seinem eigenen Werk: »Auf einer bestimmten Ebene waren wohl die strukturellen Erwägungen in J.J.s Bildern das, was interessierte: das »vorgefundene« Motiv, aus dem sich sowohl die inneren Aufgliederungen des Bildes wie auch dessen Grenze ergeben (Flaggen, Zielscheiben, Ziffern). Dies schlug sich nieder in meiner vorgegebenen Strategie, bei der Schaffung der Skulptur ([meine] frühen Sperrholzarbeiten) den Regeln einfacher Konstruktionsmethoden zu





folgen. Man könnte (wenn man vielleicht Kunsthistoriker wäre) behaupten, daß der Minimalismus nicht denkbar gewesen wäre ohne J.J.s Durchsetzung der Vorgabe als Methode. Für mich reichte J.J.s Methode aber noch weiter. Die in die Art der gewählten Vorgabe eingebaute unerbittliche, progressive ›Logik‹, das war das eigentlich Profunde. Was bedeutet es, fragt Wittgenstein, wenn ein Mensch sagt: ›Ich weiß, wie es weitergeht‹. Eine Menge hängt an diesem Spiel des ›Der-Regel-Folgens‹ (siehe § 201 der *Untersuchungen*). Das Skeptische und das Ironische schälen sich hier allmählich heraus. Jedenfalls verspürte ich eine Nähe sowohl zu Duchamp wie zu J.J. in der Skepsis und den Ironien, die in meine frühen Sperrholzarbeiten hineinwirkten.«

Morris zählte zu den ersten Künstlern, die sich Anfang der sechziger Jahre in dieser unmittelbaren Form mit einer Konstellation von Aspekten des Johnsschen Werkes – seiner intensiven intellektuellen Auseinandersetzung mit Duchamp, seiner morbiden Körperlichkeit und vor allem der ausgesprochenen Sinnlichkeit seiner Oberflächen – in Einklang fühlten, die viele Pop- und Minimalkünstler übergangen (siehe zum Beispiel Abb. 12 und 13). Er empfand »eine starke Affinität zu J.J.s Oberflächen und Materialien... Vielleicht wurzelt das Mitreißen bei J.J. in seinen Oberflächen und resultiert aus all jenen Zärtlichkeiten innerhalb der Zwänge seines ›Der-Regel-Folgens‹.« Selbst Stella, von dem man nicht vermuten würde, daß er diesem Aspekt von Johns' Kunst Beachtung geschenkt hat, betrachtete dessen Werk als »einzige Oberfläche« und war fasziniert von den einzigartigen Eigenschaften der Johnsschen Wachsfarben, die nach seinem Empfinden die Leinwand nicht so sehr bemalten als vielmehr beschichteten, ihr eine »gallertartige, hautähnliche« Beschaffenheit verliehen. Bei Stellas ›Black Paintings‹ von 1959 war der Auftrag der Emailfarbe in lagenweisen Pinselstrichen auf dem rauhen Segeltuch mit einem bewußten Wunsch verknüpft, an diese Fülle heranzureichen.

In der Folge der Johns-Retrospektive 1964 im Jewish Museum in New York kristallisierte sich bei einer neuen Generation von Malern und Bildhauern ein geschärftes Verständnis dieser sinnlichen Komponenten seines Werkes und ein gewandeltes Gespür für die möglichen Bedeutungen seiner Methoden heraus. Der Künstler, der zur Entstehung des Minimalismus beigetragen hatte, zeigte diesen Aspiranten einen darüber hinausgehenden Weg auf. Marden zum Beispiel arbeitete als Wachmann am Jewish Museum, als dort die Ausstellung zu sehen war. Bereits ein der Abstraktion verschriebener Maler und »total indoktriniert« vom Geist der New York School, fand er zu Johns über eine eingehende Beschäftigung mit den Grautönen bei Goya und Manet und über eine Bewunderung für den Realismus Zurbaráns. Die abgestuften Grautöne Johnsscher Werke wie *Map* von 1962 (Tafel 103) studierend, bewunderte Marden zugleich den regelgebundenen Charakter der Entscheidungen, die Johns traf. Diese Werke erleichterten es ihm, sich in den Akt des ›Rechteckbemalens‹ zu fügen und darauf zu konzentrieren, außerdem

12 Robert Morris, *Swift Night Ruler* (Geschwindes Nachtlineal), 1963  
Lineal und Holz, bemalt,  
25,4 × 72,4 × 2,5 cm  
Sammlung Leo Castelli

13 Robert Morris, *Metered Bulb* (Glühbirne mit Zähler), 1962  
Glühbirne, Keramikfassung  
mit Kette und Stromzähler,  
auf bemaltes Holz montiert,  
45,1 × 20,3 × 21 cm  
Sammlung Jasper Johns



zeigten sie ihm, wie sich die Struktur eines Werkes, so wie dies bei Cézanne geschah, aus der Malweise des Malers heraus ergeben konnte.

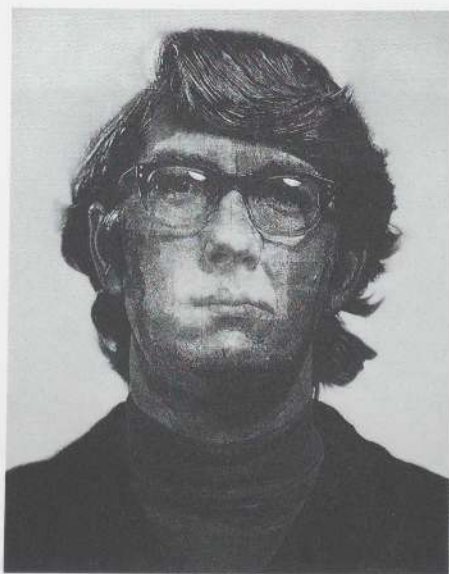
Was auf Marden, in Übereinstimmung mit Morris' Beobachtung bezüglich des ›zum Ding werdenden Bildes‹, einen besonders nachhaltigen Eindruck machte, war der zwingende *Realismus* von Johns' Werk. Johns ließ das, was er vorlegte – und eben nicht sich selbst oder das, was er tat –, von höchster Wichtigkeit erscheinen. Nach Mardens Empfinden war das allerdings keine Frage des klinischen Klärens der Gewißeheiten der Objektivität, sondern eine der Schaffung einer Erfahrung emotional gefärbter Ambiguitäten und fruchtbarer Verwirrung. In dem Text, den er 1967 als Teil seiner Magisterarbeit einreichte, schrieb Marden: »Bei Johns gab es einen Fortschritt im illusionistischen Realismus, in der Abbildung von Dingen, weil er die Sache selbst malte. Andere Popkünstler malten Bilder von Bildern, Johns' Gemälde jedoch sind tatsächlich die Sache, die mit Hilfe traditioneller plastischer Mittel in einen höheren oder ästhetischen Zustand erhoben wird. Er hat seinen Objekten oder Dingen, seinen Bildgegenständen eine neue Rätselhaftigkeit eingeflüßt. (Das Malen selbst ist ebenfalls ein wichtiger Teil seines Themas – die Farbe und das Malen.) Die Flagge bleibt eine Flagge und wird doch zugleich Kunst, fähig, den Geist eindringlicher wachzurütteln, als dies Flaggen üblicherweise tun... [Meine] Bilder sind Farbform-Statements von eklatanter Schlichtheit, die anschließend jedoch ziemlich verwirrend werden, wie die schlichten Flaggenbilder von Johns, und das Objekt wird zum Tummelplatz von Inhalten, Geheimnissen und Fragen.«<sup>15</sup>

Ein anderer Aspekt von Johns' Werk – die Praxis der Wiederholung bei den Ziffern- und Alphabetbildern und seine Angewohnheit, verschiedene Fassungen ein und desselben Motivs zu malen – leistete einem Verständnis von Kunst als serieller, fortlaufender Tätigkeit Vorschub. Während dies für verschiedene jüngere Künstler mit einer neuen Aufgeschlossenheit gegenüber Monets Gemäldeserien beziehungsweise für Brancusis regelmäßige Neuerkundung nahezu identischer Formen oder Motive gekoppelt war, lag darin auf einer übergeordneten Ebene die Verheißung, daß man nicht unbedingt ständig neu erfinden mußte, sondern immer wieder auf das gleiche Motiv zurückgreifen und diesem durch Abwandlungen jedesmal etwas Neues abgewinnen konnte.<sup>16</sup> Nach Mardens Überzeugung verkörperte ein solches ›feinsinniges Nachdenken‹ über minimale Unterschiede den eigentlichen ›Geist‹ des Minimalismus, zeigte es doch, wie komplex etwas Einfaches sein kann. Er spürte darin etwas Zen-mäßiges, und entsprechend erkannte er in Johns' regelmäßiger Wiederholung eigener Gesten eine meditative Methode, den Geist zutiefst in die vorliegende Arbeit zu versenken, um ›an einen anderen Ort‹ zu gelangen. Dies war eine Form neben anderen, in der Johns' Beschäftigung mit John Cage und mit östlicher Ästhetik von Künstlerkollegen als eine stillere, konzentriertere und gelassener Alternative zu den – bisweilen ebenfalls mit japanischer Ästhetik in Zusammenhang gebrachten –

angeblich epiphanischen Eingebungen aufgefaßt wurde, die in den kalligraphischen Gesten von Künstlern wie Robert Motherwell oder Franz Kline beschlossen lagen. Johns' im Vergleich weniger spontan-eleganter, zäherer Arbeitsansatz suggerierte einen Weg zum Schöpferischen über einen beharrlichen, arbeitsorientierten Prozeß, und diese sture Konzentration wiederum sagte Künstlern wie Nauman zu. »Wozu ich tendiere, ist«, so Nauman, »etwas zu sehen und es dann nochmal zu machen und nochmal zu machen und nochmal zu machen und jede nur denkbare Möglichkeit auszuprobieren, es nochmal zu machen. Wenn ich ausdauernd genug bin, komme ich wieder da an, wo ich begonnen habe. Ich glaube, Jasper Johns war es, der bemerkte: ›Manchmal ist es wichtig, das Offensichtliche zu sagen.«<sup>17</sup>

Close äußert sich mit ähnlichen Worten der Bewunderung über die Art und Weise, wie sich Johns offenbar dem Prozeß hingab, um zu sehen, wohin dieser führte; er schien, um die von Close verwendete Analogie zu übernehmen, zu arbeiten, als stricke er, in dem Sinne, daß das Vorgegebensein des Musters es erlaubte, die Gesamtheit außer acht zu lassen und sich ganz auf die Realisierung jeder einzelnen Teilkomponente, also jeder Masche oder

14 Chuck Close, *Keith*, 1972  
Mezzotinto, 129,4 × 106,2 cm  
The Museum of Modern Art,  
New York. John B. Turner Fund

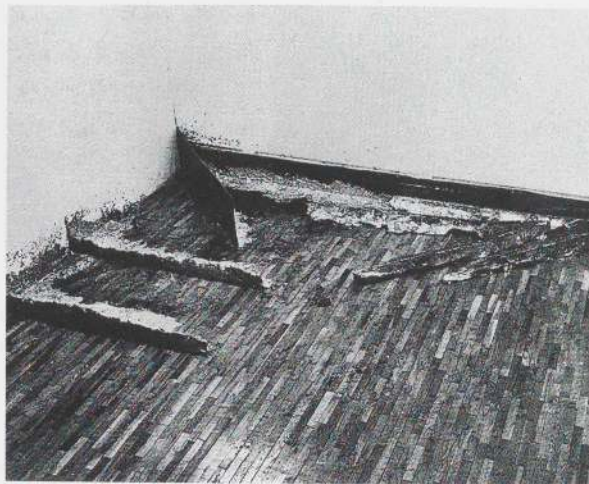




jedes Pinselstrichs, zu konzentrieren. Das, was dabei herauskam, versetzte den Betrachter in den Zustand einer oszillierenden, zwischen dem dominierenden Bildgegenstand und seinen Teilen, den lokalen oder für sich stehenden, quer über die erklärtermaßen artifizielle Oberfläche verteilten Anhäufungen aufgeladener Materialität hin- und hergerissenen Aufmerksamkeit – ein Aspekt von Johns' Werk, der für die riesigen rasterartig aufgebauten Porträtköpfe des Chuck Close von entscheidender Bedeutung war und bis heute ist (Abb. 14). Auch Richard Serra bewunderte Johns' unausgesprochene Behauptung, daß man durch die »Art und Weise, wie die Sache gemacht ist, eine andersartige Bedeutung erhält«. Der Beweis lag für ihn darin, daß Johns bei seiner Arbeit offenkundig auf Werturteile verzichtete und statt dessen eine »aggressive Gleichgültigkeit« an den Tag legte, die ihn jede Unterscheidung zwischen wichtigen und unwichtigen Tätigkeiten ablehnen und sich vielmehr auf alle Teile gleichzeitig konzentrieren ließ, »verdichtend vom großen Zeichen bis hin zum Detail, den kleinsten Punkt beachtend«. Johns' Selbstleugnung als Subjekt und seine Erkenntnis, daß der Prozeß des Schaffens die Kunst tragen würde, »sofern man ihm seine Beachtung schenkte ... Millimeter für Millimeter, Sekunde für Sekunde«, war für Serra »eine ungeheure Wohltat«.

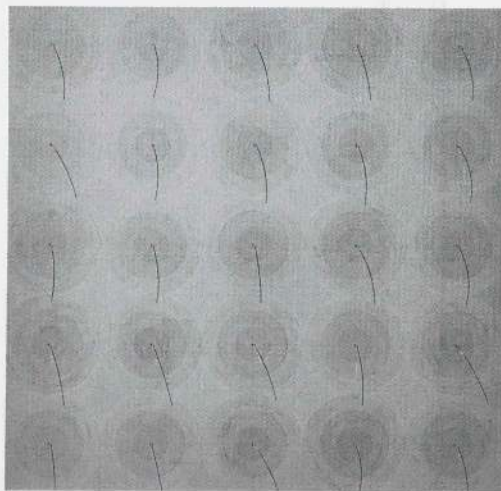
Dieses geduldige Sichvertiefen in die konkrete Arbeit schloß eine Selbstbeschränkung ein, auf die die postminimalistische Generation emotiv eingestimmt war. So gefiel Marden ebenso wie Close Johns' Werk vor allem dessentwegen, was zurückgehalten wurde, das heißt des starken Eindrucks der Verschwiegenheit, der Verweigerung oder der Unterdrückung wegen. Sie empfanden diese Energie der Ausschließungen und selbstaufgelegten Verbote als letztlich positiv und waren der Ansicht, daß Johns' Arbeit an einem Werk um so mehr Freiheit und Energie verströmte, je strenger die für dieses vorgegebenen Parameter waren. Im politischen und gesellschaftlichen Klima der sechziger Jahre, einer Zeit scheinbar sich auflösender Regeln, wirkte eine solche Disziplin für Künstler in ihren Zwanzigern heilsam, ja befreiend. Alles andere als bloß asketisch, beschwor Johns' Faktur nach Serras Verständnis eine Lust am Schaffen, die »sich grundlegend vom ›Puritanismus‹ Judds unterschied«. Serra erkannte jedoch auch, daß Johns' Art, »im Zuge des Malprozesses zu einer Darstellung zu finden«, nicht von der Populärkultur gespeist wurde, der die vermeintlichen Bildgegenstände entlehnt waren, sondern »von Johns' Reflektieren des eigenen auf das Malen bezogenen Gefühlszustandes«. Dies brachte ihn in eine Lage der, in den Worten Serras, »konzentrierten Verwundbarkeit«, dahingehend, daß »seine Angst bei der Arbeit wesentlich tiefer reicht als bei den meisten Leuten da draußen«. Diese Angst, und die offenkundige Kraft der damit einhergehenden Unterdrückung, verquickte sich unentwirrbar mit dem greifbaren Gefühl der Lust am Schaffen, eine Verbindung, aus der das Werk wiederum einen Großteil seiner komplexen psychologischen Potenz bezog.

»Lehren« wie diese ergaben einen Einfluß, der sich über Stil- und Gattungsgrenzen hinwegsetzte. In Closes und Stellas Postgraduiertenzeit an der Universität Yale hing Johns' *White Flag* von 1955 (Tafel 12) als Dauerleihgabe in der Yale Art Gallery und gab beiden wichtige Impulse in ihre jeweilige Richtung, hin zu einer überhöhten Form von realistischer Malerei und einer unmittelbarer Art von abstrakter Plastik. »Für mich«, so wiederum Serra, »war die *White Flag* ungeheuerlich: Sie zwang einen geradezu, sie ständig anzusehen.« Nach Jackson Pollock war Johns seines Erachtens der Künstler, der ihn am stärksten beeinflusst hat; mit Sicherheit ist die Arbeit aus auf den Fußboden geworfenem Blei, die er 1969/70 für Johns in dessen Atelier in der Houston Street schuf, ohne beide Vorläufer undenkbar (Abb. 15). Das Auf-den-Boden-Werfen von flüssigem Blei war sozusagen eine



15 Richard Serra, *Splash Piece: Casting* (Spritzarbeit: Guß), 1969/70  
Blei, 114,6 × 457,2 × 275,2 cm  
Installation im Atelier von Jasper Johns, Houston Street, New York.  
Heute in der Sammlung des San Francisco Museum of Modern Art unter dem Titel *Splash Piece: Casting (Gutter Cast – Night Shift)* (Spritzarbeit: Guß [Rinnsteinabguß – Nachtschicht]), 1969–70/1995. Schenkung Jasper Johns

16 Eva Hesse, *Circle Drawing (with Plastic Thread)* (Kreiszeichnung [mit Kunststoffäden]), 1968  
Bleistift, Tusche laviert und Kunststoffäden auf Papier, 38,4 × 38,4 cm  
Sammlung Sally Ganz

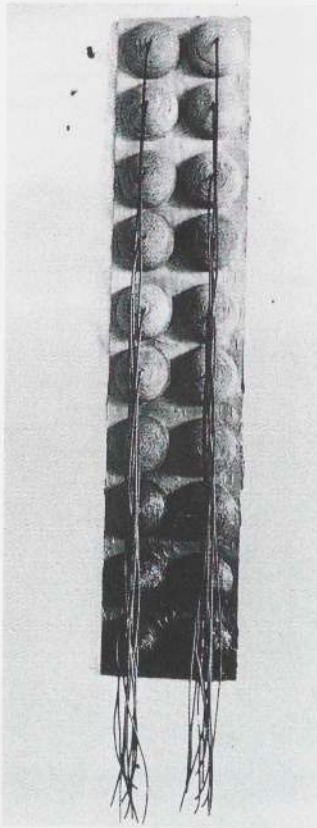




industrialisierte Hommage an Pollock, während die systematischen, wiederholten Kollisionen mit der begrenzenden Kante und die Extraktion parallel gegossener Streifen Johns' Methoden widerspiegeln, so, wie auch das (paradoxiere elegante, an Whistler gemahnende) Silbergrau des Bleis selbst an Johns' Palette und Materialempfinden anzuknüpfen schien. Als »proletarische« Neuinszenierung von Duchamps *3 Stoppages Étalon* von 1913/14 verkörpert Serras Arbeit aufs anschaulichste Johns' Umsetzung der Ideen Duchamps – in diesem Fall auf Vermessung und Zufallssysteme bezogene Ideen – in eine materielle, eigentümlich amerikanische Ausdrucksform. Um 1968, in der Todesstunde der Hoffnungen auf einen linksgerichteten politischen Zusammenschluß von Arbeitern und Studenten – von Stahlwerk und Elite-Universität, um die Pole von Serras eigener Biographie herauszugreifen – wuchs der hier mit Wucht inszenierten Verschmelzung von Muskeln und Geist ein besonderer Stellenwert zu. So, wie das billige Hilfsmittel handelsüblicher Anstreichfarben zum Arbeiterethos der New York School gepaßt hatte, so barg Johns' – von einem Künstler so bezeichnete – »Philosophie der Arbeit«, die anspruchsvolles Denken, konzentrierte Handarbeit und ein Gefühl für die Erotik von Materialien zu vereinen vermochte, einen starken Reiz für diese collegegeschulte, selbstbewußt intellektuelle Generation von Kunstwerkern, die mit Taschenbüchern zur Kunsttheorie in ihren Hosentaschen die Canal Street nach industriellem Unrat abkämten.

Dieses und andere Werke von Serra lassen auch erkennen, wie sich Johns' Einfluß, statt den Abstrakten Expressionismus bloß zu untergraben und außer Kraft zu setzen, im Werk von Künstlern, die sowohl von der Johns-Retrospektive 1964 wie von Pollocks Werkschau 1967 im Museum of Modern Art geprägt worden waren, durchaus mit dem Pollocks verbinden konnte. Johns, der keineswegs, wie man ihm häufig nachsagt, das Erbe Pollocks annullierte oder verdrängte, versah an dieser Zäsur Ende der sechziger Jahre zahlreiche Künstler mit einem Schlüsselsatz an Optionen, die es möglich machten, Pollocks Neuerungen weiterzuspinnen und umzufunktionieren, ohne sie durch unreflektierte Imitation nur zu verwässern. Die Skulpturen und Zeichnungen von Eva Hesse sind in dieser Beziehung ein exemplarischer Fall. Als Bochner Hesse um Weihnachten 1965 herum kennenlernte (also lange vor ihren von Pollock angeregten spinnwebartigen Hängearbeiten aus der Zeit um 1970), war das erste, was er zu ihr – mit Blick auf die Skulptur *Ishtar*, das Eröffnungstück ihrer Ausstellung in jenem Jahr (Abb. 17) – sagte: »Wie ich sehe, stehst du auf Jasper Johns«, was sie mit einem »Ja« beantwortete. Allerdings rezipierte Hesse nach Bochners Darstellung Johns in einer ganz anderen Art und Weise als Serra: Ihre Rezeption konzentrierte sich auf »den Punkt, wo das Formale und das Perverse aufeinandertreffen«. Nach Bochners (und wie er glaubt, auch nach Hesses) Dafürhalten liegt die »geheime Kraft von Johns' Werk« in der Art und Weise, wie er unbeseelte Objekte sexualisiert, und zwar durch »seine zärtliche Erotik im Umgang mit Materialien«. Nicht nur dem »Duktus« von Johns' Gemälden, sondern auch seiner Art, »alles auf den Kopf zu stellen«, und seinen Strategien des Versteckspiels und der angedeuteten Unterdrückung – die Kästchen über den *Targets*, die verdeckenden Elemente in *Shade, Highway* und *Disappearance II* – eignete in Bochners Augen eine »erotische Spannung«, die Hesse nach seiner Überzeugung unmittelbar erfaßt hatte (Abb. 16).

Verschiedene Autoren haben bemerkt, wie Johns' frühe Ästhetik in ihrer scheinbar kühlen Zaghaftheit oder gar ihren »femininen« handwerklichen Aspekten die demonstrative Männlichkeit des Action Painting der New York School untergrub. Weniger Beachtung fand die Art und Weise, wie ebendieses Werk – das einige Jahre zuvor noch die unpersönliche, überkontrollierte Logik und Geometrie des Minimalismus angespornt hatte –, die organistische Ästhetik feministischer Objektkunst befeuerte, die sich in der Plastik Hesses, in der symphonischen Lyrik der auf Systemen basierenden Kunst von Jennifer Bartlett aus der gleichen Zeit wie auch in der davon gänzlich verschiedenen Malerei Elizabeth Murrays materialisierte (Abb. 18). Für Murray bildete Johns' Ausrichtung am Prozeß eine Brücke, die ihr einen Zugang zum Werk männlicher Zeitgenossen wie Serra und Marden eröffnete und ihr half, aus deren Kunst Anregungen zu beziehen. Sie stellte zudem fest, daß die Tatsache, daß bei Johns' Werk »bereits eine Struktur, ein Gedankenprozeß im Bild vorhanden ist«, mit ihrem eigenen wachsenden Verständnis der Leistung Cézannes korrespondierte und ihr Möglichkeiten an die Hand gab, ihre



17 Eva Hesse, *Ishtar*, 1965  
Zwanzig aus Schnur gedrehte  
und bemalte Halbkugeln mit aus  
ihrer Mitte heraustretenden  
schwarzen Kunststoffschnüren,  
montiert auf dickes, mit Klammern  
und Nägeln auf Holz befestigtes,  
gepigtes und mit Acrylfarbe  
bemaltes Papier, 107,9 × 19 × 6,3 cm  
Sammlung Florette und  
Ronald B. Lynn, New Jersey



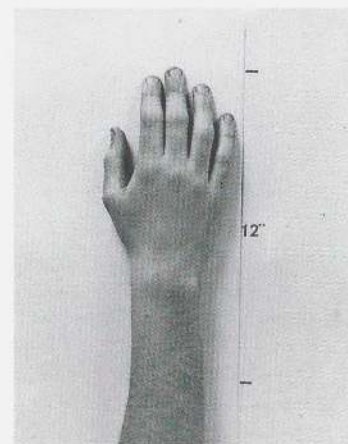
Malerei zu fokussieren und zu verankern. Murray, die in der Kunst Johns' vom Moment der ersten Berührung mit ihr an einen »unerhörten Sarkasmus, bis in die Zehenspitzen« ausmachte, hielt ihn für »einen tiefen Zweifler«, der »auf jeder Ebene Fragen aufwarf«. Gleichzeitig jedoch empfand sie das Werk »als Gegenstand der Erkundung von so unübertroffener Schönheit und Materialität«. Letzten Endes war es die »Verschmelzung der Idee oder des Geistigen mit dem Physischen« in Johns' Kunst, die sie, wie offenbar auch all ihre Zeitgenossen beiderlei Geschlechts, am tiefsten beeindruckte.

Diese Verschmelzung erschloß eine ganze Welt von Möglichkeiten. So mag es den Anschein haben, daß von all denen, die Ende der sechziger Jahre heranreiften, Bochner derjenige war, der der intellektuellen oder logischen Seite von Johns' Werk als Ausgangspunkt für die Konzeptkunst am meisten Beachtung schenkte. Tatsächlich sah er in *False Start* von 1959 (Tafel 57) und Johns' anderen Arbeiten mit Wörtern Werke, die durch die Betonung der Inkommensurabilität von Bild und Aussage das Ende der Malerei signalisierten. Dennoch wurde er in einem umfassenderen Sinn angeregt durch die »Unreinheiten« in Johns' Kunst, und es war seine Auslegung dieser »Unreinheiten«, die dem in seinem eigenen Werk zutage tretenden Widerspruch zwischen vorgegebenen konzeptuellen Systemen – Sprache, Ziffer, Vermessung – und der Realität unmittelbaren physischen Erlebens zugrunde lag (Abb. 19 und 20).<sup>18</sup> Für Bochner war die »Nietzscheanische« Mischung aus Lust und Schmerz – beziehungsweise Tragik – in Johns' Sinnlichkeit untrennbar von der skeptischen Erkenntnisforschung des Werkes und genauso wichtig wie diese. Robert Smithsons Interesse für entropische Systeme teilend, entging Bochner nicht, daß Enkaustik ein Material war, das seine Beschaffenheit veränderte – das Wärme abgab und fest wurde –, anstatt nur zu trocknen; und er erkannte ein Vergänglichkeitspathos darin, wie Johns Zeitungspapierfetzen, diese fragilsten aller kurzlebigen Alltagsprodukte, in diesem ältesten aller Malmaterialien förmlich einbalsamierte. Nach Bochners Dafürhalten war dieser Effekt im Einklang mit der abwärtsziehenden und Energie negierenden Schwere des charakteristischen M-förmigen, nachgerade generischen Pinselstrichs, dessen sich Johns ausgiebig bediente.<sup>19</sup>

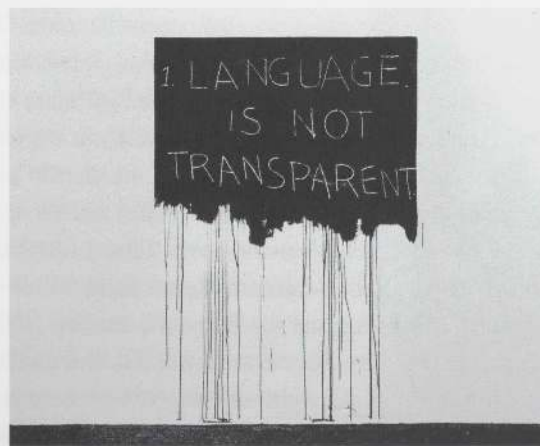
Waren die sechziger Jahre damit eingeläutet worden, daß sich die verschiedensten Künstler von Johns einerseits zu einer herzlich ironischen Ausschlachtung der Trivialekultur und andererseits zu einem empirischen Absolutismus hatten anregen lassen, so endete das Jahrzehnt damit, daß Bochner und andere ihr Augenmerk auf den tiefen Zweifel, den Nihilismus und die negativen Energien richteten, die sie in seiner Kunst ausmachten. Zu einem Zeitpunkt, als nicht nur der Idealismus der modernen Malerei, sondern der Individualismus und Materialismus mehr im allgemeinen unter schweren Beschuß geraten waren, verlieh dieses Fluidum der zutiefst reservierten emotiven und intellektuellen Konzentration seiner individuellen »Handschrift« und seinem Sichversenken in die Materialität der Malmittel ihre rettende, eindruckliche Authentizität. In dieser Phase bot Johns' Kunst sowohl jenen, die die Malerei für passé hielten, wie auch jenen, die sie weiterzuführen suchten, eine Stütze. Als Serra zum Beispiel ein Bild wie *Painting with Two Balls* (1960; Tafel 65) betrachtete, machte er sich über die Farbe oder andere malerische Aspekte des Werkes kaum Gedanken, sondern nahm in erster Linie den eindrucksvollen Effekt der Kompression wahr. Serra sieht in *Painting with Two Balls* eine



18 Elizabeth Murray,  
*A Mirror* (Ein Spiegel), 1963  
Öl auf Leinwand mit Glas,  
Papier und Holz, 82,5 × 73 cm  
Besitz der Künstlerin

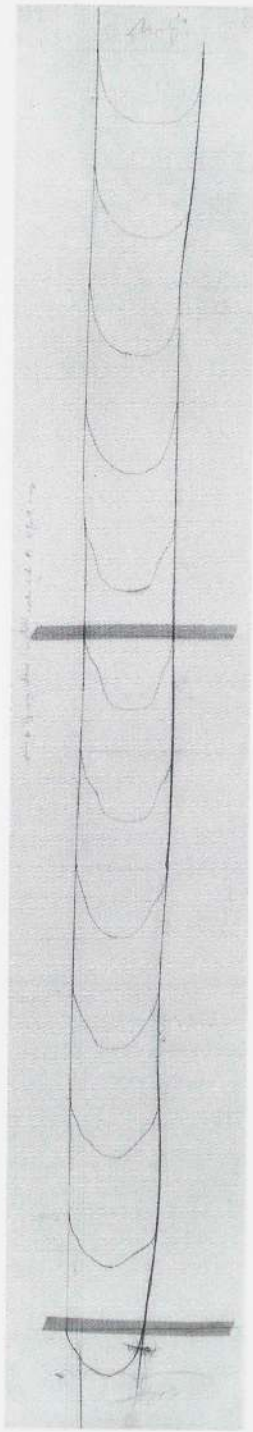


19 Mel Bochner, *Actual Size (Hand)*  
(Originalgröße [Hand]), 1968  
Polaroid-Photo, neu photographiert,  
vergrößert und aufgezogen,  
55,8 × 45 cm  
Besitz des Künstlers



20 Mel Bochner,  
*Language Is Not Transparent*  
(Sprache ist nicht durchsichtig), 1970  
Kreide über Farbe auf Wand,  
182,8 × 121,9 cm  
Installation in der Ausstellung  
»Language IV«, Dwan Gallery,  
New York 1970





21 Bruce Nauman,  
*Six Inches of My Knee  
 Extended to Six Feet*  
 (Sechs Zoll meines Knies,  
 gedehnt auf sechs Fuß), 1967  
 Bleistift und Collage,  
 186,6 × 31,7 cm  
 Sammlung Jasper Johns

untergründige Metapher für Sexuelles und Psychologisches (und zwar völlig unabhängig von dem vielzitierten – ›balls‹ in der Bedeutung ›Eier‹ auffassenden – Wortspiel über ›balls‹, ›männliche‹ Malerei); aus seiner Sicht jedoch liegen die Bezugspunkte für die dem Bild eigentliche Spannung eindeutig außerhalb der Malerei, und zwar in Gesetzen der Hebelwirkung und anderen Aspekten der mechanischen Kultur der Welt. Während solche unmittelbar physikalischen Aspekte Bildhauer in ihren spezifischen Anliegen ansprachen und Johns' Verwendung von Sprache darüber hinaus Konzeptkünstler ansprachen, ermutigte aber auch sein anhaltendes Interesse an der bildlichen Darstellung gleichzeitig eine Malerin wie Murray, während seine das Dargestellte tilgende Farbbehandlung wiederum andere Künstler wie Marden befeuerte.

In den sechziger Jahren schien diese Vielgestaltigkeit seines Einflusses von den tief verschmolzenen Paradoxen des Frühwerkes von Johns herzurühren, und in geringerem Maße von dessen unverkennbaren inneren Disjunktionen, wie etwa der Verklammerung von Plastik und Malerei bei den *Target*-Assemblagen. Anfang der siebziger Jahre jedoch wurde die Situation wesentlich komplizierter. Nicht nur war Johns' eigenes Schaffen mannigfaltiger und facettenreicher geworden, es waren auch viele Areale seines ehemals privaten Territoriums von jüngeren Künstlern kolonisiert und erschlossen worden. Bei Galeriebesuchen und der Lektüre von Kunstzeitschriften in der Zeit, als er die Vierzig erreichte, wurde er unweigerlich konfrontiert mit einem breiten Aufgebot künstlerischen Schaffens, das aus bestimmten Aspekten seines eigenen Werkes extrapoliert war und das sich in Richtungen bewegte, die er selbst nicht erkundet hatte. So gelangte er, als er zum Beispiel im äußersten rechten Teil des großformatigen vierteiligen Bildes *Untitled* von 1972 (Tafel 180) erneut auf Abgüsse von Körperteilen zurückgriff, zwangsläufig zu einer Neuauffassung eigener Werke wie *Target with Plaster Casts* oder *Watchman*, und zwar nicht nur auf dem Weg über das, was Duchamps Körperrückbildung in dessen 1969 postum der Öffentlichkeit vorgestellten Werk *Étant Donnés...* lehrte, sondern eben auch durch den Filter von Naumans Arbeit mit Wachsabgüssen und Schablonen des lebenden Körpers Ende der sechziger Jahre (Abb. 21 und 22). Möglicherweise in einem bewußten Versuch, aus diesen inzestuösen Kreisen des Austauschs auszubrechen und in einem umfassenderen Sinn Neuland zu entdecken, hatte Johns die beiden anderen Motive in diesem unbetitelten Gemälde von 1972, die Bildelemente der Fliese und der ›Schrägschraffur‹, weder der traditionellen Kunst entlehnt noch der kommerziellen Massenkultur, aus der die Pop Art geschöpft hatte, sondern vielmehr gänzlich kunstfremdem Terrain, nämlich dem Bereich der anonymen ›Straßenkunst‹; und dies war die Richtung, in die sich seine Kunst nach 1973 wandte.

Dennoch setzte sich Johns, wenn er das Schraffurmuster aufgriff, nicht nur mit Pollocks Vermächtnis der Allover-Abstraktionen auseinander, sondern er arbeitete dabei auch auf einer Basis von numerischen und topologischen Systemen, an denen sich sein Interesse für das systemorientierte Werk von Künstlern wie Bochner und Sol LeWitt Ende der sechziger Jahre ablesen ließ. Das, was seine eigenen schachbrettartigen Ziffern- und Buchstabenbilder lehrten und was andere weitergesponnen und mit Bereichen wie der Musik und der Zahlentheorie verknüpft hatten, kehrte auf diese Weise wieder als Grundlage für sein (entschieden konträres) Festhalten an der Malerei in der Dekade des entmaterialisierten Kunstobjektes. In den Augen eines jungen, in den siebziger Jahren heranreifenden Malers wie Terry Winters »quantifizierten und vermaßen [die Schrägschraffurbilder] den Raum, der sich bei Pollock findet«. Er erkannte, daß diese Bilder weder dem formalistischen Denken Greenbergscher Prägung verpflichtet waren, das zu dem dekorativen Leerlauf der abstrakten Farbfeldmalerei geführt hatte, noch angelehnt an die »blutleere konzeptuelle Malerei, der keine Handschrift, keine Biographie, ja keinerlei Bezug außerhalb des Werkes selbst eignete«. In einer Zeit, in der Serra, Judd und zahlreiche andere Künstler sich der pinsellosen »konkreten Umsetzung des von Pollock Geleisteten« widmeten, war Winters der Ansicht, daß Johns' Abstraktionen eine Neufassung Pollocks darstellten, die dem Bild sowohl den Geist wie auch den Körper beließ und die der abstrakten Malerei einen Weg nach vorne eröffnete. Aus seiner lange Zeit zwillingshaften Beziehung zu Rauschenberg her austretend, schien Johns nach Winters' Ansicht jetzt vielmehr den Vergleich mit Cy Twombly nahelegen, dessen größtformatige graugrundige ›Schultafelbilder‹ der frühen siebziger Jahre

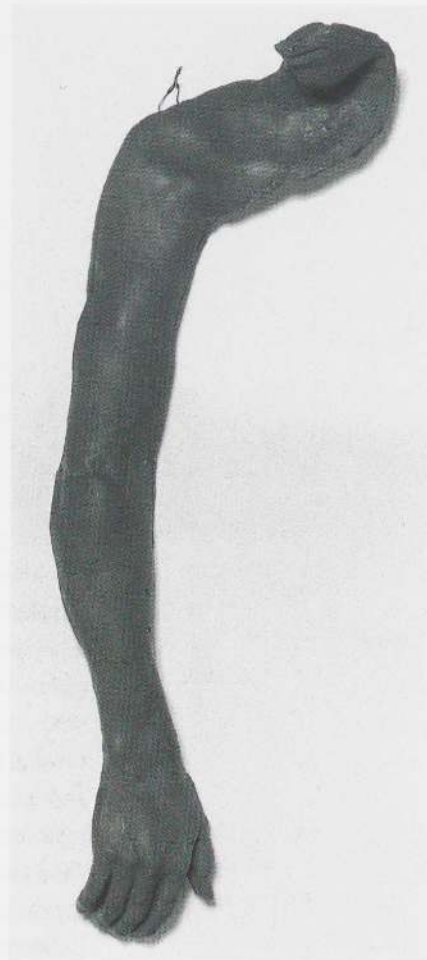


sich ebenfalls unmittelbar mit dem Erbe Pollocks auseinandersetzen und diese ebenso in einer Weise neu erschlossen, die gleichzeitig den objektivierenden Herausforderungen des Minimalismus Rechnung trug. Nach 1970, als die von Rauschenberg praktizierte expansive Einbeziehung zunehmend als Vorform von künstlerischem Schaffen in Bereichen wie Multimedia und Performance wahrgenommen wurde, rückten Twombly und Johns zu zentralen Vaterfiguren auf für Künstler, die einerseits der Malerei treu zu bleiben, andererseits aber sich mit Aspekten der Sprache, des Vermessens und eines entromantiserten Selbstbewußtseins auseinanderzusetzen suchten, durch die sich ihre Epoche von der des Abstrakten Expressionismus unterschied.

Nach Winters' Eindruck hatten die Schrägschraffurbilder in ihrer »Kristallisation und Konzentration ... sämtliche Fragen im Zusammenhang mit Abstraktion und gegenständlicher Darstellung miteinander versöhnt«. Er meinte, daß Werke wie *Corpse and Mirror* (vgl. Tafel 170, 174) zu einem figurlichen Bezug gelangten, ohne mimetisch zu sein – daß Johns eine Methode vorgelegt hatte, »abstrakte Information einzuspeisen und am Ende ein Bild herauszubekommen ... ähnlich, wie Fraktalgeometrien [die Umrisse] eine[r] Gebirgskette ergeben können«. Mit ihren beziehungsreichen Titeln (*Dutch Wives*, *Weeping Women*) schienen alle diese Bilder ihre eigene »Geschichte« zu haben und Anklänge an die Außenwelt zu wahren, ohne die Abstraktheit des Bildgegenstandes aufzugeben. Winters bewunderte allerdings ebenso Johns' Anfang der achtziger Jahre vollzogenen Bruch mit dieser Art abstrakten Schaffens als Zeichen nicht nur einer löblichen Bereitschaft, einzusehen, wann eine persönliche Ader versiegt ist, sondern auch eines entsprechenden Bestrebens, einen lange gleichbleibenden, zum »Markenzeichen« werdenden Stil zu vermeiden.

Johns' Hinwendung zu illusionistischer Bildlichkeit Anfang der achtziger Jahre erschien vielen als eine drastische, überraschende und abnorme Entwicklung. Die Werke aus der Zeit nach 1982 wirken laut Winters so verschieden von Johns' Frühzeit wie Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* (ein Text von großer Bedeutung für Johns) von dessen frühem *Tractatus*. Rückblickend erscheint Johns' Schaffen der achtziger Jahre allerdings eng mit bestimmten Zeitströmungen verknüpft. Die amerikanische Kunst machte in jenem Jahrzehnt eine verzögerte, die Dominanz postminimalistischer Ästhetik in den Siebzigern konterkarierende »Post-Pop«-Erfahrung durch. Nicht nur die Figuration, sondern auch Fragen der Wechselwirkung zwischen abstrakter Kunst und kommerzieller Kultur rückten wieder in den Vordergrund, während zugleich vorgefundene Bildmotive und illusionistische Raumwirkungen, wie sie in Johns' Werk figurierten, als Elemente der »Lingua franca« jüngerer Maler zutage traten. Spezifische Elemente des »Post-Pop« spielten auch in Johns' unverkennbare Nähe zum Werk Roy Lichtensteins hinein. Durch die letzten zwei Jahrzehnte hindurch haben Johns und Lichtenstein über das von beiden bekundete Interesse an Picasso hinaus viele thematische wie stilistische Gemeinsamkeiten erkennen lassen, darunter die gestreifte puzzlestückartige Anordnung der Bildelemente (Abb. 24) und der Topos eines resümeeartigen Zusammenfassens des eigenen zurückliegenden Schaffens im Hinblick auf neue Motive (Abb. 25). In einigen seiner Stillleben der siebziger Jahre ließ sich Lichtenstein ebenfalls von der durch William Harnett und John F. Peto verkörperten amerikanischen Trompe-l'œil-Tradition anregen, zu der sich Johns in seinem Frühwerk bekannt hatte, und wendete das Motiv des Anschlagbretts mit allem, was dazugehört – Schatten werfenden Nägeln, vorgetäuschten Klebeband, kubistisch angehauchter *faux-bois*-Holzmaserung (Abb. 23) –, auf eine Weise ins Karikaturhafte, die Aspekte von Johns' Malerei der achtziger Jahre vorwegzunehmen scheint.<sup>20</sup> (In Lichtensteins späteren Interieurs werden wiederum gelegentlich Werke von Johns in einer satirisch reduktiven Hommage zitiert.)

Auf einer allgemeineren Ebene jedoch scheint Johns' Rückkehr zur Figuration und die ausgesprochen comichafte Art der Darstellung, die sich seit den *Tantric Detail* genannten Bil-



22 Bruce Nauman,  
*From Hand to Mouth*  
(Von der Hand in den Mund), 1967  
Bienenwachs über Stoff,  
71,1 × 25,7 × 10,2 cm  
Hirshhorn Museum and Sculpture  
Garden, Smithsonian Institution,  
Washington, D.C. The Joseph H.  
Hirshhorn Purchase Fund, Hohenia  
Purchase Fund und Museumsankauf,  
1993



23 Roy Lichtenstein,  
*Trompe l'Œil with Léger Head  
and Paintbrush* (Trompe-  
l'œil-Bild mit Léger-Kopf und  
Malerpinsel), 1973  
Öl und Magna auf Leinwand,  
116,8 × 91,4 cm. Privatbesitz



24 Roy Lichtenstein,  
*Expressionist Head*  
 (Expressionistischer Kopf), 1980  
 Öl und Magna auf Leinwand,  
 177,8 × 152,4 cm  
 Robert und Jane Meyerhoff,  
 Phoenix, Md.

25 Roy Lichtenstein, *Mural with  
 Blue Brushstroke* (Wandbild  
 mit blauem Pinselstrich), 1984/85  
 Acryl auf Leinwand,  
 2074,5 × 988,6 cm  
 Sammlung The Equitable Life  
 Assurance Society of the U.S.



den aus dem Jahr 1980 regelmäßig findet (vgl. Tafeln 200, 201), mit einem früheren Abtrünnigen der Abstraktion verbunden: mit Philip Guston. Dessen radikale Abkehr von den atmosphärischen, impressionistischen Erlesenheiten seiner abstrakten Bilder hin zu einer tragikomischen Neufassung seines früheren Realismus stellte eines der verwirrendsten und bewegendsten Dramen unbeirrbar privater Motivierung in der Kunst der siebziger Jahre dar. Sein Tod im Juni 1980 und die Retrospektive, die im nachfolgenden Sommer nach New York kam, dürften Johns' kurz danach erfolgte Abwendung von den Schrägschraffurarbeiten mit katalysiert haben.

Zweifellos müssen Gustons Evokationen eines einsamen, von Alkohol- und Zigarettenkonsum geprägten und von nackten Glühbirnen an Schnüren beleuchteten Atelieralltags bei dem Schöpfer der *Painted-Bronze*-Skulpturen von Bierdosen und schmutzigen Pinseln in einer Kaffeebüchse einen Punkt der poetischen Affinität berührt haben (Abb. 26). Im Gegensatz zur beschwingten Unpersönlichkeit von Lichtensteins Werk der siebziger Jahre birgt die Bildsprache von Gustons Spätwerk zudem ein Element des selbstzerfleischenden Schmerzes und der Melancholie, das eher dem Geist von Johns' »Badewannen«-Bildern der achtziger Jahre entsprechen dürfte.

Für Murray, selbst eine große Bewunderin von Gustons Spätwerk, zählen diese Badszenen (z. B. Tafeln 209, 210, 217–219 u. a.) »zu den traurigsten Bildern, die ich jemals gesehen habe«,

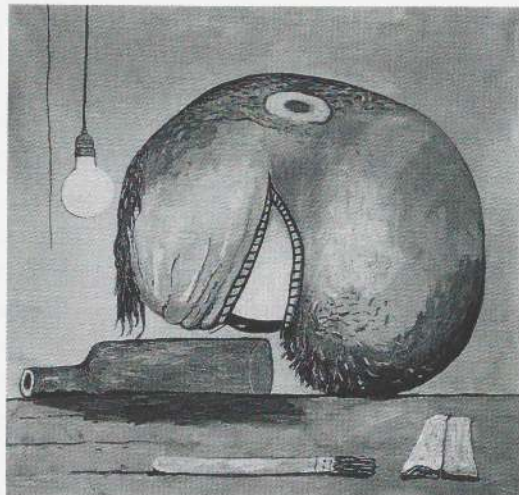
da sie das Bild des alleine und nackt in der Badewanne liegenden Künstlers beschwören und damit »alles, was mit Ängsten, Hoffnungen und Fehlschlägen zu tun hat, aufs anschaulichste auf den Punkt bringen«. Ihrer Meinung nach sind Johns' neuere Gemälde zugleich »emotionaler und ätherischer« geworden, und ihre Beschworung von Erinnerung, Zeit und Eros scheint an die Stimmung Nabokovscher Erzählwerke wie *Ada* und *Speak, Memory* anzuknüpfen. Auch andere Künstler haben sich über das »Romanhafte« an diesem jüngeren Schaffen geäußert, und Baldessari bedient sich diesbezüglich einer filmischen Analogie: Er sieht Johns als einen »Autor« vom Schlage eines Orson Welles oder Ingmar Bergman, die immer wieder »als Material für das, was ihnen vorschwebte,« auf die gleichen Schauspieler zurückgriffen, und ihm ist, als würde er zuschauen, wie das von Johns Ausgesponnene einen Punkt erreicht, »wo das ganze Ensemble zu einem grandiosen Finale noch einmal auf der Bühne erscheint«. Hinzu kommt, daß Johns, während er in seiner Frühzeit bestrebt gewesen war, aus seiner Kunst jede Spur einer Ähnlichkeit mit dem Werk anderer auszumerzen, jetzt bewunderte Vorfahren wie Picasso und Barnett Newman, einen fernen »Expressionisten« in der Person Matthias Grünewalds und einen unvermuteten Eindringling aus dem Bereich des Kunsthandwerks, den amerikanischen Keramiker George Ohr, zu seiner Truppe zählt und unmittelbar zitiert. Auf diese Weise huldigen die jüngeren Gemälde im Unterschied zum Frühwerk, in dem anonyme, vorgegebene Muster im Mittelpunkt standen, dem, was Winter das »morphogenetisch Erfundene« nennt, sei es in Form der erotisierten Entstellungen von Motiven Picassos oder in der einer abstrakten, unmittelbarer den Eigenschaften von Materialien und Prozessen abgerungenen Motivik, wie im Fall der Lithographie und der Zeichnungen Barnett Newmans, die Johns besitzt und 1983 als Motiv in seine Bilder einzubeziehen begann (z. B. Tafeln 196, 197, 236, 237 u. a.).





Wenn sich Johns nunmehr seit 1982 intensiv mit dem Thema der Erinnerung beschäftigt, so auf eine spezifisch zeitgemäße Art und Weise. Nach Ansicht von Winters etwa entdecken Johns' »Akkumulationsbilder« in einer Ära der digitalen Information das Prinzip der Collage für die Malerei neu. War Rauschenberg der Meister der, wie Leo Steinberg es genannt hat, »Flachbett«-Bildfläche, die einer Landfläche gleich die disparaten Bruchstücke einer Welt empfing<sup>21</sup>, so scheint Johns jetzt beschäftigt mit einer von Winters so genannten »vertikalen Collage« fensterartig eingefügter Motive, die in einem untiefen, unbestimmten, eher mit dem Computerbildschirm vergleichbaren Raum schweben. Es gibt natürlich auch prosaischere Bezüge zum heutigen Kunstgeschehen, da Johns weiterhin jüngere Künstler schätzt und beeinflusst. So dürfte die Tatsache, daß er schon seit langem Vija Celmins' Zeichnungen und Gemälde von sternengesprenkelten Nachthimmeln kennt (Abb. 27), durchaus seiner jüngsten Verwendung des Motivs eines Spiralnebels zugrunde liegen (z. B. Tafeln 253, 256, 258). Außerdem gibt es zahlreiche Elemente der Affinität, die Johns' »vertikale Collage« mit in den achtziger Jahren aufgekommenen Künstlern wie etwa David Salle verknüpfen. Obgleich Salles Verständnis von Johns offensichtlich durch zahlreiche andere Bilderwelten in und außerhalb der Kunst gefiltert worden ist, zeugen verschiedene Aspekte seiner Gemälde der frühen achtziger Jahre – nicht zuletzt der groß zitierte Name »Tennyson« in einem Bild von 1983 – unmittelbar von Johns' Vorbildrolle. Spätestens 1990 bekräftigten zudem die vielschichtigen Hintergründe und die schwebenden fensterartigen Motive in Salles Bildwelt (Abb. 28) sowie die regelmäßige Einbeziehung ausgefallener Töpferwaren (Abb. 29) eine unverkennbare Nähe zu neueren Werken von Johns wie *Ventriloquist* von 1983 (Tafel 217) und den unbetitelten »Drei-Taschentücher«-Gemälden von 1987 (Tafel 236).

Solche spezifischen Fälle äußerer Übereinstimmung mögen letztlich natürlich von geringer Bedeutung sein, sind aber geeignet, den anhaltenden und facettenreichen Charakter von Johns' Wirken zu veranschaulichen. Bereits mit den *Target*-Bildern von 1955 (Tafeln 9 und 10) war klar, daß sein Schaffen eine fruchtbar unaufgelöste Spannung zwischen ikonischer Ganzheit und disjunktiver Fragmentierung präsentierte. Zahlreiche Künstler der frühen sechziger Jahre stellten, wie seit langem bekannt ist, fest, daß das Frontale, ikonenhaft Überhöhte jener frühen Werke von Johns wie ein Katalysator für ihre künstlerische Auseinandersetzung mit der überlebengroßen Bilderwelt und mechanisch scharfrandigen Rhetorik der Werbung und des Industriedesigns amerikanischer Prägung wirkte. Es ging jedoch noch ein anderer Zug des Empfindens von der stummen Verklammerung von flachem Zeichen und zergliedertem Körper in den *Targets* aus, und dieser wurde durch die additiven Strukturen von Werken wie *According to What* und *Untitled* von 1972 zusätzlich verstärkt. Es war diese letztere Bildsprache der aufgesprengten Fragmentierung und des verstörenden Nebeneinanders, die auf Nauman, auf Baldessari und schließlich – insbesondere durch die sich überschneidenden Strukturen der »fragmentarischen« Lithographien, die Johns aus *Untitled* von 1972 ableitete – auf Baldessarisis Studenten an CalArts, Salle, einen so starken Reiz ausübte.<sup>22</sup> Durch diesen tieferen und breiteren Kanal sowie kraft der evidenteren Optik seiner Gemälde der achtziger Jahre wuchs Johns' zutiefst privater Ästhetik aufs neue die Rolle zu, einen Stil zu fundamentieren, der vermeintlich die Rhetorik des amerikanischen öffentlichen Lebens beschwor – nur war jetzt, in den Achtzigern, die Bildsprache, die er zu prägen half, nicht länger eine der scharf umrissenen Ikonen und der rationalisierten Methoden der Produktion, sondern eine ins Gegenteil gewendete Ausdrucksweise, die sich übereinandergelagerter und kollidierender Bruchstücke disparater Stile und

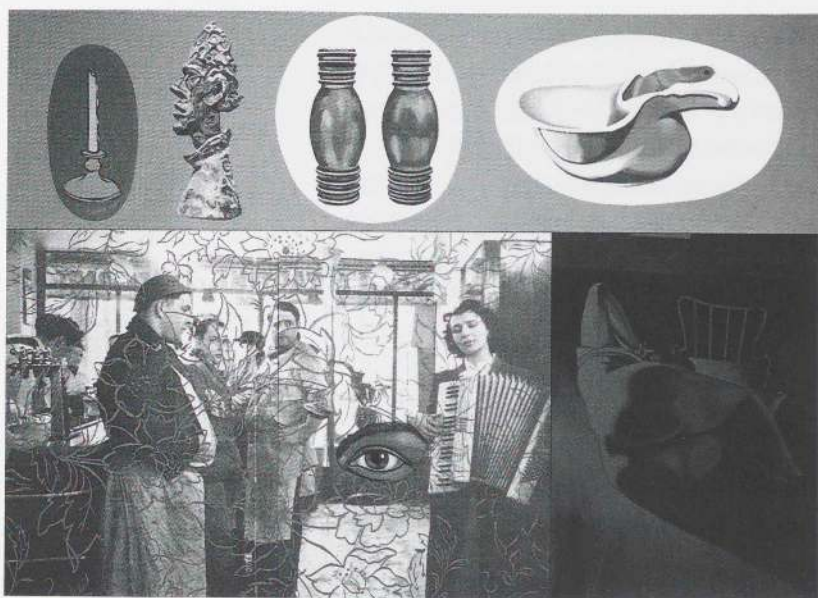
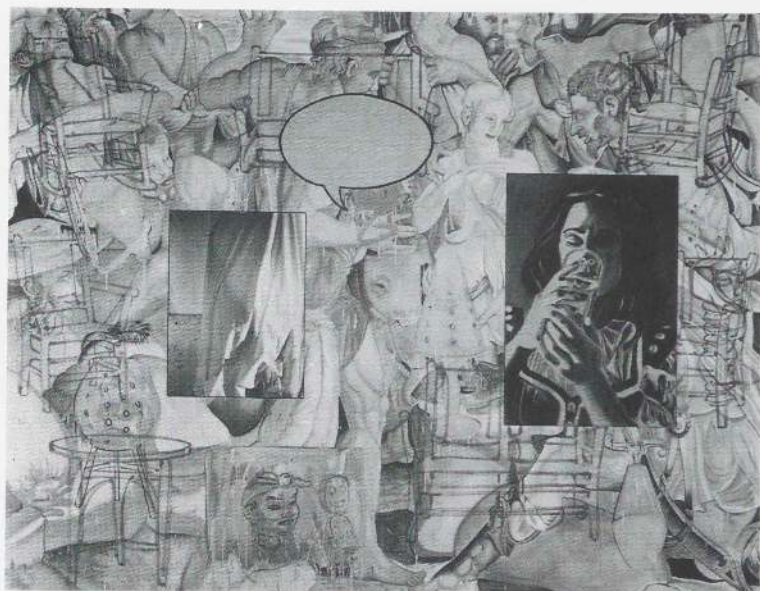


26 Philip Guston, *Head and Bottle*  
(Kopf und Flasche), 1975  
Öl auf Leinwand, 166,3 × 173,9 cm  
Privatsammlung. Courtesy McKee  
Gallery, New York



27 Vija Celmins, *Galaxy*  
(*Cassiopeia*)  
(Galaxie [Kassiopeia]), 1973  
Graphit auf mit Acryl  
besprühtem Grund, 30,4 × 38,1 cm  
The Baltimore Museum of Art.  
Gertrude Rosenthal Bequest  
Fund; courtesy McKee Gallery,  
New York





28 David Salle, *Mingus in Mexico*, 1990  
Acryl und Öl auf Leinwand,  
243,8 × 312,4 cm  
Sammlung Douglas S. Cramer

29 David Salle, *Coming and Going*  
(Kommen und Gehen), 1987  
Acryl und Öl auf lichtempfindlicher  
Leinwand (vier aneinandergefügte  
Teile),  
Gesamtmaße: 243,8 × 339,4 cm  
National Gallery of Art, Washington,  
D.C. Robert and Jane Meyerhoff  
Collection

Beispiel und der besondere Gegenwartsbezug seiner Arbeit in den Bereichen Video und Installation ist unübersehbar; gleichwohl sollte der große Zuspruch, der seinem Werk in jüngster Zeit zuteil wurde, unter anderem eine erneuerte Würdigung der immer noch nicht erschöpften Fruchtbarkeit von Johns' früher Auseinandersetzung mit Wörtern, seinen Mischformen aus Malerei und Plastik und seinen grundlegenden, skeptischen, ja sogar schmerzhaften Verknüpfungen von Geistigem und Körperlichem zur Folge haben. Zu einem Zeitpunkt, da Johns selbst sich wieder dem Innern des Leinwandrechtecks zugewandt hat, in dem er sich auf einen oftmals traumähnlich illusionistischen Bildraum verlegt hat, sind es, wie Stella darlegt, die eher konkreten Auswucherungen und Anhängsel seiner frühen Bilder – die Körperklumpen, Stühle, Spiegel und dergleichen mehr –, die, teilweise durch das Prisma des gegenwärtigen Einflusses von Nauman, für die Gegenwartskunst offenbar von erneuerter Bedeutung sind.

Auf einer allgemeineren Ebene ist es Johns' Fähigkeit, emotiv oder psychisch aufgeladene und häufig zutiefst private Themen anzusprechen, ohne in eine traditionelle Form von Romantik oder einen subjektiven Expressionismus zu verfallen, die sich heute klarer denn je als eine Grundlage seiner Relevanz für ein weites Feld künstlerischen Schaffens herauskristallisiert. Tatsächlich hat sich Nauman offen darüber geäußert, was Johns' Werk ihn in dieser Hinsicht

Ebenen der Bildkultur bediente, um das Babel der medialen Reizüberflutung im Informationszeitalter zu beschwören. So, wie die hermetischen Ateliermeditationen des Kubismus von Pablo Picasso und Georges Braque gleichzeitig die konstruktivistische Vision einer von neuem rationalisierten modernen Ordnung begründen und dem Expressionismus ein Idiom für die explosiv anarchischen Energien der modernen Zeit an die Hand geben konnten, so waren Johns' persönliche Bildfindungen in unserer Zeit maßgeblich für die Genese grundlegender, und grundlegend verschiedener, künstlerischer Metaphern für den heutigen gesellschaftlichen Alltag.

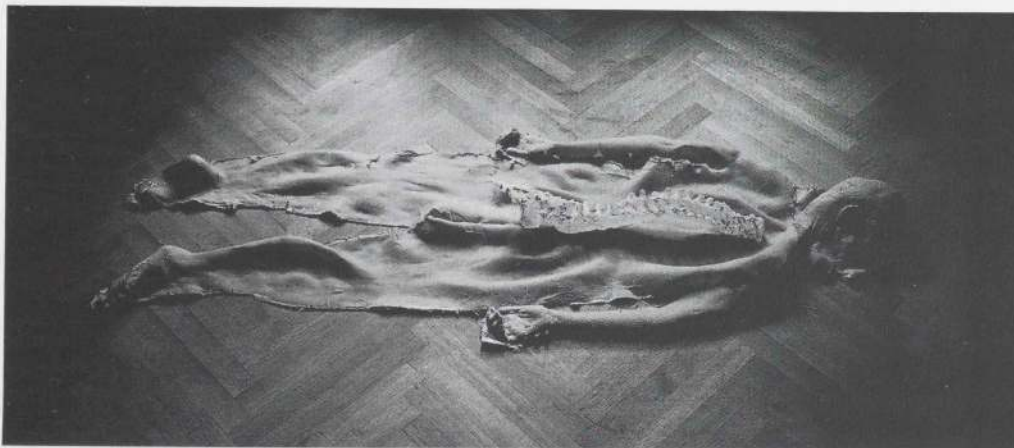
Unsere Kenntnis dieser anhaltenden Wirkkraft von Jasper Johns' Kunst braucht sich weder auf streng abgegrenzte ›Beeinflussungsketten‹ zu beschränken noch auf Nachweise unmittelbarer Ursächlichkeit zu stützen. Eine der vorrangigsten Wirkungen neuer Kunst und erfrischender Standpunkte dürfte darin bestehen, daß sie uns, mit oder ohne nachweisbare Abstammungslinien, vernachlässigte Möglichkeiten in der Vergangenheit zu Bewußtsein bringen. (So führte Johns' Kunst, um einen exemplarischen Fall anzuführen, bereits vor – und häufig auch ungeachtet – jeder direkten oder bewußten Bezugnahme zu einer veränderten Wahrnehmung Duchamps.) Die Originalität der Kunst Naumans zum



gelehrt hat, und herausgestellt, welch entscheidendes Vorbild Johns für die Objektivierung persönlicher Erfahrung ohne Rückgriff auf herkömmliche autobiographische Mittel geliefert hat.<sup>23</sup>

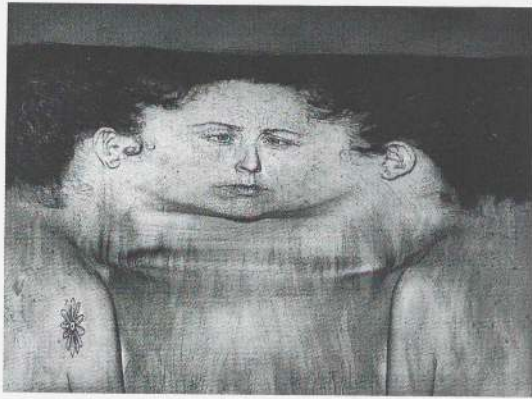
In einem engeren Sinn bildet das Thema des Körpers einen entscheidenden Anknüpfungspunkt zwischen Johns' Werk und spezifisch heutigen Anliegen. Seit Mitte der achtziger Jahre, in einer Zeit, in der AIDS ein neues Bewußtsein der Sexualität geprägt hat und Sex und Geschlecht als geistige und gesellschaftliche Konstrukte wie auch als biologisches Faktum zum Gegenstand kritischer Untersuchung gemacht worden sind, hat es den Anschein, als habe die einzigartig befrachtete Fülle an morbider Sinnlichkeit, die Johns vor langer Zeit in Körpermotivik hineinzulegen begann, neue Virulenz erlangt. Das für die Kunst Robert Gobers kennzeichnende Wechselspiel von Objekt und Körper zum Beispiel – seine Verbindung von Reverenzen an Duchamp mit veristischen Segmenten von Torsi und Gliedmaßen – bewegt sich aufs neue auf Terrain, das Johns Anfang der sechziger Jahre als erster betreten hatte. In ähnlicher Weise lassen Kiki Smiths Säcke von abgedecktem Fleisch (Abb. 30) und die ausgewalzte Deformation ihres eigenen Gesichts (Abb. 31) jene emotionale Stimmung wiederaufleben, die Johns' *Study for Skin* genannte Zeichnungen umgab (Tafeln 98–101) – just in dem Moment, da Johns selbst mit dem Picasso und einer Kinderzeichnung entlehnten, gedehnten und aus den Fugen geratenen »Gesicht« erneut ebendieses Terrain der epidermalen Dehnung und psychisch dezentrierten Dissoziation auskundschaftet. Aus Murrays Sicht beschwören diese neuen gedehnten Gesichter in Johns' Werk die Faszination, die das Strecken und Zupfen am eigenen, als ein zu prüfender und zu entdeckender Besitz erlebten Körper auf ein Kind ausübt: Zu dieser Innen-Außen-Haltung drängend, durchlaufen sie die erwachsene Abscheu, die solche Instinkte verschüttet und den Körper in Kleider und gewollte Verdrängung hüllt. Auch über die Freudianischen Kopplungen von frühen Lusterfahrungen und erwachsenem Leiden in diesem expliziten »Infantilismus« hinaus hat Murray den Eindruck, als suggerierten sogar scheinbar harmlose Trompe-l'œil-Elemente wie die herausstehenden Nägel und die Stückchen Abdeckband in Johns' jüngerer Motivik »den Schmerz des Körpers« und eine zwanghafte, heftpflasterähnliche Bedeckung des Fleisches.

Hier haben wir es offenbar wieder mit einem Fall zu tun, bei dem ein langjähriges Element der privaten und persönlichen Poetik von Johns einen Wechsel der Generationen abgewartet hat, um in einem veränderten gesellschaftlichen Kontext eine neue Resonanz bei Gleichgesinnten oder einer breiteren Öffentlichkeit zu finden. Das Bewußtsein des Körpers in Johns' Werk war, wie Stella feststellt, von Anfang an eigen und zergliedert: Während dem Action Painting etwas Balletthaftes eignete, kraft dessen man immer eine mit einem gemalten Strich zusammenhängende Körperbewegung spürte, schien bei Johns die Hand wie verkrüppelt vom Körper abgetrennt – ganz konkret in der Bildsprache der Fragmentierung und mehr im allgemeinen in dem Eindruck, als sei die Bewegung beim Farbauftrag nur vom Ellbogen abwärts gesteuert. Auf diese Weise übertrug Johns laut Stella einige der Brüche und Zergliederungen moderner Choreographie, die er bei Merce Cunningham (und insbesondere bei Cunninghams unortho-



30 Kiki Smith, *Untitled*  
(Ohne Titel), 1992  
Latex und Glas,  
lebensgroß  
Sammlung J.B. Speed Art  
Museum, Louisville, Ky.  
Schenkung  
New Collectors und  
Museumsankauf





31 Kiki Smith, *My Blue Lake*  
(Mein blauer See), 1995  
Heliogravüre und Lithographie,  
in Farbe gedruckt,  
110,9 × 139 cm  
The Museum of Modern Art,  
New York. Schenkung Emily  
Fisher Landau

doxester Tänzerin, Viola Farber) beobachtete, auf seine neue Psychologie der expliziten und impliziten Rolle des Körpers in der Malerei und Bildhauerei. Mehr noch als die unübersehbaren Fragmente in seinem Werk, mehr auch als die makabren Entstellungen des neueren Gesichtsmotivs ist es dieses elementare, seit langem schon ausgeprägte Verständnis des Körpers als intimer und doch zugleich objektivierter – und damit entfremdeter – Ausgangspunkt aller sozialen Erfahrung, das mit einer frischen, zeitlosen Kraft ein inzwischen gewandeltes Bewußtsein von Sexualität und Geschlecht anzusprechen scheint. Hinzu kommt, daß, wie Bochner meint, die scheinbar sexbesessene Kunst der neunziger Jahre wenig hervorgebracht hat, was die Mischung aus Direktheit und verstörender Fleischigkeit über-

trifft, die Johns Anfang der sechziger Jahre dadurch beschworen hatte, daß er den eigenen Körper mit Öl eingerieben, einen Abdruck von ihm gemacht und auf die öligen Stellen Kohlenstaub gestreut hatte.

In diesem Stadium von Johns' außergewöhnlicher Künstlerlaufbahn erscheint es jedenfalls unmöglich, einen bestimmten, frühen oder späten, Aspekt zur Würdigung herauszugreifen, ohne zu berücksichtigen, wie der persönliche und private Charakter seiner Entscheidungen als Künstler – ob offenkundig und weithin einflußreich, wie im Falle der frühen Werke, oder weniger nachvollziehbar und offenbar eher hermetisch, wie bei manchen jüngeren Bildern – auf einer übergreifenden Ebene für sich genommen ein bemerkenswertes, weithin geachtetes Vorbild innerhalb des heutigen Kunstschaffens begründet hat. Insbesondere Künstler bekunden, ungeachtet ihrer Empfänglichkeit für die eine oder andere Phase in Johns' Entwicklung, nahezu einmütig Respekt vor der Art und Weise, wie Johns, um mit Julian Lethbridge zu sprechen, »gegen die Erwartungen oder Neigungen« einer Öffentlichkeit »gleichgültig geblieben ist«. Außerordentlich erfolgreich bereits in jungen Jahren, hat er jeden Aspekt seiner Kunst – seine Aneignung und in der Folge einzigartige Beherrschung der Druckgraphik, seine Experimente auf dem Gebiet der Assemblage, seine Einführung neuer Verfahrensweisen oder neuer Motive – im auszehrenden Scheinwerferlicht öffentlicher Prüfung entwickelt. Dennoch wirkt das dabei entstandene Werk, das gleichermaßen durch seine Kontrolliertheit und Einheit besticht wie durch seine Brüche und seine Vielfalt, durchgängig gesteuert von einem fest im Inneren verwurzelten Regulativ. Murray bewundert die Tatsache, daß Johns »sich niemals irgendeiner Ideologie oder einer Schule verschrieben hat«; vielmehr »ist er seinen eigenen Weg gegangen und hat sich seinen eigenen Platz geschaffen«, wobei sich ein Einfluß ergeben hat, der »sich nicht – wie dies selbst im Falle Pollocks möglich ist – auf das Dekorative reduzieren läßt«. Bei allen Methodenwechseln und bei aller Empfänglichkeit für Veränderungen hat diese Kunst niemals ein Bemühen um eine Aufeinanderfolge sukzessiver Stile erkennen lassen – »sie bewegt sich nicht in Modebahnen«, wie Winters es ausdrückt –, sondern vielmehr konsequent den Eindruck vermittelt, daß Johns in jeder Schaffensphase »etwas malt, das er malen muß«. Johns ist, um mit Marden zu sprechen, »der öffentlichste aller Maler, dessen Werk am privatesten bleibt«.

Diese schwierige Errungenschaft hat für Johns' gleichaltrige und jüngere Künstlerkollegen einen überragenden Maßstab gesetzt. Während viele, wie Bochner, der Ansicht sind, daß man die potentiell kräftezehrenden Beanspruchungen seiner gnadenlos ausgeforschten Künstlerschaft und nachfolgenden Isolation nicht einmal seinem ärgsten Feind wünschen sollte, empfinden sie zugleich – und das gilt zum Beispiel auch für Nauman –, daß die Erfahrung, ihn in seinem Werdegang und seinen Wandlungen zu verfolgen, stets wie ein Geschenk gewesen ist, ungemein hilfreich durch das Aufzeigen weiterführender Wege. Über die Jahre gesehen verkörpert Johns in den Worten Serras »einen Festschmaus«, einen Quell »widersprüchlicher Gedanken, einen gewaltigen, ununterbrochenen, kreislaufartigen Prozeß, der in der Fortbewegung die Bruchstücke auflöst und zusammenfügt, eine Entwicklung, die wie im Fall Brancusis zwanzig Jahre später noch einmal auf das gleiche Problem zurückkommen kann, eine Person, die den Zyklus noch nicht abgeschlossen hat.« Gefragt, was an Johns ihm am meisten bedeutet



hat, antwortet Baldessari: »Die hohe Ernsthaftigkeit seines Werkes«; er vergleicht dieses mit dem Werk Giacomettis, in dem Sinne, daß ein unablässiges, häufig sich selbst wiederholendes Angehen des vorliegenden Problems in beiden Fällen von einem Drang befeuert zu sein scheint, zu einer bestimmten ›Wesenheit‹ zu finden. »Es gibt nur ganz wenige Leute«, fügt Baldessari hinzu, »bei denen ich jemals das Gefühl hatte, sie glaubten ähnlich stark daran, daß Kunst etwas bewirken kann, daß es etwas zu finden gibt.« Close wiederum spricht zugleich für sich und knüpft an Baldessari und zahlreiche andere an, wenn er behauptet: »Mehr als irgendein anderer Künstler ist Jasper Johns für mich das Vorbild dafür, wie man als Künstler funktioniert und sich in seinem Künstlertum entwickelt.« Diese Anerkennung fußt auch – und nicht zuletzt – darauf, daß heute, Mitte der neunziger Jahre, »die Suche immer noch weitergeht; er ist nach wie vor in Bewegung«.

Diese Zeugnisse sind wohl kaum bloße Respektbekundungen vor einer ernsthaften Beharrlichkeit. In einem Maße, das nach wie vor weiterer Klärung und sicherlich breiterer Kenntnis bedarf, ist Johns' Präsenz seit nunmehr vier Jahrzehnten in der Nähe oder unmittelbar an der Quelle nahezu jeder fruchtbaren Idee von Bedeutung in der Avantgardemalerei und -plastik in Amerika spürbar. Da man, wie Lethbridge es formuliert, »indem man etwas tut, fast immer die Modalität einführt, etwas nicht zu tun«, damit ein anderer dieser Sache nachgehen kann, erscheint es nahezu unmöglich, daß ein Künstler »so viele Ausgangspunkte abdecken« kann, wie dies Johns getan hat. Seine über so lange Zeit bestehende Fähigkeit hierzu mag paradoxerweise zum Teil von dem herrühren, was Barbara Rose als den beharrlich ›konservativen‹ Aspekt seines Werkes hervorgehoben hat.<sup>24</sup> In einer Ära der Verkürzungen und des rahmensprengenden Experimentierens in verschiedensten Medien hat er sich darum bemüht, die Wahrnehmung zu verlangsamen, das heißt die schnelle ›Lektüre‹ zu vereiteln und den nah herangehenden, kontemplativen Blick zu belohnen. Ob in der Arbeit mit Bronze und Enkaustik oder in der Einbeziehung der Illusion räumlicher Tiefe hat Johns Malern wie Marden und Winters aufgezeigt, wie man Werke von hohem Anspruch und aktueller Wirkkraft schaffen kann, ohne den Bezug zu altehrwürdigen Traditionen zu verlieren. Doch »Konventionen« sind, wie Stella einräumt, »nicht notwendigerweise konservativ«, und Johns gleicht »einer Bulldogge: Er wird solange nicht aufgeben, bis er die Sache zunichte gemacht hat. Er hat die Malerei umgestülpt.« Nach Stellas Analyse liegt Johns' ununterbrochene Mittelpunktstellung über die letzten vierzig Jahre hinweg in den zugrundeliegenden formalen Anliegen seiner Kunst begründet. Seit Pollock, so sieht es Stella, dreht sich das zentrale Dilemma für die Kunst um das Verhältnis von Realismus und Illusionismus: »Das Realistische besitzt eine ungeheure Stringenz, doch ohne eine gewisse Illusion ist es tot. Der Illusionismus bestimmt das Bildhafte, er ist etwas Konkretes, Körperliches, das Wirkung und Eindruck zeitigt; das Realistische dagegen ist nur ein Gerüst.« Johns ist seiner Meinung nach »derjenige, der sich am zähesten über dieses Problem gebeugt hat«. Bochners Sicht läuft, wiewohl differenzierter und auch der Sujetfrage Rechnung tragend, auf ein ähnliches Fazit hinaus. Er erkennt in der Kunst seit Mitte der fünfziger Jahre drei Hauptströmungen, drei grundlegende Antriebsprinzipien: einen realistisch-konkreten Schwerpunkt, eine thematische Fokussierung auf Massenkultur oder Kultur als solche, und zwar in der Konzeptkunst ebenso wie in der Pop Art, und eine sprachorientierte Kunst. (Auf Nachbohren hin fügt er einen vierten Schwerpunkt hinzu: den Körper und insbesondere die ›dunkle Seite‹ des Eros.) Für all diese Strömungen gilt seiner Ansicht nach, daß, »wenn man sie zurückverfolgt, einem bei Johns das Wasser ausgeht: Dort verschwindet es unter die Erde, das ist die Quelle«.

Innerhalb einer Tradition der modernen Kunst, die allem Anschein nach auf Vorstellungen der Revolution und des ständigen Umsturzes des Vergangenen fußt, gibt es vielleicht kein fundamentaleres Problem für einzelne Neuerer als jenes, einen Weg zu finden, sich zu entwickeln und zu wachsen. Gefordert ist offenbar eine starke Originalität, eine charakteristische ›Handschrift‹, Strategie oder Palette von Materialien, Themen und Handlungen, die nur einem selbst eigen sind; doch eine entsprechende, gnadenlose Bedingung lautet, daß man sich – bei Strafe von Marginalisierung oder subtiler Diskreditierung – durch eine solche Singularität niemals auf



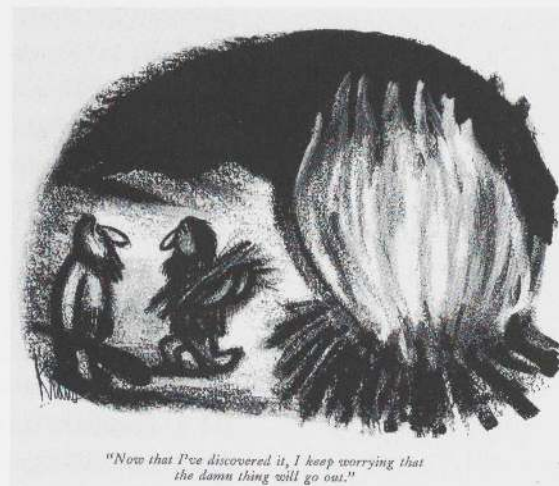
bloßen Stillstand oder ein Sichwiederholen beschränken läßt, sondern aufgeschlossen bleibt für seine Zeit und für unablässigen Wandel. Dies war auf einer bestimmten Ebene das Dilemma der öffentlichen Wahrnehmung, auf das die kleine Feuer-Karikatur verwies, die Johns 1960 untergekommen war. Das Problem kann sich jedoch für den modernen Künstler selbst unter einem völlig anderen Gesichtspunkt darbieten: Wie soll man – notfalls unter Mißachtung öffentlicher Bestätigung – ein schöpferisches Leben konsequent durchhalten und dabei seinem persönlichen Verständnis von Kunst und seinen trefflichsten frühen Ambitionen treu bleiben, ohne in Selbstnachahmung oder ein bequem variiertes Bestellen des vertrauten Ackers abzugleiten? Zwei Jahre nach der Witzzeichnung, die Johns mit Blick auf Duchamp ins Auge gesprungen war, griff derselbe Karikaturist noch einmal auf das gleiche Thema zurück, wobei das Ergebnis sich vielleicht noch stichhaltiger auf Johns und die allgemeineren Fragen, die seine Künstlerkollegen im Gespräch über ihn aufwerfen, beziehen läßt. Dieses Mal spricht der entdeckungsfreudige Höhlenmensch selbst: Sich nicht länger selbstgefällig auf seinen Lorbeeren ausruhend, sondern besorgt Brennholz heranschleppend, faßt er eine Urangst in Worte: »Jetzt, da ich es entdeckt habe«, sagt er zu dem von Ehrfurcht ergriffenen Zuschauer, »mache ich mir ständig Sorgen, das verdammte Ding könnte ausgehen« (Abb. 32).

Manche haben – lautstark – die These vertreten, daß es unser Schicksal sei, in einem Zeitalter allseitigen Auslöschens zu leben, und daß das, was Johns entzündete, als er die Pop Art und den Minimalismus befeuerte, den Anfang des großen Niederbrennens der Moderne bildete, eines Vorgangs, im Zuge dessen sich alle früheren Ideale und Exklusivitäten des Zeitalters von Picasso, Henri Matisse, Pollock u.a. in Rauch aufgelöst hätten und an dessen Ende wir uns in einem postmodernen Endspiel polyglotter und dezentrierter Pluralismen ohne lebenspendende Glut im Inneren wiederfänden. Doch wieviel Wahres diese Sichtweise auf die Zeit bezogen auch immer enthalten mag – und ich vermute, es hält sich sehr in Grenzen –, sie erscheint geradezu absurd unangebracht in bezug auf Johns, eine der zentralen Figuren der Epoche. Als Leuchfeuer oder ›phare‹ in Baudelaires Bedeutung des Wortes hat Johns ein neues Verständnis der Möglichkeiten früherer moderner Kunst zum Aufscheinen gebracht, und zwar nicht bloß durch die Wiederbelebung des bis dahin an den Rand gedrängten Vermächtnisses von Duchamp, sondern indem er gezeigt hat, daß sich dieser Strang des Forschens – der zur eher traditionellen Mainstream-Genealogie, die durch Cézanne und Picasso verkörpert wird, vermeintlich in so krassem Gegensatz steht und nicht mit ihr vereinbar ist – durchaus auf seine scheinbaren Antipoden pfpfen läßt, so daß sich eine ungemein fruchtbare Kreuzung ergibt. Durch eine Reihe solcher persönlicher Fusionen und Neufindungen hat Johns diesen Errungenschaften der Vergangenheit neue Wege des Wachsens und der Weiterentwicklung erschlossen und damit unser Verständnis nicht nur dessen, was sie beinhalteten, sondern auch dessen, was sie nach wie vor erbringen könnten, verändert. Als ich 1993 die Neuhängung der Räume der ständigen Ausstellung von Malerei und Skulptur im Museum of Modern Art vornahm, stellte ich einen Raum zusammen, in dem Duchamps *Fahrrad-Rad* einen Platz neben Picassos *Gitarre* aus Blech erhielt und Duchamps *3 Stoppages Étalon* einer Gruppe von Picasso-Collagen die Stirn bot. Ich tat dies nicht nur, weil die betreffenden Objekte tatsächlich gleichzeitig entstanden (alle stammen aus dem Jahr 1913), sondern weil es seit dem Inerscheintreten von Johns' Kunst und dem Sichtbarwerden ihres Einflusses nicht länger möglich erschien, über die frühen Wurzeln der Moderne nachzudenken, ohne anzuerkennen, daß diese frühe Konfrontation – dieser in zwei sich ständig gegenseitig in Frage stellende und um gegenseitige Abgrenzung bemühte Richtungen gegabelte Disput – zugleich ein zentrales Moment der Anfänge der modernen Kunst war und eine unabdingbare Voraussetzung für die bis in unsere Zeit auf ihre Traditionen bezogenen Diskurse und Innovationen ist. Während ich damals also die traditionelle Hängung der Räume des MoMA, die Kubismus und Dada isoliert voneinander dargestellt hatte, änderte, war mir bewußt, wozu ich mich heute bekenne, nämlich daß es – durchaus nicht in einem einfachen oder scherzhaften Sinn – Johns war, der ›mich dazu brachte‹.

Wichtiger jedoch als Revisionen der Geschichte ist Johns' ungeheuer vielfältige Tragweite in der Gegenwart. Die zentralen Gebiete heutigen Bewußtseins, die durch das Werk dieses



Künstlers zum Keimen gebracht, katalysiert oder gestützt worden sind, verblüffen durch ihre Spannweite und ihre widersprüchliche Vielgestaltigkeit – die Sprachen des öffentlichen Lebens und der privaten Meditation, die Stimmen der Autorität und des Zweifels, die Poesien der Sinnlichkeit und des Schmerzes, die Weisungen an das Denken ebenso wie an das Fühlen. Wie sehr legen all diese verschiedenen Wegmarken also nahe, daß dieser immer noch junge Alte Meister uns nach wie vor Lehrstoff bietet, und wieviel mehr mag in Zukunft noch von ihm kommen. Das Besondere am Feuer ist, daß es seit jeher eine soziale, also nicht nur rein persönliche Sache war. Das Hegen und das Ausstreuen des Feuers mögen daher etwas sich Ergänzendes und nicht sich gegenseitig Ausschließendes sein. Denn je mehr das Feuer genutzt wird, um so mehr brennt es, und je mehr von ihm genommen wird, um so stärker wird seine Leuchtkraft.



32 Karikatur von Robert Kraus, *The New Yorker*, 8. September 1962

**1** Jasper Johns, 'Duchamp', in: *Scrap* (New York), Nr. 2, 23. Dezember 1960, S. [4] (Anm.).

**2** Für den vorliegenden Beitrag habe ich Gespräche mit folgenden Künstlerinnen und Künstlern geführt: John Baldessari, Mel Bochner, Chuck Close, Julian Lethbridge, Roy Lichtenstein, Brice Marden, Elizabeth Murray, Bruce Nauman, Ed Ruscha, Richard Serra, Frank Stella und Terry Winters. Nur die Äußerungen Stellas wurden auf Tonband aufgenommen; die übrigen Zitate stammen aus Aufzeichnungen. Außerdem habe ich via Telefax mit Robert Morris Gedanken ausgetauscht, und seine hier wiedergegebenen Aussagen sind diesen schriftlichen Äußerungen entnommen.

**3** Siehe Roni Feinstein, 'Random Order: The First Fifteen Years of Robert Rauschenberg's Art, 1949–1964', unveröff. Diss., Institute of Fine Arts, New York University. Siehe insbesondere Kap. 5: 'Rauschenberg and Johns', S. 234–269.

**4** Nauman zit. bei Coosje van Bruggen, *Bruce Nauman*, New York 1988, S. 23 (dt. Basel 1988, S. 23).

**5** In einem in *Art Now: New York*, Nr. 3/1, 1971, o.S., erschienenen Text schrieb Marden über dieses Bild: 'Wenn ich mit meinem Sohn spreche, fragt er oft: 'Malst du immer noch diese grauen Rechtecke?'

Leinwandformat und -form übernommen von Johns' *Screen Paintings*.

Ich habe mit vielen Grautönen gearbeitet, nicht sie studiert, mit ihnen gearbeitet. Graus bewegen sich in sich selbst, wenn sie sich anderen Farben zuneigen. Diese Graus tun das nicht, sie mußten grau bleiben. Die Schwierigkeit war die, nur unter Verwendung dieser kalten Steingraus – Valeurs – Farbigkeit zu schaffen. Es war eine Qual, weil die Graus immer nur Valeur blieben und nicht in Farbe übergangen. Schließlich gab es einen Übergang in Farbe. Als die Sache an die Wand kam, wurde mir ganz warm ums Herz, sie zu sehen. Jasper Johns' Gemälde zeigten mir Farbe verteilt über eine Fläche, die eine Fläche ist, lehrten mich eine Menge über Cézanne, und lassen mich stets Realitäten befragen.

Mir fällt es schwer zu malen. Es ist schwerer, nicht zu malen, noch schwerer aber ist es, zu malen, wenn man nicht malt.

In 'painting', malen, steckt 'pain', Schmerz. Glaube ja nie, du hättest das Grau im Griff.'

**6** Bei Rauschenberg fanden sich in den Worten Stellas 'eine Menge Ideen über die Außenwelt', wohingegen sich die Ideen, die sich bei Johns fanden, 'eher um die künstlerische Arbeit im Atelier drehten'.

**7** Dieses Zitat ist eine Äußerung, die Nauman mir gegenüber machte, die gleiche Parallele zog er jedoch bereits, in etwas ausführlicherer Form, in seinem Gedankenaustausch mit van Bruggen, die schreibt: 'Der Einfluß Duchamps auf Nauman erfolgte über seine Interpretation von Jasper Johns' Werk. Nauman selbst sagte: 'Es ist ein wenig wie mit meinem Verständnis der Freudschen Philosophie, das vermutlich recht amerikanisch anmutet, da es nicht mehr auf Freud selbst, sondern auf [William] Faulkner zurückgeht, also ein vorverdautes und ungeordnetes Verständnis ist.' Van Bruggen (wie Anm. 4), S. 23 (dt. S. 23).

**8** Im Rahmen seiner Ausführungen über Naumans frühe Arbeit mit Körperabgüssen im Verhältnis zu Vorbildern Duchamps hat Neal Benezra, gestützt auf persönliche Gespräche mit Nauman, geschrieben: 'Obgleich Nauman zu diesem Zeitpunkt das Werk Marcel Duchamps kaum kannte, wurden Geist und Grundcharakter von Arbeiten [Duchamps] wie *With My Tongue in My Cheek* (Mit meiner Zunge in der Backe, das heißt, im übertragenen Sinn, mit Ironie oder Hintersinn, 1959) auf indirektem Weg durch Jasper Johns dem jüngeren Künstler vermittelt. Nauman war mit dem Werk von Johns durch und durch vertraut: Arbeiten wie *Target with Plaster Casts* von 1955 mit ihren kleinen fragmentierten Körperteilen spielten eine wichtige Rolle für ihn. Duchamp wird zwar häufig ein entscheidender Einfluß auf Nauman zugeschrieben, tatsächlich aber war die verhaltene psychologische Spannung, die dem Werk von Jasper Johns zu diesem Zeitpunkt zugrunde lag, wesentlich maßgeblicher als die geistreichen Spielereien des französischen Künstlers.' Benezra, 'Surveying Nauman', in: Joan Simon (Hrsg.), *Bruce Nauman*, Ausst.Kat. Walker Art Center, Minneapolis 1994, S. 24 (dt. 'Bruce Nauman. Eine Topographie', im Beiheft zum gleichen Ausst.Kat., Kunsthau Zürich 1995, S. 10).

**9** So hat zum Beispiel Gerhard Richter gesagt: 'Johns hielt an einer Kultur des Malens fest, die auch etwas mit Cézanne zu tun hat, und das lehnte ich ab. Das ist der Grund, weshalb ich sogar Photos gemalt habe, nur um nichts mit der *peinture* zu tun zu haben; sie steht jedem unserer Zeit angemessenen Ausdruck im Weg.' Richter im Gespräch mit Benjamin H. Buchloh, 'Interview with Gerhard Richter', in: Roald Nasgaard, *Gerhard Richter: Paintings*, Ausst.Kat. Museum of Contemporary Art, Chicago, und Art Gallery of Ontario, Toronto 1988, S. 18.

**10** Johns im Gespräch mit G.R. Swenson, 'What is Pop Art? Part II', in: *Artnews*, Nr. 62/10, Februar 1964, S. 66.

**11** Im Jahr 1965 sagte Johns im Gespräch mit David Sylvester: 'Man denkt auch, daß Dinge eine bestimmte Beschaffenheit haben, und mit der Zeit verändert sich diese Beschaffenheit. Die Flagge zum Beispiel: man denkt, sie hat 48 Sterne, und plötzlich hat sie 50 – die Sache spielt keine so große Rolle mehr. Die Coke-Flasche, die wie ein ganz gewöhnliches, unwandelbares Objekt in unserer Gesellschaft erschien, tauchte plötzlich vor einigen Jahre in Quartgröße auf: Die kleine Flasche war vergrößert worden und so war eine sehr große Flasche entstanden, die ganz eigen aussah, nur daß die Flasche oben gleich groß blieb – sie verwendeten die gleiche Verschlusskappe für sie. Die Taschenlampe: Ich hatte eine bestimmte innere Vorstellung davon, wie eine Taschenlampe aussah – ich hatte seit meiner Kindheit im Grunde nie mehr eine Taschenlampe in der Hand gehabt –, also ich hatte dieses Bild von einer Taschenlampe in meinem Kopf und wollte ein Musterexemplar kaufen gehen. Ich suchte eine Woche lang nach dem, was meiner Vorstellung von einer gewöhnlichen Taschenlampe entsprach, und fand alle möglichen Taschenlampen mit roten Plastikschirmen, mit Flügeln an den Seiten, alle möglichen Sachen, und schließlich fand ich eine, wie sie mir vorschwebte. Es ließ in mir starke Zweifel an meiner Vorstellung aufkommen, weil es so schwer war, dieses Ding, das ich für so alltäglich gehalten hatte, überhaupt zu finden. Und was die alte Bierdose angeht, die ich für ganz normal und unwandelbar gehalten hatte: Vor nicht allzu langer Zeit haben sie deren Design verändert... es stellt sich



heraus, daß die Wahl, die man trifft, in Wirklichkeit ganz persönlich ist und überhaupt nicht auf den Beobachtungen beruht, die man macht.« Interview von David Sylvester, erstmals gesendet im BBC-Rundfunk am 10. Oktober 1965 und abgedruckt in *Jasper Johns Drawings*, London 1974, S. 7f.

**12** »Mehr noch als im Fall Pollocks sah man auf [Johns'] Arbeiten, nicht in sie hinein, und das hatte es in der Malerei bislang nicht gegeben. Johns trieb die Malerei mehr als sonst jemand weiter voran in Richtung auf einen nicht-abbildhaften Zustand. Die Fahnen waren nicht so sehr Abbildungen als Kopien, dekorative und arglistige, strenge, auftrumpfende, lächerliche Nachahmungen. Das will sagen: diese Arbeiten waren keine Abbildungen im Sinn früherer Verhältnisse, die ausnahmslos in der Figur-Hintergrund-Dualität der Darstellung wirksam waren. Johns nahm den Hintergrund aus dem Gemälde heraus und isolierte das Ding. Hintergrund wurde die Wand. Was vorher neutral war, wurde gegenwärtig, während das, was vorher Bild war, zu einem Ding wurde.«

Robert Morris, »Notes on Sculpture, IV: Beyond Objects«, in: *Artforum*, Nr. 7/8, April 1969, S. 50 (engl. u. dt. in: *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, hrsg. v. Gerd de Vries, Köln 1974, S. 227).

**13** Stella erzählte mir, daß ihm der Zusammenhang zwischen seinen Streifenbildern und Johns' *Flag* erstmals von einem Zeichenlehrer klargemacht wurde, der quer über den oberen Bereich eines der in Arbeit befindlichen Gemälde Stellas die Worte »God Bless America« schrieb.

**14** Stella äußerte die Worte »What you see is what you see« 1964 in einer Rundfunksendung des Senders WBAI-FM, New York. Der Wortlaut der Sendung findet sich abgedruckt bei Lucy R. Lippard, »Questions to Stella and Judd«, in: *Artnews*, Nr. 65/5, September 1966, S. 55–61. Wiederabgedruckt bei Gregory Battcock (Hrsg.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles und London 1968, S. 158. Der Künstler, der mit mir über Stellas »brillante Fehldeutung« von Johns sprach, war Mel Bochner.

**15** Marden, »Statement and Photographs Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for Master of Fine Arts Degree«, 1. Mai 1963, unveröffentlicht. Mit freundlicher Unterstützung von Brice Marden.

**16** Siehe Bochner, »Serial Art Systems: Solipsism«, in: *Arts*, Nr. 41/8, Sommer 1967, S. 39–43, und ders., »Serial Attitude«, in: *Artforum*, Nr. VI/4, Dezember 1967, S. 28–33. »Serial Art Systems« wurde in überarbeiteter Form wiederabgedruckt bei Battcock (wie Anm. 14), S. 92–102.

**17** Nauman im Gespräch mit Joan Simon, »Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman«, in: *Art in America*, Nr. 76/9, September 1988, S. 142, zit. bei

Kathy Halbreich, »Social Life« in: Simon (wie Anm. 8), S. 95 (dt. S. 47).

**18** Verschiedene Ausführungen zu Johns' Einfluß auf Bochner finden sich bei Richard S. Field, *Mel Bochner: Thought Made Visible 1966–1973*, Ausst.Kat. Yale University Art Gallery, New Haven 1995, die Seitenzahlen beziehen sich im folgenden auf die dt. Ausg. *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken 1966–1973*, Ausst.Kat. Lenbachhaus München 1996. In seiner Einführung zu diesem Katalog schreibt Field: »Nicht nur Johns' Ausstellung 1964 im Jewish Museum hatte einen unauslöschlichen Eindruck beim jungen Bochner hinterlassen, sondern auch Johns' menschliche Entwicklung und die damit einhergehenden moralischen Imperative. Johns' tiefer Skeptizismus, seine sture Beschäftigung mit »unreinen Situationen«, in denen eine, wenn man so will, Idee gegen eine andere ausgespielt wurde, seine Vorliebe für rudimentäre Bildgegenstände und Systeme (»Dinge, die der Kopf bereits kennt«), die Faszination, die Sprache und die Unmöglichkeit, visuelle Situationen präzise zu beschreiben, auf ihn ausübten, sein Abschieben der Last der Bedeutung auf den Betrachter und sein ständiges Infragestellen allgemeiner Vorstellungen zu Malerei und Skulptur machen Bochner zu seinem wahren Nachkommen.« (S. 23) In seinem Textbeitrag stellt Field dann fest: »Durch Bochners gesamtes Werk zieht sich die Faszination, die die Idee der Diskontinuität, der Inkongruenz von Konzept (Sprache) und Erfahrung, auf ihn ausübte, eine Idee, die Bochner auch in Jasper Johns' Werk als zentral empfand.« (S. 49) In einer Anmerkung am Schluß (S. 66) führt Field weiter aus: »Es gibt ein Skizzenbuch von 1966–68 voller Notizen für einen Aufsatz über Jasper Johns, vor allem über dessen Zeichnung *O Through 9*. Im wesentlichen sollte die Bedeutung von Johns' Konzept der Diskontinuität für Bochner festgehalten werden. »Die Parameter dessen, was zu sehen ist, werden vorgegeben durch die für die Ausführung erforderlichen Verfahren... Wir werden unbewußt zu einer Wahrnehmungsweise gezwungen, die üblicherweise dem Lesen vorbehalten ist. Das Bild ist weder flach noch räumlich. Da die Zahlen 'keine Objekte' sind, wissen wir weder, wie wir sie einordnen sollen, noch ob sie als Abbildungen zu betrachten sind... Johns brachte, wie ich glaube, das 'Lesen' von Bildern mit allem, was sich daraus an abfragbaren apriorischen logischen Mustern ergibt, in einen Kunstkontext ein.«

**19** Jessica Prinz erwähnt in ihrem Beitrag »Language Is Not Transparent« zu dem von Field herausgegebenen Bochner-Katalog, daß Bochner ein »Porträt« von Johns machte, in dem sich sein Verständnis dieser Negativität in Johns' Methoden der Ausführung niederschlug: »Eine mit diesen Thesaurus-Porträts verwandte Arbeit ist eine Meditation über Jasper Johns, die Wörter mit

Zeichnung kombiniert: *Untitled (Portrait of Jasper Johns)* von 1966/67. Der Schnörkel in Bochners Zeichnung ist ein Verweis auf den in Johns' Bildern überall (z.B. in *Map*, 1961) zu findenden »entropischen« M-förmigen Pinselstrich. Auf das Verhältnis zwischen Bild und Wort eingehend, bezeichnet Bochner das erste Erscheinen des Schnörkels als »bedeutungslos«; als er ein zweites Mal artikuliert wird, heißt es dazu »unnötig«, beim dritten Mal »sich wiederholend« und beim vierten Mal ist er bereits »redundant«. Die ganze Zeichnung ist mit einem großen X durchgestrichen – eine Hommage an Johns' eigenen Nihilismus (*No and Liar*, 1961).« (S. 93) Anschließend meint Prinz, die Tropfspuren in Bochners Wandzeichnung *Language Is Not Transparent* stellten möglicherweise eine Anspielung auf Johns' Malweise dar.

**20** Siehe Mark Rosenthal, *The Robert and Jane Meyerhoff Collection: 1945 to 1995*, Ausst.Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., 1996, S. 113.

**21** Siehe Leo Steinberg, »Other Criteria«, in: *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York 1972, S. 55–91.

**22** Näheres über Salles Interesse für Johns' Druckgraphik bei Lisa Liebman, *David Salle*, hrsg. v. David Whitney, New York 1994, S. 18f.

**23** Nauman wurde besonders angeregt durch Johns' Werk *According to What*, das sich jahrelang in einer Privatsammlung in Los Angeles befand. Van Bruggen schreibt: »Nauman zitiert in diesem Zusammenhang vor allem die Einbeziehung eines aufgeschnittenen, auf dem Kopf stehenden Stuhls mit einem ebenfalls aufgeschnittenen Abguß eines darauf sitzenden menschlichen Beins in Johns' Gemälde *According to What* von 1963. In diesem Werk sind das Innere der Gußform und jenes des Stuhls dem Betrachter zugewandt. Johns sagte: »Wäre der Stuhl in der Stellung, mit der wir ihn normalerweise in Verbindung bringen, wäre das, was fehlt, im Figurenfragment zu wichtig.« Die eigentliche Durchführung einer solchen Bedeutungsverschiebung, um unsere Aufmerksamkeit auf etwas anderes zu lenken, ebenso wie Johns' Idee, daß »durch Gedanken oder durch die Ansammlung anderer Gedanken etwas, das stark aufgeladen ist, seiner Aufladung verlustig gehen kann oder umgekehrt«, bestätigte Nauman in seiner Verwendung der Spannung zwischen dem, was erzählt, und dem, was absichtlich verschwiegen wird, sowie in seinen eigenen Versuchen, seine Erfahrungen eher zu objektivieren als autobiographische Spuren im Werk zu hinterlassen.« Van Bruggen (wie Anm. 4), S. 23.

**24** Unter dem Gesichtspunkt der Prägung durch Alte Meister sowie von Sujets und Struktur zieht Barbara Rose das Fazit, daß Johns »im Grunde ein ganz konservativer Künstler ist«. Rose, »To Know Jasper Johns«, in: *Vogue*, November 1977, S. 323.



## JASPER JOHNS IN EUROPA

Evelyn Weiss

Die Rezeption des Werkes von Jasper Johns in Europa ist voller Gegensätze. Einerseits wurde er als Repräsentant der ersten Phalanx der amerikanischen Pop-Künstler angesehen – heute noch wird er immer wieder als Vater der Pop Art tituliert –, andererseits spürte man in Europa sehr früh die Andersartigkeit dieses von Anfang an scheu auftretenden Künstlers. Marktstrategisch zählt Johns zweifellos zur großen zweiten Welle der amerikanischen Kunst, die sich nach dem Abstrakten Expressionismus unter der Flagge Pop Art anschickte, die europäische Kunstszene noch einmal zu erobern und damit gleichzeitig absolute Weltgeltung zu erringen. Johns' bereits 1957 entstandene Bilder von Flaggen, Zielscheiben und Glühbirnen fügten sich zunächst nahtlos in einem kunstgeschichtlichen Diskurs ein, in dem anhand der Werke von Jim Dine bis James Rosenquist, von Roy Lichtenstein bis Claes Oldenburg und von George Segal bis Andy Warhol die neuen Paradigmen von Kunst und Realität, Subjekt und Gesellschaft, Objekt und Botschaft reflektiert wurden.

Die extrovertierte Pop Art suchte den unmittelbaren Kontakt mit dem Zuschauer, indem sie die Banalität des Alltags thematisierte und die Darstellungsstrukturen der Massenkongressgesellschaft, wie sie in Werbung, Presse und Fernsehen offenbar waren, auch in die Kunst übernahm. Das Objekt, so unauratisch wie eine Suppendose, ein Lichtschalter, ein Comic-strip, eine Reklametafel, wurde, oft verkleinert oder vergrößert, zum Mittelpunkt einer Kunst, die bewußt gegen Abstraktion und Kennerschaft, gegen Theorien und Interpretationen Front machte. Die Bierdosen-Plastiken von Jasper Johns scheinen sich nahtlos in diese Richtung (ein Programm im Sinne eines Künstler-Manifestes gab es in der Pop Art nie) einzufügen.

Und doch lassen sich gerade hier die ersten grundsätzlichen Unterschiede feststellen. Die ›Bierdosen‹ sind mit großem künstlerischem Raffinement hergestellt und behandelt worden. Sie entpuppen sich bei näherem Hinsehen als klassische Bronzeplastiken, versehen mit einer farbigen Fassung; und nur wer genau hinschaut, ja die Objekte berührt, sie befühlt und in die Hand nimmt, wird merken, daß die eine Dose geschlossen ist und ganz schwer, die andere hingegen als geöffnet dargestellt und folgerichtig leer und leicht ist. Die hohe intellektuelle und sinnliche Bildung, die sich bereits in dieser frühen Arbeit äußert, bleibt für das Gesamtwerk von Johns bestimmend.

Die ersten Auseinandersetzungen mit dem Werk von Johns außerhalb der USA vollzogen sich hauptsächlich in Frankreich und Deutschland. Bereits 1958 waren Bilder von Johns auf der Biennale in Venedig zu sehen gewesen – interessanterweise nicht im amerikanischen Pavillon, sondern in der internationalen Sektion, die als Sonderbeitrag im ›Padiglione Italia‹ vorgestellt wurde. Damals blieb ein junger Kunstkritiker aus Paris – Pierre Restany – vor diesen Werken stehen und erkannte instinktiv das Außergewöhnliche an ihnen. Sicher war die Flagge der USA, wie sie Johns gestaltet hatte, ein Skandal, aber hinter der Sensation ahnte und spürte Restany mehr. Einerseits stellte für das europäische Publikum die Flagge mit den Sternen und Streifen kein beliebiges Zeichen wie andere dar, sie war Symbol des Mythos Amerika, Symbol für eine bestimmte Lebensweise und eine Hierarchie der Werte, für eine besondere Stellung in der Weltpolitik. Für den Kritiker war sie – wie die rote Fahne – zu einem Übersymbol geworden. Sicher stand bei der ersten Rezeption des Werkes von Johns dieser Gedankenkomplex im Vordergrund, doch Restany begriff zugleich auch die Doppelbödigkeit, die Vielschichtigkeit, die Ambiguität dieser Arbeiten. Daran sollte er sich erinnern, als er vier Jahre später anlässlich einer in Paris organisierten Ausstellung von Jasper Johns bei Ileana Sonnabend einen bedeutenden Artikel über den Künstler verfaßte.<sup>1</sup> Bereits 1959 hatte die Galerie Rive Droite die erste Johns-Ausstellung, wo unter den neun ausgestellten Bildern auch die *Flag on Orange Field* von 1957 und



die *White Numbers* von 1958 (Tafeln 26, 39; beide heute Museum Ludwig) zu sehen waren, in Paris gezeigt. Sie blieb jedoch noch ohne nennenswertes Echo. 1961 folgte eine weitere Ausstellung in der Galerie Rive Droite, die unter anderem die Bierdosen-Plastik (Tafel 69) präsentierte. Diese Ausstellung gab den Anlaß für Johns allererste Reise nach Europa. Es war der Monat Juni, und im Theater der Amerikanischen Botschaft sollte ein Stück von John Cage aufgeführt werden, an dem Johns gemeinsam mit Rauschenberg teilnahm: Er stellte ein Gemälde auf die Bühne, das er eigens für diesen Anlaß in Paris gemalt hatte und den Titel *Entr'acte* trug (Tafel 80). Auf dem in Grautönen gemalten Bild ist die Zahl 15 zu sehen. Sie steht für die 15 Minuten Pause, während der das Stück von Cage unterbrochen wurde und die Aufführung ohne Musik weiterging. Die Idee ist kühn und für Johns charakteristisch: das Bild als geronnene Zeit, ein Gemälde, das gleichzeitig ein Zeichen für etwas anderes ist – die Pause –, also auf einen abstrakten Begriff verweist.

Diesem ersten von bisher insgesamt neun Aufenthalten von Johns in Europa folgten 1973, 1974, 1975 und 1976 erneute Reisen nach Paris, im Zusammenhang mit den graphischen Arbeiten zum Buch von Samuel Beckett, *Foirdades/Fizzles*. Die Zusammenarbeit zwischen dem irischen Autor und dem amerikanischen Maler ergab sich nicht spontan, sondern wurde an die beiden Künstler herangetragen.<sup>2</sup>

Das Werk ist nicht in Team-Arbeit entstanden, es gab keine intensive gemeinsame Auseinandersetzung. Die Prosa-Texte von Beckett waren schon vorhanden, aber noch nicht publiziert worden. Johns Arbeiten stellten zu dem Projekt weder Illustrationen noch Kommentare dar, seine Radierungen (nach Motiven von *Untitled*, 1972) stehen ohne erkennbaren Zusammenhang den Texten gegenüber. Und doch ist ein Gesamtkunstwerk von großer Intensität entstanden.

Anlässlich seines Parisaufenthaltes 1976 besuchte Johns auch Colmar, wo er Matthias Grünewalds 1512–16 entstandenen Isenheimer Altar sah, ein Erlebnis, das ihm unauslöschlich im Gedächtnis bleiben sollte und von diesem Zeitpunkt an eine anhaltende Auseinandersetzung in seinem Werk bewirkte. 1978 kam er erneut nach Europa, um seine erste große Retrospektive in Köln, Paris und London mit aufzubauen und zu begleiten. Zehn Jahre später, 1988, reiste er nach Venedig, um die Aufstellung seiner Werke im amerikanischen Pavillon der Biennale in Venedig zu überwachen, wobei er Venedig vor der Eröffnung verließ, und den ihm verliehenen Biennale-Preis nicht persönlich entgegennahm. Zuletzt war Johns 1989 in Europa, um in London die Eröffnung seiner Ausstellung in der Galerie Anthony d'Offay zu besuchen und anschließend zur Ausstellung von Paul Cézannes *Badenden* im Kunstmuseum nach Basel zu fahren.



## Er werkelt selbst bei der Eröffnung

Große Jasper-Johns-Ausstellung in Köln  
VON MONIKA JÜHLEN

Der Meister und sein Werk:  
Jasper Johns besorgt in der  
Kölner Kunsthalle einige  
seiner beim Transport aus  
den USA beschädigten Ar-  
beiten aus. Foto: Dziedzic

Bericht über die Johns-Ausstellung  
in den Kölner Kunsthalle,  
Kölnische Rundschau,  
11. Februar 1978

So sehr die europäische Kunsttradition von Grünewald bis Cézanne, Munch und Picasso ihn sein Leben lang beschäftigte und – wie wir noch sehen werden – in seiner Kunst einen großen Widerhall fand, so bedeutete doch ihm Europa selbst, die Auseinandersetzung mit seinen Kulturen, mit den Menschen und den Landschaften letztendlich nicht so viel. Dies ist auch einer der scheinbaren Widersprüche, die im Schaffen und Wesen von Johns immer wieder zu finden sind. Kein anderer amerikanischer Künstler hat sich so intensiv und tiefgehend wie er mit der Kunst und Philosophie Europas auseinandergesetzt und ist gleichzeitig Europa gegenüber auf eine freundliche, distanzierte Art so fern geblieben. Viele, die ihn in Köln beim Aufbau der Ausstellung und bei der Eröffnung 1978<sup>3</sup> getroffen haben, erinnern sich an seine stete Liebenswürdigkeit; er war unkompliziert, immer sachlich kompetent und doch irgendwie unnahbar. So stand schon damals im Vorwort des Katalogs: »Widersprüchlich und für viele rätselhaft ist auch Jasper Johns als Person: Scheinbar menschenscheu, scheinbar asketisch in seiner Lebensweise,



nur auf seine Arbeit konzentriert, kein gesellschaftlicher Star auf der Kunstszene; Jasper Johns andererseits als einer der liebenswürdigsten und aufgeschlossensten Gastgeber, als vorzüglicher Koch, als sympathischer und offener Gesprächspartner.« Er war nie abweisend, arrogant oder überheblich, und doch ist kaum einer wirklich an ihn herangekommen. Viele haben mich nach Jahren gefragt, ob Jasper Johns wirklich bei der Ausstellung in Köln anwesend gewesen sei.<sup>4</sup>

Sicherlich waren die ersten Besuche in Paris in den frühen sechziger Jahren für Johns die lebendigsten und prägendsten. Einige Photos zeigen ihn bei Vernissagen und Galerieeröffnungen. Hier ließ er sich sogar, neben der Cage-Aufführung, zu Aktionen in der jungen französischen Kunstszene bewegen. So nahm er im Sommer 1961 an einer der ›Bildschießaktionen‹ im Atelier von Niki de Saint-Phalle, ganz in der Nähe des Brancusi-Studios, teil. Die Künstlerin hatte zu diesem Zweck ein Bild mit einer Zielscheibe und anderen für Jasper Johns charakteristischen Gegenständen geschaffen. Auch in bezug auf Technik, Maloberfläche und die graue Farbigekeit war das Werk sehr genau nachempfunden. Johns sollte mit Farben auf sein eigenes Bild schießen. Er verhielt sich jedoch nicht wie erwartet. Stundenlang stand er vor dem Bild, um die richtigen Farben festzulegen: Schließlich nahm er nur ein schmutziges Weiß und einen bestimmten Orangeton, die er dann mit den Fingern auftrug. Die anderen zehn Farben, die Niki de Saint-Phalle vorgesehen hatte, blieben unberührt.<sup>5</sup>

In Deutschland wurden die besondere Rolle, die Johns in der Kunst spielte, und seine Andersartigkeit im Bezug auf die Pop Art ebenso schon früh, in den sechziger Jahren, erkannt. Die erste, die seine Bedeutung sah und bereits 1963 ausführlich über Jasper Johns in einer deutschen Kunstzeitschrift berichtete, war die Künstlerin und Kritikerin Lil Picard. Dabei ist es erstaunlich, daß sie gerade diesen Künstler in New York besuchte, und daß nur über ihn ein so langer und ausführlicher Artikel erschien.<sup>6</sup>

Sie beschreibt seinen Loft in der Nähe der Wall Street, die verhältnismäßig niedrige Decke (seine Bilder sind niemals höher als der Raum, dessen Decke der Maler gerade mit ausgestrecktem Arm mit den Fingerspitzen berühren kann). Sie schildert die amerikanische Umgebung, das typische New Yorker Downtown mit Drugstores und Geschäften, die Straßenschächte, den häßlichen Coffee Shop, aber sie bemerkt auch, trotz der Motive in Johns Bildern, trotz der sehr amerikanischen Umgebung, daß »seine Bilder von strenger, oft klassischer, malerischer Darbietung und Kultur sind«. Außerdem beschreibt sie ausführlich die erstaunliche Kunstsammlung, die sie im Atelier von Johns vorfindet. Außer Arbeiten der Kollegen Robert Rauschenberg und Jim Dine hängen neben Zeichnungen von Cy Twombly und Willem de Kooning eng nebeneinander eine Collage von Kurt Schwitters, Marcel Duchamps *Boîte en valise* und *Mona Lisa*, Blätter von René Magritte und Francis Picabia sowie Johns letzte Neuerwerbung, eine kubistische Aquatinta-Radierung von Jacques Villon, dem Bruder von Duchamp. Lil Picard verdanken wir auch eine der schönsten Anekdoten, die Jasper Johns erzählt hat: »Eine Negerin sah bei einem meiner Sammler mein Drahtbügelbild. Sie sagte: ›Ich liebe dieses Bild, es ist so schön. Wenn ich abends nach Hause komme, nach Harlem, und dann meine Uniform ausziehe, dann fühle ich mich genau wie ein Drahtbügel in einem leeren Schrank.‹«

1964 war Johns mit *Highway*, 1959, und *Periscope (Art Crane)*, 1963, auf der Documenta in Kassel vertreten, und vier Jahre später zeigte er dort zwei *Flags*. Diese Gemälde erregten unter anderem die Aufmerksamkeit des ehemaligen Ordinarius für Kunstgeschichte in München, Hans Sedlmayer, der schrieb: »Das ›Fahnenbild‹ ist ein bedeutungsloser Abklatsch der amerikanischen Fahnen.«<sup>7</sup>

Ein Jahr später veröffentlichte der Maler und Kunstkritiker Rolf Günter Dienst ein erstes Taschenbuch über Pop Art, eine gut zusammengestellte, kritische Publikation, deren Statements sowie Original-Künstlerinterviews und Zitate bis heute interessante Informationen bieten. In seinen Bemerkungen über Jasper Johns zählt er ihn zwar zu den Vätern der amerikanischen Pop Art, sieht in ihm aber auch, im Gegensatz zu den anderen Künstlern, ein »Bindeglied zwischen der Generation der 50- bis 60jährigen Abstrakten Expressionisten der New Yorker Schule und den 25- bis 35jährigen Vertretern der Pop Art«. Auch Dienst erkennt, daß die Kunst



von Johns nicht die laute Extrovertiertheit, die offensive Kraft eines Wesselmann, Oldenburg oder Warhols hat, daß es bei ihm nicht »um eine provokative Sensationsmalerei« geht. »Er bleibt der Kunst so verpflichtet, daß die Realität des Bildes und die Realität des Lebens nicht der kritischen Agitation anheimfallen, die Kunst auf das Gebiet politischer Propaganda abschieben, wo sie als Bedeutungsträger versagen muß.«<sup>8</sup>

Eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Werk von Jasper Johns setzte in Deutschland dann Ende der sechziger Jahre ein, als mit den Sammlungen Ströher und Ludwig die amerikanische Kunst zum ersten Mal breit und fundiert in Ausstellungen und Museen von Darmstadt bis Köln gezeigt wurde. Sie ging Hand in Hand mit einem in Deutschland allgemein erwachten Interesse für die zeitgenössische Kunstszene, mit einem Boom für Museumsneubauten und -neugründungen, mit einer lebendigen Galerieszene, vor allem in Köln und Düsseldorf. Der in Köln 1967 ins Leben gerufene Kunstmarkt fand in den ersten Jahren bezeichnenderweise in der Kunsthalle statt, wurde also eher als kulturelles Ereignis und weniger als wirtschaftliches Unternehmen angesehen. Die Museen öffneten sich nach und nach der neuen Kunst, mit Hilfe der Sammler wurden ganze Abteilungen neu kreiert. So auch in Köln im damaligen Wallraf-Richartz-Museum, wo dank der Zusammenarbeit mit dem Sammlerehepaar Irene und Peter Ludwig bereits im Frühjahr 1969 eine ganze Abteilung amerikanischer Kunst der sechziger Jahre eröffnet werden konnte. Dort waren mehrere Werke von Johns zu sehen: *Flag on Orange Field*, 1957, *White Numbers*, 1958, *Edingsville*, 1965 und die fünf Bleireliefs von 1969 (Tafeln 26, 39, 126, 147–151). Um 1970 konnte man feststellen, daß in deutschen Museen und Sammlungen mehr amerikanische Kunst zu sehen war als in allen amerikanischen Museen von Los Angeles bis New York.<sup>9</sup>

Das Werk von Johns wurde zunächst gemeinsam mit demjenigen anderer amerikanischer Künstler rezipiert. Doch sehr bald setzte eine subtilere Auseinandersetzung ein. Die ambivalente Qualität seiner Arbeiten verunsicherte auf eine sehr fruchtbare Weise, seine introvertierte Kunstsprache und ihre auf den ersten Blick schwere Lesbarkeit, der philosophische Hintergrund dieser Kunst zwischen Tradition und Avantgarde, zwischen Malerei und Objektkunst, führten zur Beschäftigung in einer ungeahnten Richtung: Johns wurde in den kunstgeschichtlichen Diskurs und in die Auseinandersetzungen auf Universitätsebene einbezogen. Dies war für sich alleine schon höchst bemerkenswert, bildete doch die Kunst der Gegenwart an den kunsthistorischen Instituten der deutschen Universitäten bis Mitte der siebziger Jahre eine Tabu-Zone. Als seriös wurde gerade noch die Beschäftigung mit Kandinsky und Klee eingestuft, während etwa Picassos Werk in öffentliche und damit wissenschaftlich nicht ernstzunehmende Abendvorträge verbannt wurde.<sup>10</sup>

Bereits 1969 beschäftigte sich Professor Max Imdahl an der Universität Bochum mit dem Werk von Johns in Seminaren, Aufsätzen und Vorträgen. In seiner berühmten Schrift »Is it a Flag or is it a Painting?« untersucht Imdahl das Werk von Johns in Richtung konkreter Kunst, er lotet seine wahrnehmungspsychologischen, philosophischen Aspekte aus.<sup>11</sup> Er erkennt in Johns' Werk zunächst eine Identitätskrise, die dadurch hervorgerufen wird, daß »eine gemalte Schießscheibe eine vollkommene Imitation der wirklichen sein und von dieser phänomenal nicht unterschieden werden kann. Oder: die gemalte Fahne ist der wirklichen Fahne unmittelbar angenähert. Bezeichnetes und Bezeichnendes werden identisch, fallen in eins. Die Identitätskrise ist bedingt durch die Zweidimensionalität, sowohl des Bezeichneten als auch des Bezeichnenden.«<sup>12</sup> Imdahl fragt weiter, ob »es sich im Anblick des Fahnenbildes um das Phänomen der amerikanischen Fahne oder um ein Phänomen der gegenstandslosen, im Sinne von Doesburgs konkreten Kunst handelt, sei es in deren tachistischer oder auch geometrischen Ausprägung.«<sup>13</sup> Er weist in diesem Zusammenhang auch auf J. Leering hin, der gesagt habe, »Johns sei es möglich gewesen, in einigen Bildern drei Möglichkeiten des Malens zu verbinden, Möglichkeiten, die sich bis dahin ausgeschlossen hatten: geometrische Abstraktion, abstrakter Expressionismus und nüchterner Realismus.«<sup>14</sup> Im Fahnenbild von Johns sieht Imdahl eine doppelseitige Paradoxie mit Bezug auf ein gegenstandsloses, abstraktes Schema, das in der Fahne enthalten ist, und dessen Vergegenständlichung als Fahne. »Die Fahne verdunkelt mit



Bezug auf das Gemälde das, was an dieser konkreten Malerei ist, wie umgekehrt die konkrete Malerei mit Bezug auf die Fahne verdunkelt, was an dieser Fahne ist.«<sup>15</sup> Die von Jasper Johns beschworene Identitätskrise besteht darin, daß die phänomenale, erscheinungshafte Identität von Fahne und konkretem Bild sowohl die Identität der Fahne mit der Fahne als auch die Identität des Bildes mit dem Bild zutiefst beeinträchtigt und in Frage stellt. Diese Infragestellung ist die Bedingung für neuartige Erfahrungen und Besinnungen, die dazu zwingen, die alte Position aufzugeben, und die es ausschließen, einfach mit ja oder nein zu antworten und zur Ruhe zu kommen. Imdahl fühlt sich durch Jasper Johns selbst bestätigt, indem dieser gesagt hat: »Mich interessiert es, wenn ein Ding nicht das ist, was es einmal war: wenn es zu etwas anderem wird als das, was es im Moment ist. Mich interessiert der Augenblick, da man ein Ding ganz genau erkennt, und wie dieser Augenblick wieder entgleitet.«<sup>16</sup>

Imdahl erweitert die Fragestellung: »Zum Beispiel kann man fragen: ›Is it a Target or is it a Painting?‹ oder ›Is it a Light Bulb or is it a Sculpture?‹ – ›What a sculpture – two beer cans‹. Dieser Satz stammt von Johns selbst. Die Frage, was etwas ist, etwas Bekanntes oder etwas Unbekanntes, etwas Funktionales oder Strukturales, läßt sich erstrecken auf Alles und Jedes. Alles läßt sich auf seinen inneren Sinn und seine Bedeutungskonstitutionen hin betrachten.«<sup>17</sup> Das Werk von Johns erhält durch die ›kunsthistorische Mythologie‹ von Imdahl eine Schlüsselposition, es wird Anlaß und Ausgangspunkt einer neuen Betrachtungsweise der zeitgenössischen Kunst und damit richtungweisend für die Kunstwissenschaft in Deutschland.

Untersucht man die Wechselbeziehungen zwischen Amerika und Europa im Hinblick auf das Werk von Jasper Johns, auf seine Thematik und auf seine künstlerische Strategie, so kristallisieren sich zwei Aspekte besonders deutlich heraus. Einerseits wurde Johns – wie eben erörtert – zu einem sehr frühen Zeitpunkt Teil einer kunstwissenschaftlichen Universitätslehre, während beispielsweise die kunstgeschichtliche Forschung über europäische Künstler wie Beuys und Richter erst viel später einsetzte. Andererseits hat die klassische Tradition der europäischen Kunst keinen anderen amerikanischen – und in nennenswerter Weise auch keinen europäischen – Künstler so beeinflußt und beschäftigt wie Jasper Johns.

Wie wir gesehen haben, hat Johns Europa verhältnismäßig selten besucht und den Kontakt mit europäischen Künstlern seiner Generation kaum gesucht. Dabei läßt sich feststellen, daß Johns' scheinbares Desinteresse gegenüber Europa und das fehlende Echo seiner Arbeiten im künstlerischen Wirken europäischer Künstler in einem erstaunlichen Kontrast zu seinem geradezu besessenen Interesse an europäischer Kunst und künstlerischer Tradition steht. Dabei ist hier nicht an die alles überragende Gestalt des großen Anregers und Revolutionärs der Kunst des 20. Jahrhunderts Marcel Duchamp gedacht, den Johns auch persönlich kannte und mit dem er viele Berührungspunkte in seiner Kunstphilosophie hatte, auch nicht an die Beschäftigung mit Magritte, dessen Bilder Johns sammelte. Drei Namen stehen dabei vor allem im Vordergrund, drei Künstler, die in den vergangenen zwanzig Jahren Jasper Johns in einer Art schicksalhafter Gemeinschaft nicht mehr loslassen sollten: Grünewald, Picasso und Munch.

Die intensive Auseinandersetzung mit diesen Künstlern leitete ein neues Kapitel im Werk von Johns ein. Nach einer Phase purer, gegenstandsloser Malerei mit den abstrakten Schraffuren-Bildern von 1973 bis 1982 begann Johns große Zeichnungen nach Matthias Grünewalds Isenheimer Altar zu gestalten, den er schon lange Jahre bewundert und sogar mindestens zweimal, 1976 und 1979 in Colmar besucht hatte. Er entschied sich dann für zwei Details aus der *Auferstehung Christi* und der *Versuchung des heiligen Antonius*. Johns bearbeitete die Bilder so lange, bis er ein abstraktes Muster erhielt, das er von nun an in variierenden Größen, in verschiedenen Richtungen gedreht, und in unterschiedlichsten Stadien der Wiedererkennbarkeit bis heute immer wieder in seinen Bildern einbaute.<sup>18</sup> Die Beschäftigung mit Grünewald führte bei Johns nicht nur zu einer formalen und ikonographischen Erneuerung, sondern setzte ein ganzes Gefüge von Inhalten, offenen und verschlüsselten Botschaften und Hinweisen frei, die sowohl allgemeiner als auch privater und sogar autobiographischer Art sind. Bei alledem gibt der Künstler jedoch nichts von sich preis, alle Hinweise sind verschlüsselt und wirken in zunehmender Weise enigmatisch. Je nach der Persönlichkeit des Betrachters, seiner eigenen Verstrickung in



Zeit und Raum, kann die Lesart der verschiedenen Details und noch mehr die Botschaft der Bilder variieren. So erscheint uns zwangsweise die Beschäftigung mit dem *Isenheimer Altar* heute in einem besonderen Licht. Die großartige, Jahrhunderte überdauernde Leistung von Grünewald ist als Auftragsarbeit der Antoniter-Mönche entstanden, die wegen der damals grassierenden tödlichen Antoniusfeuer-Krankheit ein besonderes Heilungsbild für ihr Hospital bestellten. Als Analogon zur mittelalterlichen Seuche drängt sich unwillkürlich die seit den achtziger Jahren explodierende AIDS-Epidemie auf.

Die tiefe Beschäftigung mit dem Werk von Edvard Munch ist die gründlichste und weitestgehende Auseinandersetzung von Johns mit europäischer Kunst. Die Bilder von Munch mit ihren Symbolen und Bezügen sind auf einzigartige Weise Ausdruck von Ängsten, Urahnungen, Liebes- und Todessehnsüchten eines Menschen und Künstlers in Europa, der während eines halben Jahrhunderts seine existentiellen Zweifel Bild werden ließ.

Johns hat sich schon von frühester Zeit an für Munch interessiert, wie aus einer Bemerkung von Roberta Bernstein hervorgeht. In einem Gespräch mit dem Künstler fand sie heraus, daß Johns bereits 1950 eine Munch-Ausstellung im Museum of Modern Art sah, von der er sehr beeindruckt war.<sup>19</sup> Anscheinend hat aber erst die Munch-Postkarte, die ein Freund ihm im Jahr 1981 schickte, ihn so beeindruckt, daß ein formal-inhaltlicher Einfluß auf seine Arbeit direkt feststellbar wird. Es handelt sich bei der Reproduktion um das *Selbstporträt zwischen Uhr und Bett* von 1940, das den Maler stehend in seinem Zimmer vor einem Bett darstellt, dessen Decke eine verblüffende Ähnlichkeit mit Johns Schraffurarbeiten der siebziger Jahre aufweist. Den ersten Hinweis auf diese Munch-Postkarte und auf den direkten Zusammenhang mit Johns' seit 1982/83 entstandenen Malereien gab Richard Francis in seiner Monographie von 1984. Munchs Bild ist stets als Sinnbild der Isolation des alten Künstlers aber auch als Meditation über die Vergangenheit, über die zerrinnende Zeit in Form der Uhr, und über den Tod interpretiert worden. Den Auftakt von Johns' künstlerischer Auseinandersetzung mit Munch bilden zunächst drei abstrakte Bilder von 1981–83, die Munchs Titel verkürzt tragen: *Zwischen Uhr und Bett* (Tafel 193, 194, 208). Sie paraphrasieren sowohl in der Einteilung der Felder als auch in der Farbigkeit das Gemälde von Munch und erheben das Schraffuren-Motiv der Bettdecke bei Munch zum einzigen Darstellungsthema. Von besonderer Bedeutung für Johns war aber außer diesem späten Bild von Munch auch dessen frühes Selbstporträt von 1895, eine düstere Lithographie, die den noch jungen Künstler als visionären Kopf hell-leuchtend vor schwarzem Grund mit einem Skelettarm in der unteren Partie des Blattes zeigt. Dieses Motiv nahm der amerikanische Künstler 80 Jahre später in einer Serie von Monotypien und Lithographien – entstanden 1977 bis 1981 (Tafel 198) – wieder auf: Auch hier handelt es sich um Selbstporträts, wobei die Savarin-Dose mit den Malpinseln für den Künstler steht, während das Motiv des Armes und die Initialen E. M. (Eduard Munch) ganz eindeutig auf die Vorlage hinweisen. Die Beschäftigung mit Munch und seinem Bild von 1940 scheint aber noch wesentlich tiefer in Johns Gedanken und künstlerische Überlegungen eingedrungen zu sein. Inspiriert durch Munchs Raumdarstellung, beginnt der Künstler ab 1982 mit der Serie der Atelierbilder, die eine neue Ära seiner Kunst einleiten.

Johns Werk wird jetzt figurativ, persönlich, voller Andeutungen und Symbole aus der eigenen Biographie und Gedankenwelt. *Racing Thoughts* heißt eines der Hauptbilder dieser Zeit (Tafel 209) – rasende Gedanken in die Vergangenheit und in die Zukunft, zwischen Vorbildern, Träumen und Erinnerungen, die in ein Labyrinth führen, aus dem einige Kritiker und Interpreten Gefahr laufen, nicht mehr herauszukommen.<sup>20</sup>

In *Racing Thoughts* nimmt Johns Reminiszenzen, Zitate aus der europäischen Kunst und Geschichte auf: Neben Grünewalds stilisierte Soldatenfigur aus dem *Isenheimer Altar* tritt an ganz prominenter Stelle Leonardos *Mona Lisa*, aber nicht als poppig-triviale Motive, als tausendfach reproduziertes Werk, sondern als gleichberechtigtes Bild neben Barnett Newmanns Lithographie. Viele Objekte im Bild weisen auf Europa hin, wie das Warnsignal aus den Schweizer Alpen und die Profile von Queen Elisabeth und Prinz Philipp, die sich aus den Umrissen einer Vase ergeben. Und plötzlich, beim Anblick des dritten Bildes im Bilde, des Porträts seines



New Yorker Galeristen Leo Castelli, denkt man unwillkürlich, daß er auch ein Europäer ist, in Triest geboren, und einen Teil seines Lebens in Paris verbracht hat. Johns Interieurs stellen ein seltsames Universum dar, das nicht mehr geographisch festzumachen ist – und auf jeden Fall immer weniger amerikanisch wirkt (man vergleiche im Gegensatz dazu die Atelierbilder von Roy Lichtenstein).

Nach Munch wird dann seit 1985 Picasso in Johns' Werken eine zentrale Rolle spielen und ihn zu neuen Formulierungen führen. Da gibt es wörtliche Zitate wie zum Beispiel die Schattenfiguren und die Leiter in der großen Serie der vier *Jahreszeiten* (Tafeln 221–224), die, wie Bernstein bemerkt hat, direkt von Picasso entnommen worden sind.<sup>21</sup> Johns verstrickt sich in dieser Zeit immer mehr in die europäische Malerei bis hin zu Fragen, die bisher nur die ganz Großen – wie eben Picasso – in aller Radikalität zu stellen gewagt haben. Dazu gehören das Ausloten der Grenzen zwischen Häßlichkeit und Schönheit und die Frage, was Schönheit überhaupt sei – ist sie vielleicht gleichbedeutend mit Jugend? Johns läßt uns an seinen Überlegungen teilnehmen.

Seit 1984 verwendet er ein signifikantes Vexierbild: Das Profil einer jungen, koketten Frau, die nach hinten blickt, das gleichzeitig die Profilmrisse eines alten, mürrisch nach unten schauenden weiblichen Gesichtes bildet. Dieses Vexierbild kombiniert der Künstler mit der Paraphrase eines Picasso-Bildes, das ebenso mehrdeutig gelesen werden kann und nun bei Johns zu monsterhaft wirkenden Gestalten führt – bis hin zu Formulierungen, die wie ›herab-tropfende‹ Picasso-Bilder aussehen (vgl. Tafeln 237, 238). Man meint fast parodistische Züge zu erkennen, und eine Anekdote zu diesen Bildern spricht zumindest nicht dagegen. Johns hörte, daß Picasso, als er zum ersten Mal ein Werk von de Kooning sah, spontan ausgerufen habe: »Es ist geschmolzener Picasso (melted Picasso)!«, und meinte dazu, nun wolle er ein echtes geschmolzenes Picasso-Bild verwenden.<sup>22</sup>

Im Gemälde *Ohne Titel* von 1991 (Tafel 249) kulminiert die Auseinandersetzung mit Picasso, bei der es so scheint, als wolle Johns die Grenzen des Machbaren ausloten, als wolle er untersuchen, bis zu welchen Extremen sich Bilder verdrehen, Formen manipulieren und Farben gegeneinander ausspielen lassen. Auf feuerrotem Grund schwimmen hier zwei hellgrüne Gestalten, die eine als picassoeskies Gesichts-Körpergebilde mit Augen, die zugleich Brüste sind, die andere als Vexierbild mit der alten und der jungen Frau. Die schreienden Farben erhöhen das Grotteske der Darstellung. Der Kampf scheint mit diesem Bild zu Ende zu sein. Danach beruhigt sich die Palette zu sanften, zurückhaltenden Grautönen, neue ikonographische Motive mit kosmischen Bezügen mischen sich mit den alten zu einem eigenen Bilduniversum. In jüngster Zeit hat sich Johns überraschend mit Gemälden von Paul Cézanne beschäftigt, die der Maler im hohen Alter ›Badenden‹ widmete. Sporadische Notizen belegen sein langwährendes Interesse für den großen französischen Meister. So hatte Johns bereits 1952 die große Cézanne-Ausstellung im Metropolitan Museum in New York besucht.<sup>23</sup> 1977 entstand eine Tintenzeichnung nach einer Postkarten-Reproduktion der *Badenden* aus der National Gallery in London. Im gleichen Jahr befragte die amerikanische Zeitschrift *Art News* fast hundert Künstler danach, welchen Meister des 20. Jahrhunderts sie am stärksten verehrten. Johns war unter den zehn Künstlern, die sich zu Cézanne bekannten.<sup>24</sup> Vielleicht ist die Kopie in diesem Zusammenhang entstanden. Ab 1981 begann Johns die Auktionskataloge nach Werken von Cézanne durchzusehen. Als die große Ausstellung ›Die Badenden‹ von Cézanne im Kunstmuseum Basel 1989 eröffnet wurde, war Johns nicht nur Besucher, sondern auch Leihgeber von zwei Werken.<sup>25</sup> Erst fünf Jahre danach, 1994, sollte diese Beschäftigung mit dem Thema zu einer Serie von sechs großformatigen Zeichnungen auf Kunststoff führen.

So groß der Einfluß von Jasper Johns auf die amerikanische Kunst der letzten zwanzig Jahre war, bei den europäischen Künstlern hat sein Werk keine direkten Spuren hinterlassen. Nach dem allerersten Schock durch die amerikanische Pop Art haben sich die Künstler in Europa anders orientiert. Im allgemeinen empfanden die Maler wie beispielsweise Gerhard Richter<sup>26</sup> Johns als nicht radikal genug, und die meisten haben sich für andere Tendenzen und Traditionen interessiert: Die konzeptuelle Attitüde von Beuys hat große Wirkung gezeigt, und auch die



von Duchamp – für die Jüngeren allerdings oft durch das Werk von Warhol gefiltert. Einiges aus der früheren amerikanischen Happening-Zeit von Oldenburg und Kaprow ist in die ganz anders dimensionierte Fluxus-Bewegung in Europa aufgenommen worden. Allen diesen Richtungen stand Johns eigentlich fern.

Und doch ist Johns auf eine subtile, verborgene Weise mit einigen europäischen Künstlern seiner Generation verbunden. Die Kunst von Edvard Munch scheint dabei ein gemeinsamer Nenner zu sein. Sie schafft eine bestimmte unausgesprochene Verwandtheit. So hat Munch auch bei Georg Baselitz eine eminente Rolle gespielt; die originäre Bildwelt des norwegischen Malers, in der Traumhaftes und Traumatisches, Phantasievolles und Phantastisches, Grenz- und Grunderfahrungen artikuliert werden, inspirierten Baselitz sehr stark.<sup>27</sup>

Auch für die jüngere Generation scheint diese Verbindung zu Munch eine Bedeutung zu haben. Als ich kürzlich unter anderem auch den deutschen Künstler Günther Förg nach Jasper Johns fragte, konnte er keine Berührungspunkte mit dessen Kunst benennen. Interessant ist aber die Fortsetzung unseres kurzen Dialoges: Auf meine Bemerkung, seine letzten Bilder hätten etwas mit Bildern von Baselitz zu tun, ohne diesen ähnlich oder verwandt zu sein, und auf meine Frage, wo denn der Bezug zu finden sei, antwortete Förg direkt: »Natürlich, eine Basis ist da. Die Verwandtschaft liegt in unserer gemeinsamen Liebe zu Munch.« So scheint sich ein subtiles Netz von Wahlverwandtschaften und Gemeinsamkeiten über die internationale Kunstszene zu spannen; es ist so dünn, daß es unsichtbar ist, aber man hört es oder besser: man spürt es manchmal vibrieren.

**1** Pierre Restany, »Jasper Johns et la métaphysique du lieu commun«, in: *Cimaise*, 8, 55, 1961, S. 90 ff.

**2** Judith Goldman, *Foivrades/Fizzles, Samuel Beckett/Jasper Johns*, Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, New York 1977, o.S.

**3** Die Eröffnung der Jasper Johns-Ausstellung in der Kunsthalle Köln war ganz informell; es fand nur in den Räumen der Ausstellung eine kurze Begrüßung im Stehen statt, und man ging nicht, wie später üblich, in den Vortragsaal der Kunsthalle, um mehrere Reden und eventuell Musik zu hören. Ende der siebziger Jahre waren in Deutschland generell die Eröffnungen solcher wichtigen internationalen Ausstellungen eher bedeutende Ereignisse der Kunst und weniger gesellschaftliche Events. Entsprechend blieb das Presse-Echo auf Feuilleton-Seiten und Kunstmagazine beschränkt.

**4** Anlässlich der Ausstellung organisierte ich einen kleinen Empfang zu Ehren des Künstlers bei mir zu Hause. Jasper Johns kam als vollendeter Gast mit einem Geschenk: einer amerikanischen Fahne aus Zuckerguß, die nach einigen Wochen jedoch dahinschmolz und verschwand.

**5** *Paris – New York*, Ausst. Kat. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1977, S. 587.

**6** Lil Picard »Jasper Johns«, in: *Das Kunstwerk*, Bd. 17, Nr. 5, November 1963, S. 6.

**7** Sedlmayer, in: *documenta*, hrsg. von J. Leering, Ausst. Kat. Kassel 1968, Band 3, S. 233 ff.

**8** Rolf Günter Dienst, *Pop Art. Eine kritische Information*, Wiesbaden 1965, S. 25 f.

**9** Phyllis H. Tuchmann, »American Art in Germany. The History of a Phenomenon«, in: *Artforum*, 11, 1970, S. 58 ff. Für Köln wurden bis 1974 folgende Werke durch die Sammlung Ludwig angekauft: *Painted Bronze* (Bierdosen), 1960 (bis 1986 Leihgabe Kunstmuseum Basel, Tafel 69), *15' Entr'acte*, 1961 (Tafel 80), *Passage*, 1962 (Tafel 94), *Map*, 1967–71 (Tafel 160) und *Untitled*, 1972 (Tafel 180).

**10** So z.B. bis Mitte der sechziger Jahre an der Universität Bonn geschehen, wo Professor Heinrich Lützelers solche

Picasso-Abendveranstaltungen wegen des großen Erfolges mehrmals wiederholen mußte.

**11** In: Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1996, S. 131.

**12** Ebenda, S. 148–149.

**13** Ebenda, S. 149.

**14** Ebenda, S. 149.

**15** Ebenda, S. 153.

**16** Ebenda, S. 154.

**17** Ebenda, S. 157.

**18** Siehe hierzu ausführlich den Beitrag von Roberta Bernstein im vorliegenden Buch, S. 50 ff.

**19** Ebenda, S. 70, Anm. 60.

**20** Zuletzt Jill Johnston, *Jasper Johns Privileged Information*, New York 1996: die willkürlich zusammengestellten Daten dieser Monographie mit zufälligen Bemerkungen, Hypothesen und biographischen Einzelheiten führen zu einem verwirrenden Text.

**21** Vgl. hierzu den Beitrag von Roberta Bernstein im vorliegenden Buch, S. 56 f. und Abb. 79.

**22** Ebenda, S. 59 f.

**23** Ebenda, S. 40.

**24** G. Glueck »The 20th-Century Artists Admired by other Artists«, in: *Art News*, Bd. 76, Nr. 9, November 1977, S. 87.

**25** Siehe M. L. Krumrine, *Paul Cézanne, Die Badenden*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel 1989, S. 301.

**26** Vgl. die Aussagen von G. Richter in einem Interview mit Benjamin Buchloh, im Beitrag von Kirk Varnedoe im vorliegenden Buch, S. 112, Anm. 9.

**27** Baselitz schuf 1964 einige Zahlen-Zeichnungen in Tusche, die sich in der Sammlung Ludwig in Aachen befinden. Im Katalog *G. Baselitz, Die Aachener Zeichnungen 1958–1976 – Das pandemonische Manifest 1961–1962* (Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen 1992, Einleitung o.S., Kat. Nr. 143 und 153 mit Abbildung) wird darauf hingewiesen, daß die »Zahlenzeichnungen in der Auseinandersetzung mit den Zahlenbildern von Jasper Johns entstanden sind«. Von Baselitz wird allerdings diese Interpretation eindeutig verneint.







## 1930–1958

Jasper Johns' frühe Kindheit spielte sich in einem Kleinstadtmilieu im Süden der USA während der Weltwirtschaftskrise der dreißiger Jahre ab. Die Ehe seiner Eltern zerbrach kurz nach seiner Geburt, und er wuchs hauptsächlich bei Verwandten auf. Ein Hang zum Zeichnen verschaffte ihm ersehnte Aufmerksamkeit, und praktisch ohne jede Berührung mit richtigen Gemälden oder Malern gewann der Traum von einem der Kunst gewidmeten Leben als etwas faszinierend Fremdes für ihn allmählich besonderen Reiz. Während seiner frühen Bildungsjahre, in denen er zugleich eine starke Affinität zur Dichtung entwickelte, schwebte Johns ständig das Ziel vor Augen, Künstler zu werden. Als er 1954 nach New York City ging, entschloß sich der 24-Jährige, nicht länger ein Künstler zu werden und statt dessen einer zu *sein*. In der Folge zerstörte er praktisch sein ganzes bisheriges Schaffen und suchte jede Spur einer Ähnlichkeit mit dem Stil anderer Künstler aus seiner Kunst auszumerzen. Die wenigen erhaltenen Objekte von 1954 lassen eine sich abschwächende Anlehnung an die Kunst von Kurt Schwitters und Joseph Cornell erkennen, signalisieren aber auch ein originelles Amalgam von methodischer Logik und persönlichem Getriebensein. Eine schachbrettartige Anordnung von geringfügig variierenden Einzelteilen<sup>1</sup>, Collagiertes, mit Farbe überzogen, ein Gesichtsabguß, ein ikonenhaft stilisiertes Zeichen – all diese Elemente von Johns' Kunst waren bereits in Erscheinung getreten, bevor er 1954/55 sein bahnbrechendes Gemälde *Flag* schuf. Während der Arbeit an *Flag*, die in der schichtenweisen Übermalung collagierter Zeitungspapierstreifen bestand, verlegte sich Johns von Anstreichlack auf Wachsfarben, die schneller trockneten, was es ihm ermöglichte, Pinselstriche in rascher Folge übereinanderzusetzen und

dennoch deren Eigenständigkeit zu wahren. Mit dieser Technik malte Johns weiterhin Flaggen, dann Zielscheiben und einzelne Ziffern – alles flache Alltagszeichen, die ihn, wie er später aussagte, als »vorgeformte, entpersönlichte, konkrete, äußere Elemente« reizten<sup>2</sup>, als »Dinge, die zwar gesehen, aber nicht angeschaut, nicht näher geprüft werden«.<sup>3</sup> Johns bezeichnete die dicht bearbeiteten Oberflächen dieser Bilder als »eine Summe von Korrekturen«. Er betrachtete sie als Zeugnis eines Bemühens um »Genauigkeit«<sup>4</sup> – es war dies das Werk »eines jungen Menschen, der etwas Lohnendes machen wollte, etwas, dem eine gewisse Strenge eignete«.<sup>5</sup> Indem er einige *Flag*-Bilder aus drei getrennten Teilen machte und bei verschiedenen Werken die seitlichen Ränder bemalte, hob Johns die konkrete Objektivität der Gemälde hervor. Die Ambivalenz von Gegenstand und Abbild war eine geistige Herausforderung. Einige der Flaggen und Zielscheiben wiesen die zu erwartenden Primärfarben auf, andere aber waren monochrom grün, grau oder weiß, was den Grad der Abstraktion erhöhte und den Eindruck eines schwer zu fassenden, eingegrabenen Motivs noch verstärkte. Ein Hauch von Surrealismus wob sich um die farbig gefaßten Gipsabgüsse von Körperfragmenten, die in mit Deckeln versehenen Kästchen die beiden ersten Zielscheibenbilder bekrönten, verflüchtigte sich dann aber mit Johns' zunehmender Konzentration auf flache Zeichen. Gleichzeitig jedoch begann er, ängstliche kleine Plastiken – eine Taschenlampe, eine Glühbirne – aus Formmetall zu fertigen. Zudem gestaltete er die Gemälde auf andere Art und Weise komplexer: Durch die Anordnung von Flaggen innerhalb eines größeren Feldes und die Darstellung von Buchstaben- und Ziffernfolgen in schachbrettartigen Feldern brachte er Andeutungen von Raum und Zeit ins Spiel. Reale Gegenstände, die in die Gemälde eingebaut wurden, bezogen den Raum vor dem Gemälde mit ein und zeugten – wie etwa

im Fall einer Schublade oder eines umgedrehten Keilrahmens – zudem von einer Beschäftigung mit dem dahinter gelegenen Raum. Diese Weiterentwicklungen griffen auf eine andere Ebene über, als Johns anfangs, Wörter (»Tango« im Jahr 1955, »The« 1957) in seine Bilder aufzunehmen. Das Gemälde *Tennyson* von 1958 vereint in sich einige der rasanten Veränderungen: Der über die beiden Teile gelegte Leinwandlappen suggeriert ein Verschließen, während der unbemalt gebliebene Streifen am unteren Bildrand mit Nachdruck auf die schichtweise aufgebaute Künstlichkeit der Oberfläche verweist. Der Name des Dichters wiederum durchtränkt das monochrome Grau mit literarischen, elegischen Assoziationen. Drei Jahre lang wurde diese Entwicklung nur von Robert Rauschenberg, der Johns am nächsten stand, und wenigen anderen befreundeten Künstlern beobachtet. Im Januar 1958 jedoch hatte Johns in der gerade eröffneten Galerie Leo Castelli seine erste Einzelausstellung. Ein Zielscheibenbild wurde auf dem Umschlag der Zeitschrift *Artnews* abgebildet, das Museum of Modern Art kaufte drei seiner Werke an, und man setzte sich mit seiner Kunst in weiten Kreisen auseinander. Man sah in ihr eine Wiederbelebung des Dada und analysierte sie sowohl im Sinne einer Fortführung der formalen Strategien des Abstrakten Expressionismus wie auch einer scharfen Kritik an diesen.

In dem Bild *Numbers in Color*, das im gleichen Jahr begonnen und im nächsten abgeschlossen wurde, können wir sehen, wie die verschlossene Kompaktheit der frühen Bilder allmählich zerfällt. Die disparaten Farben, die für die einzelnen Ziffern verwendet wurden, und die Anzeichen einer übergreifenden Dissoziation von Farbe und Struktur ergeben ein fahrig fragmentiertes, optisch verwirrendes Bildfeld, in dem das Dilemma der Dominanz zwischen Figur und Grund beziehungsweise zwischen beschreibendem und abstraktem Strich einen extremeren Charakter annimmt. KV



# BIOGRAPHIE

Zusammengestellt von Lilian Tone

Für diese Biographie wurden Informationen aus der Literatur zu Jasper Johns zusammengetragen und nach Möglichkeit auch um neue Informationen ergänzt. Ein Vergleich dieser Sekundärquellen mit primärem Dokumentationsmaterial in den Leo Castelli Gallery Archives, New York, den Universal Limited Art Editions Archives, West Islip, New York, dem John Cage Archive in der Music Library, Northwestern University, Evanston, Illinois, und andernorts ermöglichte die Korrektur einiger Unstimmigkeiten; Johns' eigenes Archiv konnte nicht konsultiert werden.

Es wird versucht, alle Gemälde anzuführen, die Johns bis einschließlich 1995 geschaffen hat. Die wichtigste Quelle für die Daten der Fertigstellung war Roberta Bernsteins ›Chronological List of Johns's Paintings and Sculptures, 1954–1974‹ in ihrem Buch *Jasper Johns's Paintings and Sculptures 1954–1974: »The Changing Focus of the Eye«*, Ann Arbor 1985. Hilfreich waren außerdem das Register der Leo Castelli Gallery und die Aufzeichnungen des Künstlers, der auch großzügig und geduldig Informationen über den Entstehungsort der einzelnen Gemälde mitteilte. Zeichnungen sind dann angeführt, wenn über das Jahr der Fertigstellung hinausgehende Details ermittelt werden konnten; präzisere Angaben wie Monat, Tag und Ort der Ausführung beruhen auf den Aufschriften des Künstlers auf den Arbeiten.

Viele Arbeiten Johns' tragen identische Titel oder sind unbetitelt. Zu ihrer Identifizierung dienen die Tafelverweise bzw. die ›LC‹-Nummern: die Registrierungsnummern der Leo Castelli Gallery, New York, die Johns vertritt. Im Fall der Druckgraphiken entspricht eine ›ULAE‹-Nummer der Katalognummer in *The Prints of Jasper Johns 1960–1993: A Catalogue Raisonné*, West Islip 1994. Werke, die anhand des Titels und des Datums eindeutig zu identifizieren sind, sind nicht näher gekennzeichnet.

Allgemeine Informationen – einschließlich der Daten der Fertigstellung bestimmter Arbeiten –, die innerhalb eines bestimmten Jahres nicht genau datiert werden können, werden zu Beginn des entsprechenden Jahres angeführt. Den Jahreszeiten sind in dieser Biographie die folgenden Monate zugerechnet: Winter – Januar–März, Frühling – April–Juni, Sommer – Juli bis September und Herbst – Oktober–Dezember. In eckige Klammern eingeschlossene Daten oder Zeiträume sind spekulative Angaben, die nicht dokumentarisch belegt sind.

Johns-Zitate sind kursiv gesetzt.

Ausstellungen sind nur selektiv aufgeführt. Eine von Adrian Sudhalter zusammengestellte vollständige Ausstellungsgeschichte ist als elektronische Publikation in Vorbereitung.

Die Titel, Daten, Material- und Maßangaben im Tafelteil sind Johns' Aufzeichnungen entnommen. In einigen Fällen wurden sie durch Auskünfte des Künstlers oder der gegenwärtigen Besitzer der Werke korrigiert oder ergänzt. Im Falle einiger Arbeiten auf Papier wurden aktualisierte Informationen in Nan Rosenthal und Ruth E. Fine zusammen mit Marla Prather und Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, Ausst.Kat., National Gallery of Art, Washington, D.C., New York und London 1990, berücksichtigt. Die Maße sind in Zentimetern angegeben. Falls nicht anders angegeben, steht die Höhe vor der Breite; als dritte Maßangabe folgt gegebenenfalls die Tiefe; bei Zeichnungen und Druckgraphiken beziehen sich die Maßangaben auf die Blattgröße.





Von links nach rechts: Johns' Onkel Wilson, sein Vater William Jasper, Großvater W. I., seine Tante Gladys, Großmutter Evaline und Tante Eunice in einem Familienporträt.

### 1930

**15. Mai:** Jasper Johns jr. wird in Augusta, Georgia, geboren. Er ist das einzige Kind des Farmers und früheren Rechtsanwalts<sup>1</sup> William Jasper Johns (1901–57) und seiner Frau Jean Riley Johns (1905–92, geborene Meta Jeanette Riley aus Barnwell, South Carolina), die in einer Wohnung in der School Street in Allendale, South Carolina, leben.<sup>2</sup> Johns wurde wahrscheinlich in Augusta geboren, weil dort das Allendale am nächsten gelegene Krankenhaus war.<sup>3</sup>

### 1932

1932 oder 1933 lassen Johns' Eltern sich scheiden, und er wird zu seinem Großvater väterlicherseits geschickt<sup>4</sup>, dem Farmer William Isaac Johns (1869–1939,



W.I. Johns' Haus in Allendale, S.C.

geboren in Ehrhardt, South Carolina), einem Baptisten, der mit seiner zweiten Frau, Montez B. Johns, in der Main Street in Allendale wohnt.<sup>5</sup>

Etwa fünf Jahre lang lebt Johns hier in einer Welt, die er später als *durch und durch südstaatlich, kleinstädtisch, naiv, ein kleinbürgerliches Milieu in der Wirtschaftskrise der dreißiger Jahre* beschreibt.<sup>6</sup>

Sein Vater, der nach wie vor in Allendale lebt, besucht ihn sporadisch. *[Mein Großvater] hatte mehrere Felder. Baumwoll-, Melonen-, Spargelfelder. ... Manchmal nahm mich mein Großvater auf die Felder mit, und es war mir ein völliges Rätsel, wie er das Grünzeug auseinanderhielt. Er war immer ganz aufgeregt über die Baumwolle, die Melonen oder den Roggen, der gerade reifte, und ich wußte nie, wie er das eine von dem anderen unterschied.*<sup>7</sup>

*Meine Großmutter, die vor meiner Geburt gestorben war, hatte ein paar Bilder gemalt, die bei verschiedenen Verwandten hingen. Ein Schwan auf einem Bach, ein im Wasser stehender Kranich oder eine Kuh auf der Weide ... Bilder von der Art, und ich habe den Verdacht, daß sie sie abgemalt hatte, bin mir aber nicht sicher. Das waren die einzigen Gemälde, richtigen Gemälde, die ich als Kind zu sehen bekam.*<sup>8</sup>

### 1933

*Als ich drei war, begann ich zu zeichnen, und ich habe nie mehr damit aufgehört.*<sup>9</sup>

### 1934

**17. April:** Johns' Mutter heiratet Robert Earl Lee, der später in der Einkommenssteuerverwaltung arbeitete.<sup>10</sup> Johns bleibt bei seinem Großvater.

### 1935

*Seit meinem fünften Lebensjahr wollte ich Künstler werden. Niemand in meiner engeren Familie hatte mit Kunst zu tun (eine Großmutter, die gemalt hatte, war vor meiner Geburt gestorben), doch irgendwie muß mir*

*die Idee vermittelt worden sein, daß ein Künstler ein interessanter Mensch in einer Gesellschaft ist. Ich kannte keine Künstler, aber schon früh war mir klar, daß ich dort, wo ich war, keiner werden konnte.*<sup>11</sup>

*Einmal kam ein Künstler durch Allendale und stieg, glaube ich, bei meinen Großeltern ab. Er verzierte die Spiegel des griechischen Restaurants mit Vögeln und Blumen. Ich klaute ein paar Farben und Pinsel aus seinem Zimmer, und es kam mir gar nicht der Gedanke, daß er sie vermissen könnte – er hatte doch so viel davon! Aber es fiel ihm auf. Ich wußte nicht, daß man Ölfarbe nicht mit Wasser mischen kann, und richtete eine Schweinerei an, bevor unsere Köchin ihm die Sachen zurückgab.*<sup>12</sup>

**31. Januar:** Geburt der Halbschwester Alexandra Lee (spätere Wells).

### 1936

*Ich weiß noch, ich war sechs, und es gab eine Party im Garten meines Großvaters hinter dem Haus. ... Nach dem Kuchen usw. gingen wir alle ins Kino [wo Kinder unter sechs Jahren freien Eintritt hatten]. Zum ersten Mal mußte ich bezahlen. ... Viele Gäste hatten kein Geld fürs Kino.*<sup>13</sup>

**[Sommer]:** Er wird in die Allendale Elementary School eingeschult, die von seiner Tante Eunice Johns Warren (später Mrs. J. Carl Kears) geleitet wird.<sup>14</sup>

Irgendwann zwischen 1936 und 1938 heiratet Johns' Vater zum zweiten Mal.<sup>15</sup>

### 1937

1937 oder 1938 verbringt er ungefähr ein Jahr bei seinem Onkel Wilson R. Johns und seiner Frau Lib in Allendale. Deren Zwillinge, Betty und Bill, sind genauso alt wie Johns.<sup>16</sup> Danach kehrt er zu seinen Großeltern zurück<sup>17</sup>, bei denen er bis 1939 bleibt.

### 1938

**14. Februar:** Geburt der Halbschwester Owen Riley Lee.



## 1939

**7. Mai:** Im Alter von 71 Jahren stirbt Johns' Großvater in Allendale an Koronarthrombose. Am folgenden Tag findet das Begräbnis statt.<sup>18</sup> Seiner Witwe (Montez Johns) und seinen Kindern (Wilson R. Johns, Allendale; William Jasper Johns, Allendale; Gladys Johns Shealy, Lexington; Eunice Johns Warren, Allendale; Martha James, Greenwood; und Virginia Johns, Columbia, alle South Carolina) hinterläßt er einige tausend Dollar in »Vieh, Landwirtschaftsgeräten usw.«<sup>19</sup>

Nach dem Tod seines Großvaters lebt Johns ein Jahr lang bei seiner Mutter, seinem Stiefvater und seinen Halbschwestern in Columbia, wo er die A. C. Moore Elementary School besucht.<sup>20</sup>

## 1940

**[Sommer]:** Nach Beendigung des Schuljahrs zieht Johns zu seiner Tante Gladys Johns Shealy (Mrs. Francis W. Shealy), die in einer abgeschiedenen, »The Corner« genannten (heute zu Batesburg-Leesville gehörenden) Gegend bei Lake Murray, South Carolina, lebt.<sup>21</sup>

*Es war sehr ländlich – zu Anfang kein Telefon, keine Elektrizität. Ich hatte keine Ahnung von der Welt, und bin immer noch sehr weltfremd.*<sup>22</sup>



Bis zu seinem letzten Jahr in der High School bleibt Johns in The Corner. In dieser Zeit zieht seine Mutter zuerst von Columbia nach Rock Hill, dann nach Orangeburg, und schließlich nach Sumter, South Carolina.<sup>23</sup>

**Herbst:** Er besucht eine »Climax« genannte Schule mit zwei Klassenräumen, wo sämtliche Klassen von seiner Tante unterrichtet werden.<sup>24</sup>

## 1942

*In Savannah, Georgia, steht in einem Park eine Statue von Sergeant William Jasper. Einmal bin ich mit meinem Vater durch diesen Park gelaufen, und er sagte, daß wir nach ihm benannt seien. Ob das wirklich so ist, weiß ich nicht. Sergeant Jasper verlor sein Leben, als er die amerikanische Flagge über einem Fort hißte.*<sup>25</sup>

**Herbst:** Er wohnt immer noch bei seiner Tante und besucht die Batesburg-Leesville Consolidated High School in Batesburg (heute Batesburg-Leesville). Er bleibt dort bis zum Frühling 1946.

## 1943

**14. September:** Geburt des Halbbruders Robert Earl Lee jr.

## 1946

**[Sommer]:** Er zieht zu seiner Mutter, seinem Stiefvater und seinen Halbschwistern nach Sumter (401 W. Hampton Avenue).

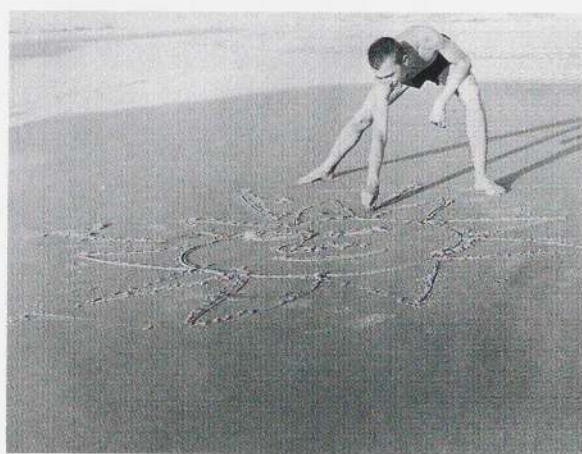
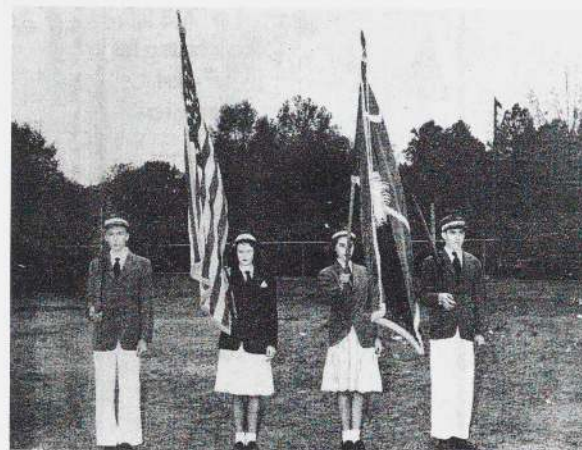
**Herbst:** Für das letzte High-School-Jahr meldet er sich an der Edmunds High School in Sumter (heute Sumter High School) an<sup>26</sup>, wo er jeweils für ein Semester Kurse in maschinellem Zeichnen und in Kunst belegt.

## 1947

**Juni:** Auf der Abschlusfeier an der Edmunds High School hält er die Abschiedsrede.<sup>27</sup>

**[Sommer]:** Er zieht zurück nach Columbia, wo er allein wohnt. Während er dort

Als Teenager, ca. 1946–48



Oben: Fahnenwache an der Edmunds High School, Sumter, S.C., ca. 1946/47; links außen Johns

Unten: Auf Pawleys Island, S.C., ca. 1951/52

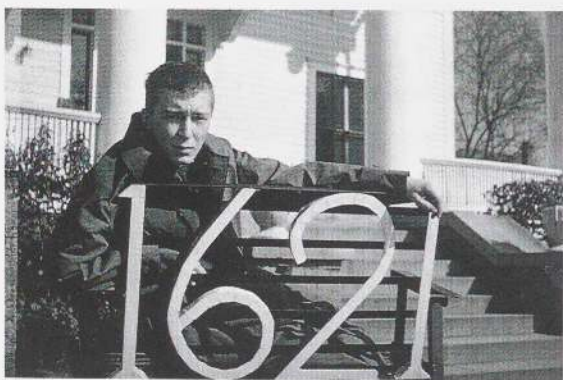
lebt, besucht er je einmal seinen Vater und seine Mutter.<sup>28</sup>

**September:** Er nimmt das Studium am College of Arts and Sciences an der University of South Carolina in Columbia auf.<sup>29</sup> Er studiert Kunst bei Catharine Phillips Rembert<sup>30</sup>, Augusta Rembert Wittkowsky Walsh und Edmund Yaghjian, die ihn ermutigen, nach New York zu ziehen. In diesen »frühen Tagen in Columbia« kam, wie Catharine Rembert sich später erinnert, »Jap [Jasper] jeden Abend vorbei, um beim Abendessen kochen zu helfen. Er schrieb Gedichte.«<sup>31</sup> »Wo immer man Jap sah, skizzierte er. Als wir einmal mit einigen anderen Studenten einen Ausflug zum Strand machten, saß Jap am Strand und skizzierte im Sand.«<sup>32</sup>



**1948**

**Dezember:** Nach drei Semestern verläßt er die University of South Carolina ohne einen Abschluß. Catharine Rembert zufolge »ging er nach New York, weil er sein Kunststudium fortsetzen wollte und die USC ihm nichts mehr bieten konnte. ... Wie Freunde sich erinnern, gab ihm sein Onkel am Abend vor seiner Abreise nach New York eine große Geldsumme. Darauf besuchte er noch die ›S.C. State Fair‹, wo er dieses Geld verlor.«<sup>33</sup> Er zieht nach New York und lebt dort vom Erlös des Verkaufs einiger Felder,



In Columbia (?), S.C., ca. 1951/52

die er von seinem Großvater geerbt hatte.<sup>34</sup> Zuerst wohnt er in der 126th Street und am Riverside Drive in Manhattan.<sup>35</sup> Bald darauf zieht er nach Long Island und dann zurück nach Manhattan – zuerst in ein Hotel in der Nähe des Columbus Circle, dann in die West 60s.<sup>36</sup>

**1949**

*Ich kann mich noch an den ersten Picasso erinnern, den ich in meinem Leben sah, den ersten echten Picasso. ... Ich konnte nicht glauben, daß es ein Picasso war, ich hielt es für das Häßlichste, was ich je gesehen hatte. Ich hatte mich an das Licht gewöhnt, das durch die Farbdias scheint; es kam für mich ganz überraschend, daß ich meine Vorstellungen davon, was Malerei war, revidieren mußte.<sup>37</sup>*

Er besucht die Jahresausstellungen im Whitney Museum of American Art (damals 10 West 8th Street) und sieht zum ersten Mal Arbeiten von Jackson

Pollock, Isamu Noguchi und Hans Hofmann.<sup>38</sup>

**[Januar–Juni]:** Er besucht die Parsons School of Design.<sup>39</sup> Unter anderem belegt er Kurse in Aktzeichnen, Anatomie, Farbtheorie und Gestaltung.<sup>40</sup>

**[Sommer]:** Wegen finanzieller Schwierigkeiten unterbricht er seine Studien an der Parsons School.

*Dann war ich pleite und brauchte ein Stipendium. Der Leiter [Die Leiterin] der Schule sagte, er [sie] würde mir eins geben, weil einer meiner Lehrer von der Universität mich empfohlen habe. »Verdienen tun Sie's aber nicht«, sagte er [sie] mir. Also schlug ich es aus. Der Schulleiter [Die Schulleiterin] sagte: »Wenn Sie dieses Stipendium nicht annehmen, werden Sie nie ein Maler werden.«<sup>41</sup>*

**[Sommer 1949]–Mai 1951:** Er arbeitet als Bürobote und Versandangestellter.<sup>42</sup>

**1950**

**Zwischen 30. Juni und 13. August:** Er besucht die Ausstellung ›Edvard Munch‹ im Museum of Modern Art.<sup>43</sup>

**Zwischen 24. Oktober und 11. November:** Er besucht eine Ausstellung der ›Hospital-Bilder‹ von Jacob Lawrence in der Downtown Gallery, New York (32 East 51st Street).<sup>44</sup>

**Zwischen 28. November und 16. Dezember:** Er besucht eine Jackson-Pollock-Ausstellung in der Betty Parsons Gallery, New York (15 East 57th Street).<sup>45</sup>

**1951**

**Zwischen 23. April und 12. Mai:** Er besucht Barnett Newmans Einzelausstellung in der Betty Parsons Gallery, New York.<sup>46</sup>

Johns, rechts, stehend, in Fort Jackson, S.C., ca. 1951/52. Photographie der U.S. Army

**25. Mai:** Er wird in die Armee eingezogen.<sup>47</sup> Er wird in Columbia, South Carolina, einberufen und später ins nahegelegene Fort Jackson verlegt, wo er etwa eineinhalb Jahre lang stationiert bleiben wird. Hier stellt er ein Kunstausstellungsprogramm für die Soldaten auf. Sooft es ihm möglich ist, besucht er New York.<sup>48</sup>

**November:** Den *Columbia Museum of Arts News* zufolge hat »Private Jasper Johns ... ein Kulturzentrum im Fort ins Leben gerufen, indem er eine Reihe von Ausstellungen von Künstlern aus Columbia im Cultural Center in der Carlisle Hall organisiert hat. In der ersten Ausstellung waren großartige Gemälde von John Rast zu sehen.«<sup>49</sup>

**Dezember:** Das im März des vorangegangenen Jahres eröffnete Columbia Museum of Art macht die Einrichtungen der ihm angegliederten Richland Art School den in Fort Jackson stationierten Mannschaften zugänglich: »Wie sich deutlich gezeigt hat, besteht bei den in der Umgebung von Columbia stationierten Soldaten eine große Nachfrage nach dem Angebot, das das Museum ihnen zu bieten hat. Das Museum schlägt daher vor, dieses Angebot auszudehnen, indem es ... kreativen Talenten an den Wochenenden die Einrichtungen der





Richland Art School zur Verfügung stellt.<sup>50</sup>

Das Museum richtet auch eine ›Fort Jackson Gallery‹ ein, in der von in Fort Jackson stationierten Soldaten geschaffene Kunstwerke ausgestellt werden: »Als erstes städtisches Kunstmuseum, das den Angehörigen der Streitkräfte einen ihnen allein vorbehaltenen Ausstellungsraum widmet, hat Ihr Museum einen weiteren Meilenstein gesetzt und der ganzen Nation ein Vorbild gegeben. Der kleine blaue Raum im oberen Stockwerk rechts ist mit neuen Leuchten ausgestattet worden, und im zweiwöchentlichen Rhythmus werden dort Ausstellungen präsentiert werden, in denen die in Fort Jackson stationierten Soldaten ihre Kunstwerke zeigen können.«<sup>51</sup> Major General Harold John Collins, Kommandant der Achten Infanteriedivision in Fort Jackson, bittet Johns, die Leitung dieser Galerie zu übernehmen. Während er dort stationiert ist, organisiert Johns zahlreiche Ausstellungen in den Bereichen Malerei, Architektur, Keramik, Bildhauerei, Photographie, Landschaftsarchitektur und Bühnengestaltung.<sup>52</sup>

### 1952

Die ersten dokumentierten Arbeiten entstehen; zwei Zeichnungen sind davon erhalten geblieben: *Idiot* (heute im Columbia Museum of Art) und *Tattooed Torso* (heute im Philadelphia Museum of Art).

**Februar:** Aus den *Columbia Museum of Art News* dieses Monats: »Zu den Gruppen, die [die Richland Art School] am aktivsten nutzen, gehören die Soldaten aus Fort Jackson. Um Platz und Material brauchten sie nur zu bitten, und sie stellen eine unserer sympathischsten Gruppen dar; sie mischen sich unter die anderen Schüler und ›fühlen sich zu Hause‹. Viele der Exponate in ihrer Fort Jackson Gallery sind in der Schule entstanden, oft in den frühen Morgenstunden am Wochenende. Hier einige der Künstler unter den Soldaten, deren Arbeiten in letzter Zeit zu sehen waren: ... Pvt. Jasper Johns, Sumter, S.C.«<sup>53</sup>

**April:** Bruno Bettelheims Aufsatz ›Schizophrenie Art: A Case Study‹ mit Zeichnungen eines Kindes erscheint in *Scientific American*. Fast vierzig Jahre später wird Johns erstmals eine dieser Zeichnungen, *Der Säugling trinkt Milch von der Brust der Mutter*, in Zeichnungen und Druckgraphiken verwenden.<sup>54</sup>

**Zwischen 4. April und 18. Mai:** Er besucht die Ausstellung ›Cézanne: Paintings, Watercolors and Drawings‹ im Metropolitan Museum of Art, New York.<sup>55</sup>

**[Dezember 1952–Mai 1953]:** Während des Koreakriegs ist er in Sendai, Japan, rund 200 Meilen nördlich von Tokio, stationiert. Er ist den ›Special Services‹ zugeteilt und entwirft Plakate für Filme und für ein Aufklärungsprogramm, das die Soldaten vor Geschlechtskrankheiten schützen soll. Er arbeitet auch an Dekorationen für eine jüdische Kapelle, mit deren Errichtung ein anderer Soldat begonnen hatte.<sup>56</sup>

Von Sendai aus besucht Johns in Tokio eine Ausstellung mit Arbeiten japanischer Künstler, die vom Dadaismus und vom Surrealismus beeinflusst sind. *Es war sehr amüsant. Ein Werk, woran ich mich erinnere, war ein Damenhandschuh, der von einem Sockel herabhing, gehalten von einem konservierten Elefantenfuß, der auf einem Finger des Handschuhs ruhte.*<sup>57</sup>

Yoshiaki Tono wird später schreiben, daß Johns während seines Aufenthalts in Japan »in einem Café zufällig auf eine Schallplatte von [Edgar Varèse] stieß und sie bei jedem Ausgang spielen ließ, bis sie schließlich abgenutzt war.«<sup>58</sup>

### 1953

**5. Mai:** Im Rang eines Gefreiten wird er in Fort Jackson aus der Armee entlassen.<sup>59</sup>

**[Sommer]:** Er zieht nach Manhattan zurück, wo er in der East 83rd Street wohnt, in einem *winzigen Eisenbahn-apartment ... eidottergelb angestrichen*.<sup>60</sup>

Er begegnet der Künstlerin Sari Dienes, die ein Atelier in 57 West 57th Street



Sari Dienes, *Marcy*, 1953  
Tusche auf Stoff, 183 × 91,5 cm  
Sammlung Sari Dienes  
Foundation, Inc.

hat. Gelegentlich hilft er ihr bei ihren ›Stadtfrottagen‹: *In den frühen Morgenstunden ging sie los, um mit fast vier Meter langen Papierbögen Frottagen von den Straßen zu machen. Frottagen von Kanaldeckeln und solchen Sachen.*<sup>61</sup>

**[September]:** Mit seiner ›G.I. bill‹, einer Ausbildungsförderung für Kriegsveteranen, schreibt er sich am Hunter College ein, das er nach dem ersten Tag wieder verläßt.<sup>62</sup>

*Als ich [nach New York] zurückkam, überlegte ich mir, daß ich wirklich nicht viel wußte, und daß ich nach dem GI-Erlaß studieren könnte. Ich schrieb mich am Hunter ein und glaubte, daß ich zur Park Avenue zu gehen hätte. Aber nein – diese Abteilung war damals nur für Mädchen, und ich mußte in die Bronx hinauf. Am ersten Tag hatte ich eine Beowulf-Stunde, dann eine Französischstunde, in der ich kein Wort verstehen konnte, und schließlich eine Kunststunde, in der eine hübsche, rothaarige Lady mit Hut mir erzählte, daß ich eine »wunderbare Linie« zeichne. Als ich nach Hause kam, kippte ich auf der Straße um. Ich wurde gerettet und blieb eine Woche lang im Bett, und das war das Ende meiner akademischen Laufbahn.*<sup>63</sup>



**[Herbst]:** Er arbeitet nachts als Verkäufer bei Marboro Books in der West 57th Street in der Nähe der Carnegie Hall.<sup>64</sup>

**Spätherbst 1953 oder Anfang Januar 1954:** Eines Abends nach der Arbeit, gegen zehn Uhr oder Mitternacht, stößt Johns an der Ecke Madison Avenue/57th Street auf die Autorin Suzi Gablik, eine seiner wenigen Bekannten, die er damals in New York hatte, in Begleitung von Robert Rauschenberg, den Gablik im Black Mountain College in North Carolina kennengelernt hatte.<sup>65</sup> Für Johns wird Rauschenberg *der erste Mensch, den ich kannte, der ein echter Künstler war.*<sup>66</sup>

#### 1954

Er fertigt Graphitzzeichnungen nach getrockneten Orangen an (siehe Tafel 2).<sup>67</sup>

**[Winter]:** Er zieht von der East 83rd Street in die East 8th Street Ecke Avenue C.<sup>68</sup> Auf Parties in Dienes' Atelier sieht er Rauschenberg wieder und begegnet zum erstenmal den Komponisten John Cage und Morton Feldman.<sup>69</sup> Er arbeitet noch bei Marboro Books, malt jedoch in seiner Freizeit und beginnt, Rauschenberg bei dessen Objekten für Schaufensterauslagen zu helfen.<sup>70</sup>

**20. Januar:** Er besucht eine Aufführung der Merce Cunningham Dance Company in der Brooklyn Academy of Music. Das Programm besteht aus Christian Wolffs *Suite by Chance*, Pierre Boulez' *Fragments*, Erik Saties *Septet*, Louis Moreau Gottschalks *Banjo* und David Tudors *Dime a Dance*, einer Auswahl aus Klaviermusik des 19. Jahrhunderts. Nach der Vorstellung lernt er Cunningham kennen.<sup>71</sup>

**Nach dem Januar:** Er begegnet Rachel Rosenthal, einer Schülerin Cunninghams, die vor kurzem aus Paris eingetroffen ist. »Wir machten alles mögliche zusammen – wir trafen uns in Johns [John Cages] Studio oder in Saris [Sari Dienes'] großem Atelier ... machten Ausflüge aufs Land, um Fance Stevenson und ihren Mann zu besuchen.«<sup>72</sup> In *Untitled* (Tafel 5), das in der East 8th Street entsteht, fügt er mit einem Abguß des Gesichts von Rachel Rosenthal zum erstenmal den Abguß eines menschlichen Körperteils in ein Werk ein. Wahrscheinlich im weiteren Verlauf des Jahres entsteht *Untitled* (Tafel 1), sein erstes Werk mit einer rasterartigen Struktur: *Ich arbeitete in einem Buch-*

*laden, und dort gab es kleine rechteckige Papierblöcke, um Bestellungen zu notieren. Oft faltete ich diese Blätter und riß sie dann ein, so daß die Risse ein symmetrisches Muster ergaben, wenn man das Blatt auseinanderfaltete ... Der Gedanke dabei war, etwas Symmetrisches hervorzubringen, was nicht symmetrisch aussah.*<sup>73</sup>

**Zwischen 1. und 20. März:** Er besucht »Magritte: Word vs. Image«, eine Ausstellung von 21 Bildern aus den Jahren 1928–30 in der Sidney Janis Gallery, New York (15 East 57th Street). In den sechziger Jahren wird Johns Werke von Magritte sammeln.<sup>74</sup> Etwa zu dieser Zeit sieht er auch Arbeiten von Joseph Cornell.<sup>75</sup>

**Sommer:** Er zieht in einen Loft in 278 Pearl Street, eine Etage unter Rachel Rosenthals Loft. Robert Rauschenberg wohnt in der Nähe, in der Fulton Street. »In jenem Sommer ... beschlossen Jap, Sari [Dienes] und ich, Lofts in Downtown Manhattan zu mieten. Außer Bob [Rauschenberg] wohnte damals kaum jemand in einem Loft. ... Den Sommer über hielten wir also Ausschau nach Lofts, und wir fanden einen unglaublichen Backsteinbau in der Pearl Street, der von der Stadt zum Abbruch freigegeben worden war. Er hatte nur zwei Lofts, und ich muß gestehen, daß Jap und ich Sari austachen und diese beiden Lofts nahmen. Ich hatte das obere Stockwerk, Jap das darunter. ... Es gab vier oder vielleicht auch fünf Stockwerke und einen riesigen alten Flaschenzug, um Sachen durch die Fenster der Druckerei im zweiten Stock herein- und herauszuziehen, und Löcher in den Fußböden, durch die die Seile gingen. Die Miete für meinen Loft war monatlich \$ 50 oder so etwas. Ich investierte ein bißchen Geld für eine Badewanne und heißes Wasser. Bobs Loft in der Fulton Street war nur einen Block entfernt.«<sup>76</sup>

Wie Rosenthal sich außerdem erinnerte,



Jasper Johns – NYC 1955. Photo: Robert Rauschenberg. © Untitled Press



war »Jap ein Künstler, betrachtete sich aber noch nicht als ernsthaften Künstler. Er hatte kaum Zeit zum Malen und bis dahin in einem winzigen Apartment gewohnt. Was er gemacht hatte, waren Collagen, die er völlig mit Emaillack übermalte. Außerdem viele Zeichnungen. Und erst als er in den Loft zog, konnte er loslegen und wirklich arbeiten.«<sup>77</sup>

Um diese Zeit herum gibt Johns seinen Job bei Marboro Books auf, um sich der Malerei zu widmen. Für seinen Lebensunterhalt gestaltet er zusammen mit Rauschenberg Schaufensterdekorationen. Laut Rosenthal »verdiente Bob damals sein Geld mit Schaufenstergestaltungen. Er überredete Jap, seinen Job aufzugeben und mit ihm zusammenzuarbeiten. Zunächst war sich Jap sehr unschlüssig. Doch dann fingen die beiden an, die Geschäfte abzuklappern. Bob führte die Gespräche, und da er immer jeden zu allem überreden konnte, kriegten sie viele Aufträge. Alle Auftragsarbeiten wurden in Japs Loft erledigt – Bobs war der ernsthaften Arbeit vorbehalten.«<sup>78</sup>

In der Pearl Street malt Johns ein Gemälde in Kreuzform (das wahrscheinlich nicht mehr existiert). Rosenthal gibt ihm darauf den Auftrag für ein Bild in Form eines Davidssterns; das Ergebnis ist *Star*.<sup>79</sup> In dieser Zeit entsteht wahrscheinlich auch *Construction with Toy Piano*.

**[Herbst]:** Er zerstört alle seine bis dahin entstandenen Arbeiten, die in seinem Besitz geblieben sind.<sup>80</sup> Rosenthal: »Eines Tages zerstörte er alles, alle alten Arbeiten. Es hatte den Anschein, als ob seine ganze neue Konzeption in seinem Kopf entstand – es war kein Arbeitsprozeß. Sobald er seine Ästhetik im Griff hatte, zerstörte er alles. Unmittelbar darauf begann er, mit Enkaustik zu arbeiten. Von Marboro hatte er ein dickes Buch über künstlerische Techniken, und das brachte ihn darauf. Es war, als wäre die ganze Sache schon in seinem Kopf entstanden, bevor er sie ausführte.«<sup>81</sup>

*In den frühen fünfziger Jahren arbeitete ich darauf hin, ein Künstler zu werden, und ich traf ständig Leute, die Künstler waren, und ich dachte mir, »Und ich bin immer noch erst dabei, ein Künstler zu werden.« Was war anders? Was mußte geändert werden, damit ich einer sein, und nicht erst einer werden würde? Damals faßte ich den Entschluß, daß ich nur das tun durfte, was ich glaubte, tun zu müssen, und daß alles, was ich tat, mich als Künstler ausweisen müsse. Das bedeutete einen Wandel in meiner geistigen Haltung, in meinem Denken und in meiner Arbeit, und auch Zweifel und schreckliche Angst.<sup>82</sup>*

**Spätherbst:** Irgendwann gegen Ende des Jahres beginnt er auf einen Traum hin mit der Arbeit an seiner ersten *Flag* (Tafel 9).<sup>83</sup>

*Eines Nachts träumte mir, daß ich eine große amerikanische Flagge malte, und am nächsten Morgen stand ich auf, ging hinaus und kaufte die Materialien, um damit zu beginnen. Und ich arbeitete lange an diesem Gemälde. Es ist ein sehr miserables – technisch miserables – Gemälde, weil ich zunächst mit einer Lackfarbe arbeitete, womit man Möbel streicht, und diese Farbe trocknete nicht schnell genug. Und dann fiel mir etwas ein, wovon ich gelesen oder gehört hatte: Wachsmalerei oder Enkaustik. Als das Bild halbfertig war, wechselte ich zu diesem Verfahren über, weil Wachsfarben hart sind, sobald sie abgekühlt sind, und dann nicht mehr verwischt werden können; bei Lackfarben muß man acht Stunden lang warten. Wenn man etwas gemacht hat, muß man acht Stunden warten, bis man etwas anderes machen kann. Mit Enkaustik kann man einfach weitermachen.<sup>84</sup>*

**8. Dezember:** Erstaufführung von Merce Cunninghams *Minutiae* in der Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, New York, mit Musik von John Cage (*Music for Piano 1 through 20*) und Bühnenbild und Kostümen von Robert Rauschenberg.



Oben: Mit Robert Rauschenberg im Loft in der Pearl Street, New York, ca. 1954. Photo: Rachel Rosenthal

Unten: Blick in die Gruppenausstellung in der Tanager Gallery, Dezember 1954–Januar 1955, Johns' erste Ausstellungsbeteiligung in New York

Johns hilft Rauschenberg beim Aufbau des Bühnenbildes.

**20. Dezember 1954–20. Januar 1955:** *Construction with Toy Piano* wird in einer Gruppenausstellung in der Tanager Gallery in New York (90 East 10th Street) gezeigt, an der 28 Maler und Bildhauer, darunter Rauschenberg und Rosenthal, teilnehmen. In seiner Besprechung der Ausstellung macht Fairfield Porter Johns unter den Newcomern aus: »Zu den Ausstellungsteilnehmern, die dem Rezensenten neu sind, gehören: Johns, der eine Art Musicbox zeigt ...<sup>85</sup>

## 1955

**9. Januar:** Erstaufführung von James Warings *Little Kootch Piece* im Henry Street Playhouse, New York (466 Grand Street). Die Darsteller sind Marian Sarach und Sheldon Ossosky, die Musik stammt von Olivier Messiaen, die Kostüme sind von Johns entworfen.



**[Winter-Frühling]:** Er vollendet *Flag*.<sup>86</sup> Außerdem malt er *Target with Plaster Casts*, sein erstes Zielscheibenbild, und *White Flag* (Tafel 12).

**15.–16. März:** Aufführungen von Marian Sarachs Tanzstück *Naskhi* im Master Institute Theater, New York, mit Musik aus dem 16. Jahrhundert; das Bühnenbild und die Kostüme sind von Johns entworfen. Das Bühnenbild umfaßt ein harfenartiges, aber saitenloses Gipsobjekt, zum Kostüm gehört ein Vogelkopfbjekt.<sup>87</sup> *Naskhi* wird am 5. Juni 1955 im selben Theater erneut aufgeführt.

**26. April–21. Mai:** Robert Rauschenberg beteiligt sich an der ›Fourth Annual Exhibition of Painting and Sculpture‹ in der Stable Gallery, New York (924 Seventh Avenue). Zu den ausgestellten Arbeiten gehört *Short Circuit*, 1955, worin ein Gemälde von Susan Weil und ein kleines (33,7 × 43,8 cm) Flaggen-gemälde von Johns integriert sind.<sup>88</sup>

**Sommer:** Rachel Rosenthal fährt zum Begräbnis ihres Vaters nach Kalifornien und beschließt, dort zu bleiben; Rauschenberg übernimmt ihr Atelier.<sup>89</sup> Im Lauf der folgenden sechs Jahre sehen er und Johns sich täglich und tauschen Ideen über ihre Arbeit aus. Rauschenberg später über diese Zeit: »Er und ich waren gegenseitig unsere ersten ernsthaften Kritiker. Er war tatsächlich der erste Künstler überhaupt, mit dem ich Ideen teilte oder über Malerei diskutier-

te. Nein, nicht der erste. Cy Twombly war der erste. ... Aber Jasper und ich trieben buchstäblich Handel mit Ideen. Er sagte, ›Ich habe eine tolle Idee für dich‹, und dann mußte ich eine für ihn finden.«<sup>90</sup> *Es ist wahr, daß ich einen Rauschenberg gemalt habe. Eigentlich habe ich zwei Rauschenbergs gemalt. Ich malte das Blattgoldbild und einen späteren Rauschenberg, weil ich glaubte, ich verstehe sie so gut, daß ich sie malen könne. Doch irgend etwas fehlte ihnen. Deshalb wurden sie an Bob weitergegeben, der sie dann fertigstellte. Ich glaube, beide wurden als Rauschenbergs verkauft.*<sup>91</sup>

Für *Target with Four Faces* verwendet Johns, da Rosenthal noch in Kalifornien ist, Abgüsse des Gesichts der mit ihm befreundeten Töpferin und Dichterin Fance Stevenson.<sup>92</sup> Auch *Flag above White* und *Flag above White with Collage* dürften in dieser Zeit im Atelier in der Pearl Street entstanden sein.

**[Nach dem Sommer]:** Johns und Rauschenberg betreiben ihr Schaufenster-gestaltungs-Gewerbe unter dem Namen ›Matson Jones‹. ›Matson‹ ist von dem Mädchennamen der Mutter Rauschenbergs abgeleitet, und ›Jones‹ ist nahezu ein Homophon zu ›Johns‹. Rauschenberg schreibt an Rosenthal in Los Angeles: »Wir passen unsere Ideen mehr und mehr den Bedürfnissen unserer geschmacklosen Auftraggeber an, so daß wir uns aus Scham dazu gezwungen

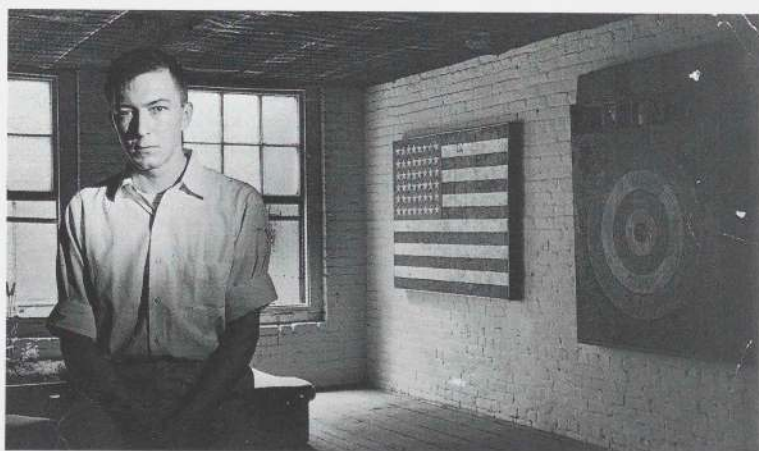
sahen, unter dem Namen ›Matson Jones – Custom Display‹ aufzutreten.«<sup>93</sup>

**[Herbst]:** Im Atelier in der Pearl Street entstehen die ersten vier Bilder von einzelnen Zahlen, alle im selben Format und in Enkaustik und Collagetechnik auf Leinwand: *Figure 1* (Tafel 7), *Figure 2*, *Figure 5* und *Figure 7*. Außerdem malt er *Green Target* und *Tango*.

**15. Oktober:** Er besucht eine Veranstaltung in der Clarkstown High School in New City, Rockland County, New York, in der die Merce Cunningham Dance Company sowie John Cage, Harold Coletta und David Tudor auftreten. Hier begegnet er Lois Long und Emile de Antonio, dem Vorsitzenden der Rockland Foundation, der die Veranstaltung organisiert hat. Auf dem Programm stehen unter anderem Cunninghams *Solo Suite in Space and Time*, *Minutiae* und *Spring-weather and People* sowie Cages *34'46.776" for 2 Pianists and a String Player*.<sup>94</sup>

In dieser Zeit freunden sich Johns und Rauschenberg mit Cage und Cunningham an. Sie treffen sich häufig in der Cedar Tavern oder in anderen Downtown-Bars. Cage erinnert sich später: »Wir nannten Bob und Jasper ›the Southern Renaissance‹. Bob war extrovertiert und überschwänglich, Jasper dagegen ruhig und nachdenklich. Jeder schien den Faden des jeweils anderen aufzugreifen. Der Austausch zwischen uns vieren war eine wunderbare Sache. Es war die *Atmosphäre* des Zusammen-seins, die uns allen Anregungen für unsere Arbeit gab. Jeder hatte absolutes Vertrauen in unsere Arbeit, jeder stimmte mit dem andern überein.«<sup>95</sup>

**19. Dezember 1955–4. Januar 1956:** *Flag*, 1955 (Tafel 15), wird in einer Gruppenausstellung von Zeichnungen in der Poindexter Gallery, New York (46 East 57th Street), gezeigt. Johns scheint sich auf dieses Werk zu beziehen, als er später bemerkt: *Einmal malte ich eine amerikanische Flagge mit 68 Sternen* [sic; tatsächlich sind es 64]. *Monatelang war es mir entgangen, bis ich es in einer Ausstellung betrachtete und die Sterne zähl-*



Im Loft in der Pearl Street, 1955, mit *Flag*, 1954/55, und *Target with Plaster Casts*, 1955.  
Photo: George Moffet



te. Auch niemand anderem war es aufgefallen.<sup>96</sup>

### 1956

Im Atelier in der Pearl Street entsteht sein erstes Alphabetbild, *Gray Alphabets* (Tafel 20).

Er malt *Canvas*, das erste Werk, in dem er Keilrahmen auf der Oberfläche des Gemäldes anbringt. Zu den vielen späteren Bildern mit integrierten Keilrahmen gehören *Fool's House*, 1962, *According to What*, 1964, *Portrait – Viola Farber*, 1961/62, und *Slow Field*, 1962. *Canvas* ist auch Johns' erstes monochromatisches graues Gemälde: *Die Enkaustikbilder wurden in Grau gemalt, weil ich darin eine andere Art von ›Eigentlichkeit‹ sah, die von der Färbung unbewegt oder unbewegbar war und somit jede Emotionalität und Dramatik der Farbe vermied. Schwarzweiß ist sehr wegweisend. Es sagt einem, was man sagen oder tun soll. Die grauen Enkaustikbilder schienen mir den eigentlichen Eigenschaften des Bildes als Bild die Vorranghaftigkeit über alle anderen zu lassen.*<sup>97</sup>

Zu den anderen in der Pearl Street vollendeten Gemälden gehören das kleinformatige *Flag* und *Green Target*.

**31. Januar–7. Februar:** *White Flag*, 1955 bis 58, wird in seinem ersten Zustand im Schaufenster des Kaufhauses Bonwit Teller (721 Fifth Avenue an der 56th Street) als Teil eines Displays von Gene Moore gezeigt. Als Chefdekorateur für Bonwit Teller und später für Tiffany's verwendet Moore häufig Requisiten von Matson Jones: »Ich sagte ihnen, was ich wollte, und sie gingen los und machten es. Ich wußte nie, wer von ihnen was tat; sie arbeiteten so eng zusammen, und sogar unter einem gemeinsamen Pseudonym, Matson Jones. ... Sie fingen an, unter diesem Namen zu arbeiten, als sie erste Anerkennung als Künstler fanden – sie wollten vermeiden, daß ihre kommerzielle Arbeit mit dem verwechselt werden könnte, was sie für ihre eigentliche Kunst hielten.«<sup>98</sup> Einmal im Jahr stellte Moore in seinen Schaufenstern Kunstwerke der Künstler aus, die für ihn

arbeiteten, um sie an die Öffentlichkeit treten zu lassen.

Im Lauf des Jahres gestalten Matson Jones folgende Schaufensterdekorationen: eine Wiese mit Pilzen (14. Februar, Bonwit Teller); »Cave Scenes« (»Höhlen-szenen«; 30. August, Tiffany's); einen Mond im Hintergrund (5. November, Bonwit Teller); »Recreations in dimension of eighteenth-century still lifes« (»Nachschöpfungen in der Dimension von Stilleben des 18. Jahrhunderts«; 9. November, Tiffany's)<sup>99</sup>; und »Christmas ... forest with trees« (»Weihnachten ... Wald mit Bäumen«; 29. November, Tiffany's).<sup>100</sup>

**Zwischen 6. Februar und 4. März:** Er besucht die Ausstellung »Recent Paintings by Philip Guston« in der Sidney Janis Gallery, New York.<sup>101</sup>

**30. Mai:** Aufführung von Marian Sarachs *Triglyphos* im Master Institute Theater, New York, mit Musik von John Cooper und Bühnenbild und Kostümen nach Entwürfen von Johns.

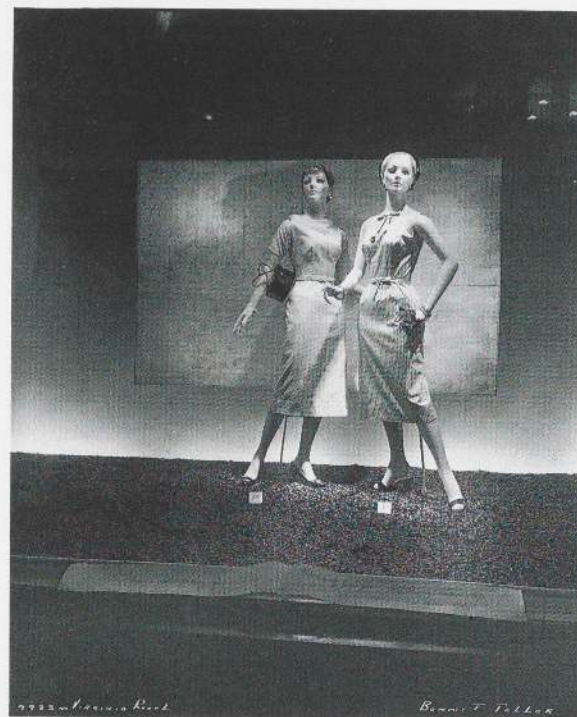
### 1957

Im Atelier in der Pearl Street malt er sein erstes Bild einer Folge von Zahlen, *White Numbers*, sowie *Gray Numbers*, *Gray Rectangles*, *Drawer*, *Gray Flag*, *Flag* (LC 30), *Study for Painting with Two Balls*, *Book*, *Flag* (LC 1), *Numbers*, *Gray Target*, *Target*, *Figure 4*, *Newspaper*, *Flag on Orange Field*, *The* und *White Target*.

Irgendwann in diesem Jahr begegnet er dem Dichter Frank O'Hara.<sup>102</sup>

Wie schon im Jahr zuvor *White Flag* wird *Flag on Orange Field*, 1957, in einem Schaufenster von Bonwit Teller gezeigt.

Auch in *Drawer*, *Book* und *Newspaper* integriert Johns Objekte in seine Gemälde, wie er es schon in früheren Arbeiten mit einem Spielzeugklavier, einer Musicbox und Keilrahmen getan hatte. Er lädt die Kunsthändlerin Betty Parsons in sein Atelier ein. Sie schlägt die Einladung mit der Begründung aus, daß sie schon mit mehr Künstlern zusammenarbeite, als sie zeigen könne.<sup>103</sup>



Schaufenster des Kaufhauses Bonwit Teller, New York, mit *White Flag*, 1955–58, und einem Bild von Robert Rauschenberg, 31. Januar 1956. Photos: Virginia Roehl. Courtesy Gene Moore

**[Winter]:** Der Künstler Allan Kaprow kommt mit Horace Richter, der im Verwaltungsausschuß des Jewish Museum, New York, sitzt, in Johns' und Robert Rauschenbergs Ateliers: *Allan Kaprow kam zu uns und sagte, er führe Horace Richter durch New Yorker Ateliers, um*



eine Ausstellung für das Jewish Museum zusammenzustellen. Bob und ich hielten ihn irrtümlich für den Dadaisten Hans Richter.<sup>104</sup>

**31. Januar:** Tiffany's-Schaufenster: ›Valentine's Day‹ (›Valentinstag‹). Im weiteren Verlauf des Jahres gestalten Matson Jones noch drei weitere Fenster für Tiffany's: ›Landscapes‹ (›Landschaften‹; 20. Juni), ›Webs‹ (›Netze‹; 29. August) und ›Piles of leaves and falling leaves‹ (›Blätterhaufen und fallende Blätter‹; 10. Oktober).<sup>105</sup>

**Februar–März:** *Target with Four Faces*, 1955 (Tafel 10), wird in einer von Bob Cato konzipierten und gestalteten Ausgabe des Magazins *Print* reproduziert. Es ist das erstmalig, daß ein Werk von Johns in einer Zeitschrift erscheint.<sup>106</sup>

**10. Februar:** In der Kaufmann Concert Hall, New York, wird das Ballett *The Tower* der Paul Taylor Dance Company uraufgeführt. Choreographie: Taylor; Bühnenbild: Rauschenberg; Musik: John Cooper; Kostüme: Johns.

**7. März:** Vorbesichtigung der Ausstellung ›Artists of the New York School: Second Generation‹, die wenige Tage später im Jewish Museum eröffnet wird (10. März bis 28. April). Zu der Ausstellung, an der 23 Künstler teilnehmen, erscheint ein Katalog mit einer Einführung von Leo Steinberg. Letzten Endes ist Johns mit *Green Target*, 1955, an dieser Ausstellung beteiligt, nachdem zunächst *Target with Plaster Casts*, 1955, *White Flag*, 1955, und möglicherweise auch *Tango*, 1955, dafür vorgesehen waren.<sup>107</sup>

Auf dieser Vorbesichtigung sieht der Kunsthändler Leo Castelli zum ersten Mal ein Werk von Johns.<sup>108</sup> Nur etwa einen Monat zuvor, am 1. Februar, hat Castelli mit einer Ausstellung bekannter europäischer und amerikanischer Künstler eine Galerie in New York eröffnet (4 East 77th Street, dritter Stock).

**8. März:** Um neun Uhr abends kommt Morton Feldman mit Castelli, dessen Frau Ileana (später Ileana Sonnabend) und Ilse Getz, einer jungen Freundin, die in der Galerie arbeitet, in Rauschenbergs Atelier, um neuere Arbeiten in Augen-

schein zu nehmen.<sup>109</sup> Als Rauschenberg zu Johns hinuntergehen will, um Eis für Getränke zu holen (er und Johns teilen sich einen Kühlschrank), verbindet Castelli Johns' Namen mit *Green Target* im Jewish Museum und möchte ihn kennenlernen.

In Johns' Atelier sehen die Castellis *Flag*, 1954/55, *Target with Plaster Casts*, 1955, *Target with Four Faces*, 1955, *White Flag*, 1955, *Gray Alphabets*, 1956, und andere Arbeiten.<sup>110</sup> Ileana Castelli erwirbt *Figure 1*, 1955, und Leo Castelli bietet Johns eine Ausstellung in seiner Galerie an.

**10. März:** Johns' Vater stirbt in oder in der Umgebung von Charleston, South Carolina.<sup>111</sup>

**6.–25. Mai:** *Flag*, 1954/55, wird in ›New Work: Bluhm, Budd, Dzugas, Johns, Leslie, Louis, Marisol, Ortman, Rauschenberg, Savelli‹ in der Leo Castelli Gallery ausgestellt. In einer Rezension dieser Ausstellung verwendet Robert Rosenblum mit Bezug auf Johns den Begriff ›Neo-Dada‹, der später häufig auf ihn angewandt werden wird: »Jasper Johns' Werk läßt sich zum Beispiel ganz einfach als eine genaue Kopie der amerikanischen Flagge beschreiben; die verstörende Ausdruckskraft ist jedoch genauso schwer zu erklären wie die vernünftige Unlogik eines Ready-made von Duchamp. Ist das Werk blasphemisch oder respektvoll, arglos oder abstrus? Man darf vermuten, daß hier ein zutiefst neodadaistischer Geist am Werke ist.«<sup>112</sup>

Möglicherweise angeregt durch diese Besprechung liest Johns Robert Motherwells *The Dada Painters and Poets: An Anthology*<sup>113</sup> und besucht bald darauf zusammen mit Rauschenberg das Philadelphia Museum of Art, um sich Marcel Duchamps Arbeiten in der Arensberg Collection anzusehen.<sup>114</sup>

**20. Oktober:** Erstaufführung von Paul Taylors *Seven New Dances (Epic, Events I, Resemblance, Panorama, Duet, Events II, Opportunity)* in der Kaufmann Concert Hall, New York, mit Musik von John Cage und Bühnenausstattungen und Kostümen von Johns und Rauschenberg, die

im Programmheft als künstlerische Mitarbeiter aufgeführt sind.

**30. November:** Zusammen mit Leo Castelli besucht er in der Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, New York, die Erstaufführungen von *Labyrinthian Dances*, *Changeling* und *Picnic Polka* der Merce Cunningham Dance Company.<sup>115</sup>

**16. Dezember 1957–4. Januar 1958:** Johns beteiligt sich an ›Collage in America‹, einer Ausstellung in der Zabriskie Gallery, New York. Die von der American Federation of Arts geförderte Wanderausstellung ist bis Ende 1959 an verschiedenen Orten zu sehen.

## 1958

Johns erhält von den Sammlern Donald und Harriet Peters, die das Gemälde *Tennyson*, 1958, erwerben, ein Exemplar von Duchamps *La boîte en valise*.<sup>116</sup> Im Lauf der Jahre wird Johns verschiedene weitere Werke von Duchamp erwerben.<sup>117</sup> Für seine ersten Plastiken, *Flashlight I* und *Light Bulb I*, benutzt er Formmetall, ein mit Aluminiumpulver gemischtes Vinylharz, das er auch in dem im gleichen Jahr entstandenen Gemälde *Target* verwendet.

Johns' Stiefvater stirbt in Sumter.<sup>118</sup>

**[Winter]:** Bevor er im März in die Front Street umzieht, entstehen noch in der Pearl Street sein erstes 0–9 in Weiß sowie *Gray Target*, ein *Target* in Rot, Gelb und Blau (LC 54), ein *White Target* und wahrscheinlich auch ein kleines *Green Target*.

Zu den anderen in diesem Jahr – entweder in der Pearl Street oder danach in der Front Street – fertiggestellten Werken gehören ein *Target* aus Formmetall, *Flag on Orange Field II*, *Gray Numbers*, *White Numbers* (Tafel 39), *Flag* und *White Flag*, 1955–58.

**Januar:** *Target with Four Faces*, 1955 (Tafel 10), erscheint auf dem Titelblatt der Zeitschrift *Artnews*.

Bevor die Ausstellung eröffnet wurde, kam Fairfield Porter in mein Atelier, der eine Rezension für *Artnews* schrieb. Ich glaube auf der Grundlage dieser Bespre-



chung beschloß Tom Hess, der damalige Herausgeber, eins meiner Bilder auf das Titelblatt zu setzen. Das war wieder etwas ziemlich Beispielloses, daß ein Bild von einem, von dem noch nie jemand etwas gehört hatte, auf dem Titelblatt von Artnews erschien. Zumal Toms Hauptinteresse dem Abstrakten Expressionismus galt.<sup>119</sup>

Die Zeichnung *Target with Four Faces* (LC 32) entsteht, indem er die Reproduktion auf dem Titelblatt der Zeitschrift nachzeichnet; von den siebziger Jahren an wird er dieses Pausverfahren wiederholt auf eigene Arbeiten sowie Werke von Matthias Grünewald, Paul Cézanne und anderen Künstler anwenden.

**20. Januar–8. Februar:** Johns' erste Einzelausstellung, ›Jasper Johns: Paintings‹ wird in der Leo Castelli Gallery gezeigt, die seine neuen Arbeiten von jetzt an ausstellen wird. Zu sehen sind die Gemälde *Flag*, 1954/55, *Target with Plaster Casts*, 1955, *White Flag*, 1955, *Target with Four Faces*, 1955, *Figure I*, 1955, *Figure 5*, 1955, *Green Target*, 1955, *Figure 7*, 1955, *Canvas*, 1956, *White Target*, 1957, *White Numbers*, 1957, *Drawer*, 1957, *Flag*, 1957 (LC 30), *Book*, 1957, *Flag on Orange Field*, 1957, *Numbers*, 1957 und *Green Target*, 1958, sowie die Zeichnungen *Target with Four Faces*, 1958 (LC 32) und *Sketch for Numbers*, 1957 (LC 31).

Die Ausstellung stößt bei der Presse auf große Aufmerksamkeit. Nur zwei Gemälde bleiben unverkauft: *Target with Plaster Casts* (das von Castelli erworben wird) und *White Flag* (das der Künstler für sich behält).<sup>120</sup>

Willem de Kooning besucht die Ausstellung und wird Johns vorgestellt.<sup>121</sup>

**[25. Januar]:** An diesem Samstagmorgen besucht Alfred H. Barr jr. vom Museum of Modern Art die Leo Castelli Gallery. Von dort aus ruft er die Kuratorin Dorothy Miller an und bittet sie, gleich zu kommen. Eine Stunde lang diskutieren sie darüber, welche Gemälde für das Museum angekauft werden sollten, und schließlich entscheiden sie sich für *Flag*,



Leo Castelli in der Ausstellung ›Jasper Johns: Paintings‹, Leo Castelli Gallery, New York, Januar–Februar 1958. Photo: Rudolph Burckhardt

1954/55, *Target with Four Faces*, 1955, *Green Target*, 1955, und *White Numbers*, 1957. Miller erinnert sich: »Es ging nicht etwa nur um ein Bild, wir wählten gleich vier Bilder aus. Sie waren nicht teuer, und sie waren einfach so bemerkenswert.«<sup>122</sup> Barr ist auch an *Target with Plaster Casts* interessiert, doch er ist besorgt über die möglichen Reaktionen auf das Werk, da der Kasten den Abguß eines Penis enthält. Er fragt Johns, der sich zufällig in der Galerie aufhält, ob das Werk mit geschlossenem Kasten aufgestellt werden kann. Johns antwortet, daß der Kasten »zeitweise, aber nicht immer« zugedeckt werden dürfe.<sup>123</sup> Am Abend dieses Tages ist Johns mit seiner früheren Lehrerin Catharine Rembert zum Dinner verabredet. Er verspätet sich, und als er erscheint, »hob er sie hoch und trug sie tanzend durch den Raum.«<sup>124</sup>

**17. Februar:** Castelli schreibt an Barr: »Gemäß unserer Vereinbarung schicke ich Ihnen die folgenden Gemälde von Jasper Johns zur Ansicht: ›Flag‹, 1954, Enkaustik auf Zeitungspapier und Leinwand, 42" × 60" [106,7 × 152,4 cm] \$ 1000,00; ›Green Target‹, 1955, Enkaustik auf Zeitungspapier und Leinwand, 60" × 60" [152,4 × 152,4 cm] \$ 1000,00; ›Target with Four Faces‹, 1955, Gipsabgüsse, Enkaustik auf Zeitungspapier und Leinwand, 30" × 26" [76,2 × 66 cm] \$ 700,00; ›White Numbers‹, 1957, Enkaustik

auf Leinwand, 34" × 28" [86,4 × 71,1 cm], \$ 450,00.«<sup>125</sup> Barr erwirbt *Green Target*, *White Numbers* und *Target with Four Faces*. Da er fürchtet, das Ankaufskomitee könne *Flag* für unpatriotisch halten, überredet er Philip Johnson, das Werk zu erwerben. 1973 wird es zu Barrs Ehren dem Museum übergeben.<sup>126</sup>

**27. Februar–6. April:** *Figure I*, 1955, wird in der Ausstellung ›Collage International: From Picasso to the Present‹ im Contemporary Arts Museum in Houston ausgestellt.

**[März]:** Da das Gebäude in der Pearl Street abgerissen werden soll, ziehen Johns und Robert Rauschenberg in den zweiten bzw. ersten Stock des Hauses 128 Front Street. In einem deutschen Kunstmagazin wurde Johns' dortiges Atelier wie folgt beschrieben: »Jasper Johns malt in einem großen Studio mit verhältnismäßig niedriger Decke. Seine Bilder sind niemals höher als die Höhe des Raumes, dessen Decke der Maler mit ausgestrecktem Arm mit den Fingerspitzen gerade berühren kann. Das Studio liegt im zweiten Stock eines dreistöckigen Hauses. Im Parterre befindet sich ein ›Coffeeshop‹, ... Theke, Jukebox, Zigarettenautomat, einige Tische und Stühle.«<sup>127</sup>

Im Atelier in der Front Street malt Johns ein weiteres *Target* (LC 39), sein erstes größeres Ölbild. Zuvor hat er Öl nur gele-



gentlich in kleinformatigen Werken verwendet: *Untitled*, 1954 (Tafel 1), zwei *Flags* von 1957 (LC I und LC AA) und *Numbers*, 1957.<sup>128</sup> Im weiteren Verlauf des Jahres werden auch die Gemälde *Three Flags*, *Tennyson*, *Painting with a Ball*, *Alley Oop* und wahrscheinlich *White Numbers* (Tafel 27) in der Front Street fertiggestellt.



Von links nach rechts: Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, John Cage, M. C. Richards und Johns, 1958. Photo: Bob Cato. Courtesy George Avakian

**31. März:** *Newsweek* meldet, daß »sowohl [Johns] als auch Rauschenberg inzwischen von ihren Verkäufen leben«.<sup>129</sup> Dennoch gestalten die Künstler noch weitere Schaufensterdekorationen für Gene Moore: »Dimensional cutouts of birds« (»Dimensionale Vogelausschnitte«; 8. September, Tiffany's) und »Forests with tree stumps, rakes, squirrel, tree« (»Wälder mit Baumstümpfen, Harken, Eichhörnchen, Baum«; 25. September, Tiffany's)<sup>130</sup>, wahrscheinlich Matson Jones' letztes Schaufensterprojekt.

**15. Mai:** Ein von »Impresarios Inc.« – Emile de Antonio, Rauschenberg und Johns – konzipiertes und produziertes

»25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage« findet in der Town Hall, New York, statt. Der Termin fällt mit Johns' 28. Geburtstag zusammen. George Avakians Aufnahme der Aufführung wird später als Schallplattenkassette veröffentlicht. Zusätzlich zu den Erlösen aus den Eintrittskarten wird das Konzert von den drei Produzenten mit einem Zuschuß von jeweils \$ 1000 finanziert.<sup>131</sup> Anlässlich des Konzerts werden einige Partituren von Cage in der Stable Gallery, New York, ausgestellt.

**14. Juni–30. September:** In einer vom International Program of The Museum of Modern Art, New York, organisierten Ausstellung wird Johns' Werk auf der XXIX. Biennale von Venedig zum ersten Mal in Europa gezeigt. Unter anderem sind *Flag*, 1954/55, *Green Target*, 1955, und *Gray Alphabets*, 1956, dort zu sehen.

**[Anfang August]:** Er fährt nach New London, Connecticut, um eine Folge von Aufführungen der Merce Cunningham Dance Company zu besuchen, die im Rahmen des Eleventh American Dance Festival im Connecticut College, New London, stattfinden. Am 14. August wird hier Cunninghams *Antic Meet*, 1958, uraufgeführt, mit Musik von Cage und Bühnenbild und Kostümen von Rauschenberg. Johns hat Rauschenberg bei den Kostümen geholfen. Auch für Cunninghams am 17. August uraufgeführtes Ballett *Summerspace* mit Musik von Morton Feldman (*Ixion*) hat Rauschenberg das Bühnenbild und die Kostüme entworfen; Johns hat

Rauschenberg beim Malen der Kulisse assistiert.<sup>132</sup>

**Vor dem 20. September:** Er malt *Tennyson*.<sup>133</sup>

**21. Oktober–20. November:** In der Ausstellung »Le Dessin dans l'art magique« in der Galerie Rive Droite, Paris (23, Faubourg Saint-Honoré), wird eine Zeichnung von Johns gezeigt. Zur Ausstellung erscheint ein Katalog mit Gedichten von André Verdet und Henri Michaux.

**20. November 1958–4. Januar 1959:** *Target*, 1958 (Tafel 42), wird in der Ausstellung »A Decade of Contemporary Drawings 1948–1958« im Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, gezeigt.

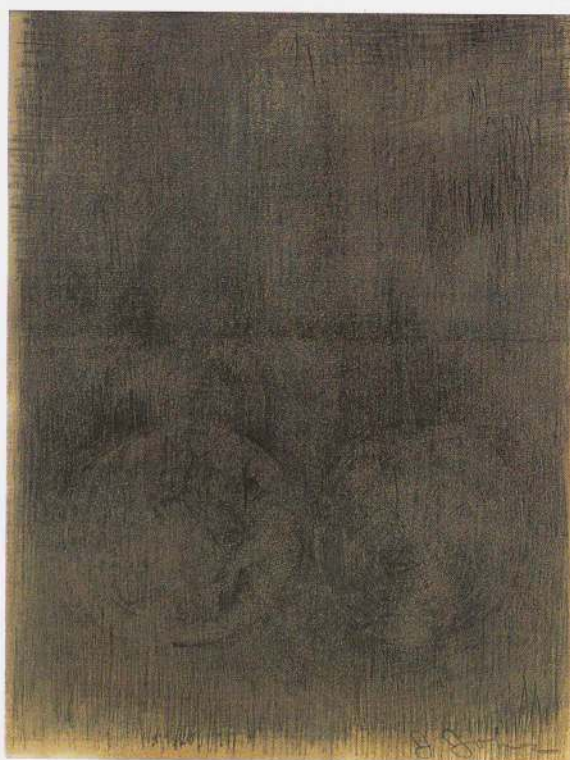
**3. Dezember:** Er erhält ein Telegramm von Gordon Washburn, dem Direktor des Carnegie Institute, Pittsburgh: »Ihr Gemälde *Grey Numbers* ist im Rahmen der International mit \$ 500 ausgezeichnet worden Glückwünsche freue mich Sie auf der Eröffnung zu sehen.«<sup>134</sup> *Gray Numbers*, 1958, ist – als einziges Werk eines amerikanischen Künstlers – mit der »Anonymous Donation to Foster Good Will through the Arts« (»Anonymen Stiftung zur Förderung des guten Willens durch die Künste«) ausgezeichnet worden, ein Preis, der vom Carnegie Institute anlässlich der »Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture« von 1958 in Pittsburgh (5. Dezember 1958 bis 8. Februar 1959) vergeben wird. Die Jury setzt sich zusammen aus Mary Callery, Marcel Duchamp, Vincent Price, James Johnson Sweeney, Raoul Ubac und Lionello Venturi.<sup>135</sup>

**29. Dezember 1958–24. Januar 1959:** *Three Flags*, 1958, ist in der Ausstellung »Beyond Painting« in der Allan Gallery, New York (766 Madison Avenue), zu sehen.





1 **UNTITLED**, 1954  
Ohne Titel  
Öl auf Papier,  
auf Stoff aufgezogen,  
22,9 × 22,9 cm  
The Menil Collection, Houston



2 **UNTITLED**, 1954  
Ohne Titel  
Graphitstift auf mit Öl (?)  
getränktem Papier,  
Bildgröße: 21 × 16,7 cm  
Sammlung Robert Rauschenberg





3 **CONSTRUCTION WITH TOY PIANO**, 1954  
Konstruktion mit Spielzeugklavier  
Graphit und Collage mit Spielzeugklavier,  
29,4 × 23,2 × 5,6 cm  
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum





4 **STAR**, 1954

Stern

Öl, Bienenwachs und Anstreichfarbe  
auf Zeitungspapier, Leinwand und Holz  
mit Rauchglas, Nägeln und Stoffband,  
57,2 × 49,5 × 4,8 cm

The Menil Collection, Houston



5 **UNTITLED**, 1964  
Ohne Titel  
Konstruktion aus  
bemaitem Holz,  
bemaitem Gipsabguß,  
photomechanischen Reproduktionen auf Leinwand,  
Glas und Nägeln,  
66,7 × 22,5 × 11,1 cm  
Hirshhorn Museum and  
Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington,  
D. C. Ankaufprogramm  
der Regents Collection  
mit ergänzenden Mitteln  
aus dem Thomas M. Evans,  
Jerome L. Greene,  
Joseph Hirshhorn  
und Sydney and  
Frances Lewis Purchase  
Fund, 1987







6 **FLAG ABOVE WHITE WITH COLLAGE**, 1955  
 Flagge über Weiß mit Collage  
 Enkaustik und Collage auf Leinwand,  
 57,2 × 48,9 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel,  
 Kunstmuseum. Schenkung des Künstlers,  
 in Erinnerung an Christian Geelhaar



7 **FIGURE 1**, 1955  
 Ziffer 1  
 Enkaustik und Collage auf Leinwand  
 43,8 × 34,9 cm  
 Sammlung Ludwig



8 **FIGURE 5**, 1955  
 Ziffer 5  
 Enkaustik und Collage auf Leinwand,  
 44,5 × 35,6 cm  
 Besitz des Künstlers





9 **FLAG**, 1954/55

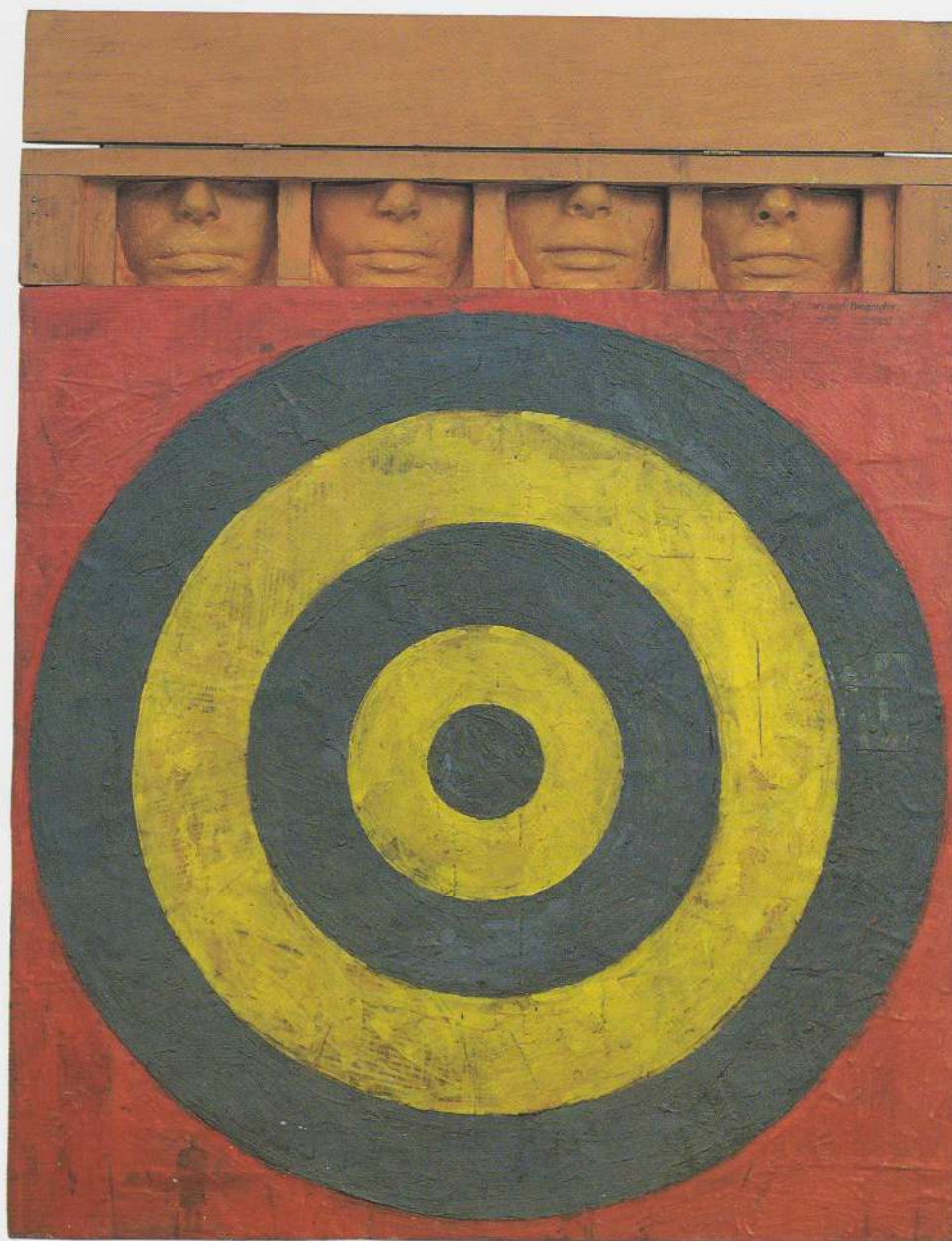
Flagge

Enkaustik, Öl und Collage auf  
Stoff, auf Sperrholz montiert  
(drei Teile), 107,3 × 154 cm

The Museum of Modern Art, New York.

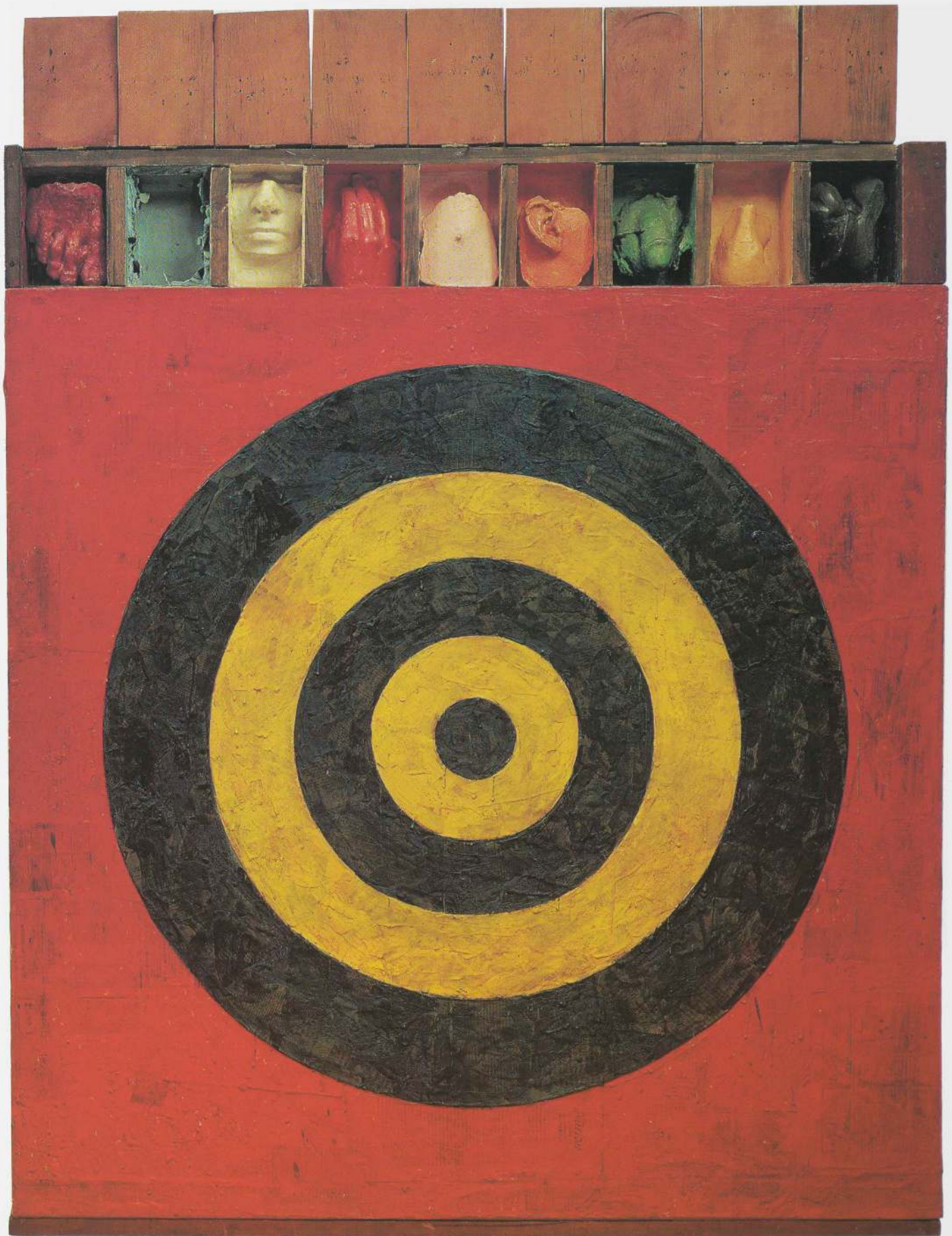
Schenkung Philip Johnson zu Ehren  
von Alfred H. Barr jr.





10 **TARGET WITH FOUR FACES**, 1955  
Zielscheibe mit vier Gesichtern  
Enkaustik auf Zeitungspapier und Stoff  
über Leinwand, darüber vier farbige Gips-  
abgüsse von Gesichtern in einem Holzkasten  
mit aufklappbarer Vorderseite. Gesamtmaße  
bei geöffnetem Kasten: 85,3 × 66 × 7,6 cm;  
Leinwand: 66 × 66 cm; Kasten (geschlossen):  
9,5 × 66 × 8,9 cm  
The Museum of Modern Art, New York.  
Schenkung Mr. und Mrs. Robert C. Scull





11 **TARGET WITH PLASTER CASTS**, 1955  
Zielscheibe mit Gipsabgüssen  
Enkaustik und Collage auf Leinwand mit Objekten,  
129,5 × 111,8 × 8,8 cm  
Sammlung David Geffen, Los Angeles





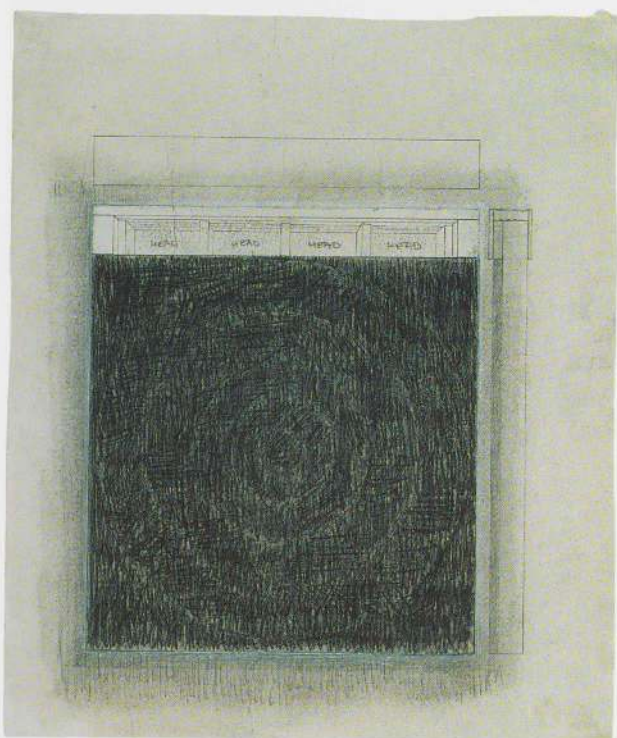
12 **WHITE FLAG**, 1955  
Weiße Flagge  
Enkaustik und Collage auf Leinwand  
(drei Teile), 198,9 × 306,7 cm  
Besitz des Künstlers



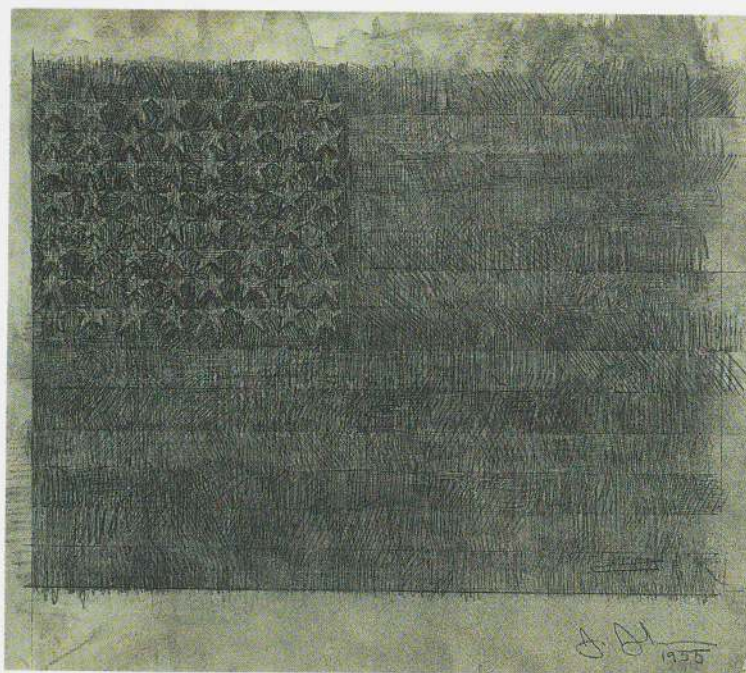


13 **GREEN TARGET**, 1955  
Grüne Zielscheibe  
Enkaustik auf Zeitungspapier und  
Stoff über Leinwand, 152,4 × 152,4 cm  
The Museum of Modern Art, New York.  
Richard S. Zeisler Fund



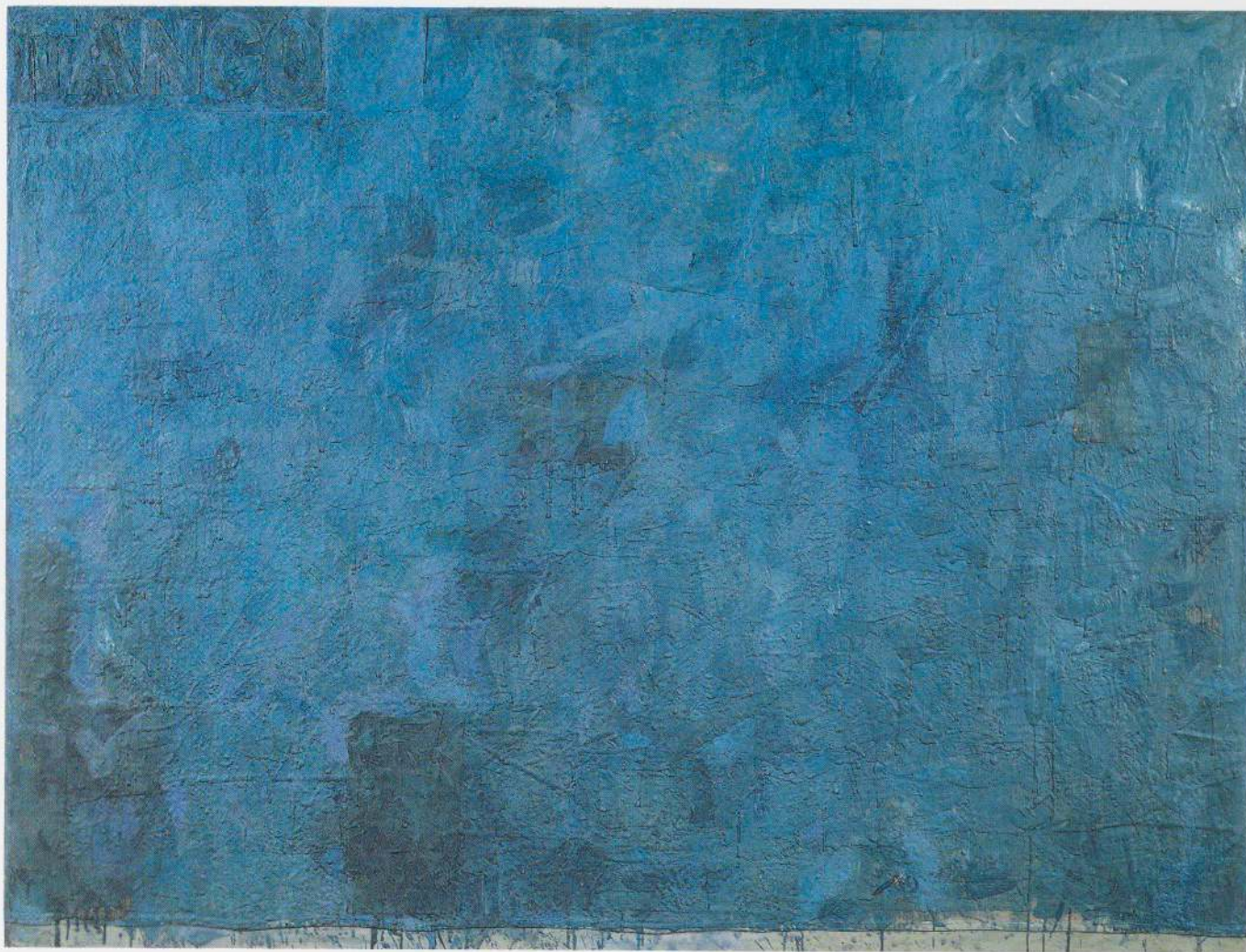


14 **TARGET WITH FOUR FACES**, 1955  
 Zielscheibe mit vier Gesichtern  
 Graphitstift und Pastell auf Papier,  
 23,5 × 20 cm  
 Besitz des Künstlers



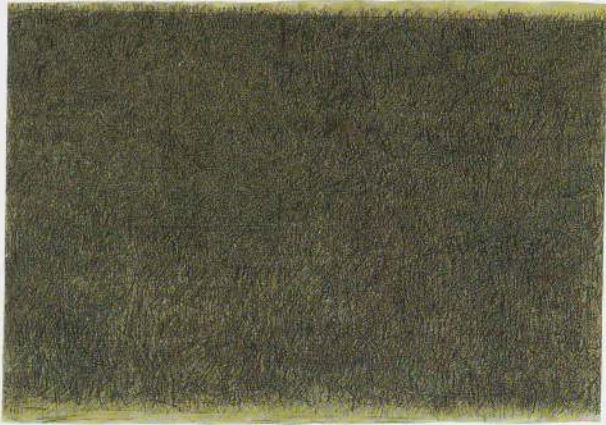
15 **FLAG**, 1955  
 Flagge  
 Graphitstift und Feuerzeugbenzin (?)  
 auf Papier, 21,5 × 25,7 cm  
 Besitz des Künstlers



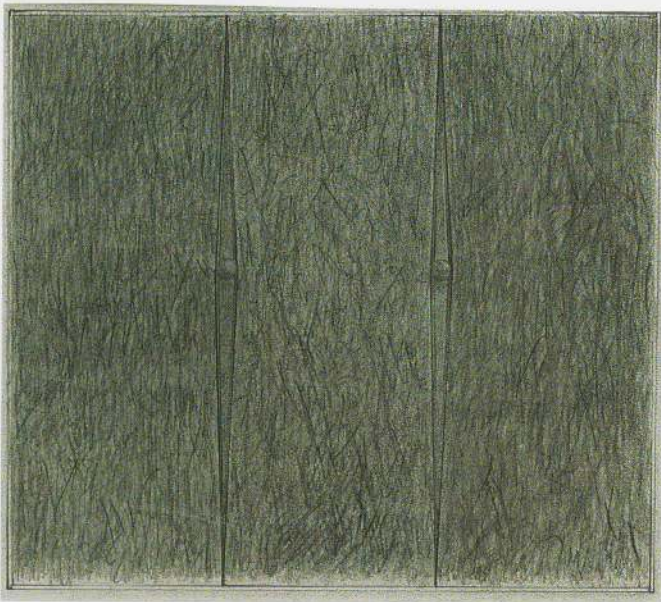


16 **TANGO**, 1955  
Enkaustik und Collage auf Leinwand  
mit Spieldose, 109,2 × 139,7 cm  
Sammlung Ludwig





17 **FLAG**, 1957  
Flagge  
Graphitstift auf Papier,  
27,6 × 38,8 cm  
Besitz des Künstlers

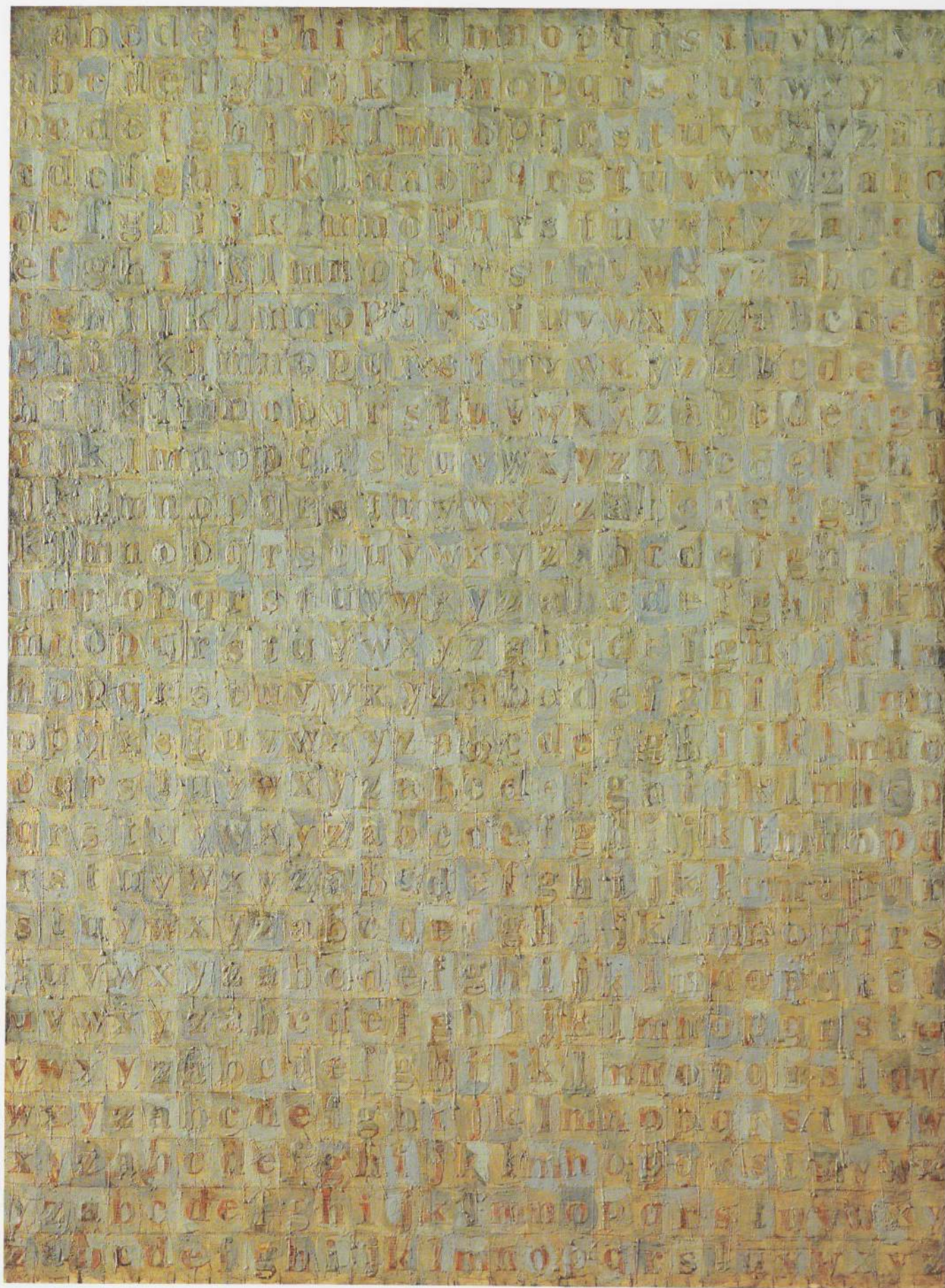


18 **DRAWING WITH 2 BALLS**, 1957  
Zeichnung mit zwei Kugeln  
Graphitstift auf Papier, 25,4 × 22,4 cm  
Mrs. Lester Trimble



19 **ALPHABETS**, 1957  
Alphabete  
Graphitlavor, Graphitstift,  
Tusche und Collage auf Papier,  
60,3 × 46 cm  
Sammlung Jane und  
Robert Rosenblum





20 **GRAY ALPHABETS**, 1956

Graue Alphabete

Bienenwachs und Öl auf Zeitungs- und  
anderem Papier auf Leinwand, 168 × 123,8 cm

The Menil Collection, Houston





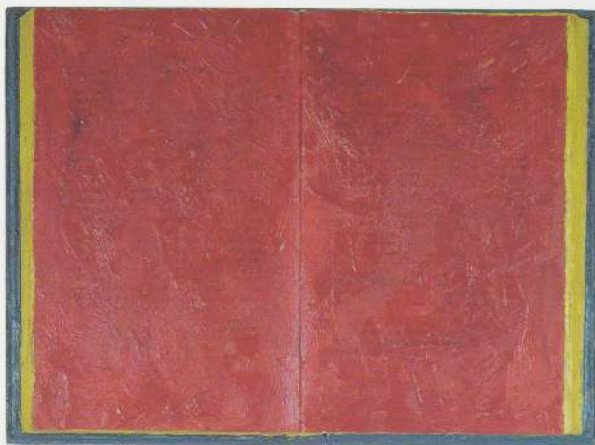
21 **CANVAS**, 1956  
Leinwand  
Enkaustik und Collage auf  
Holz und Leinwand,  
76,3 × 63,5 cm  
Besitz des Künstlers



22 **THE**, 1957  
Enkaustik auf Leinwand,  
61 × 50,8 cm  
Sammlung Mildred und  
Herbert Lee

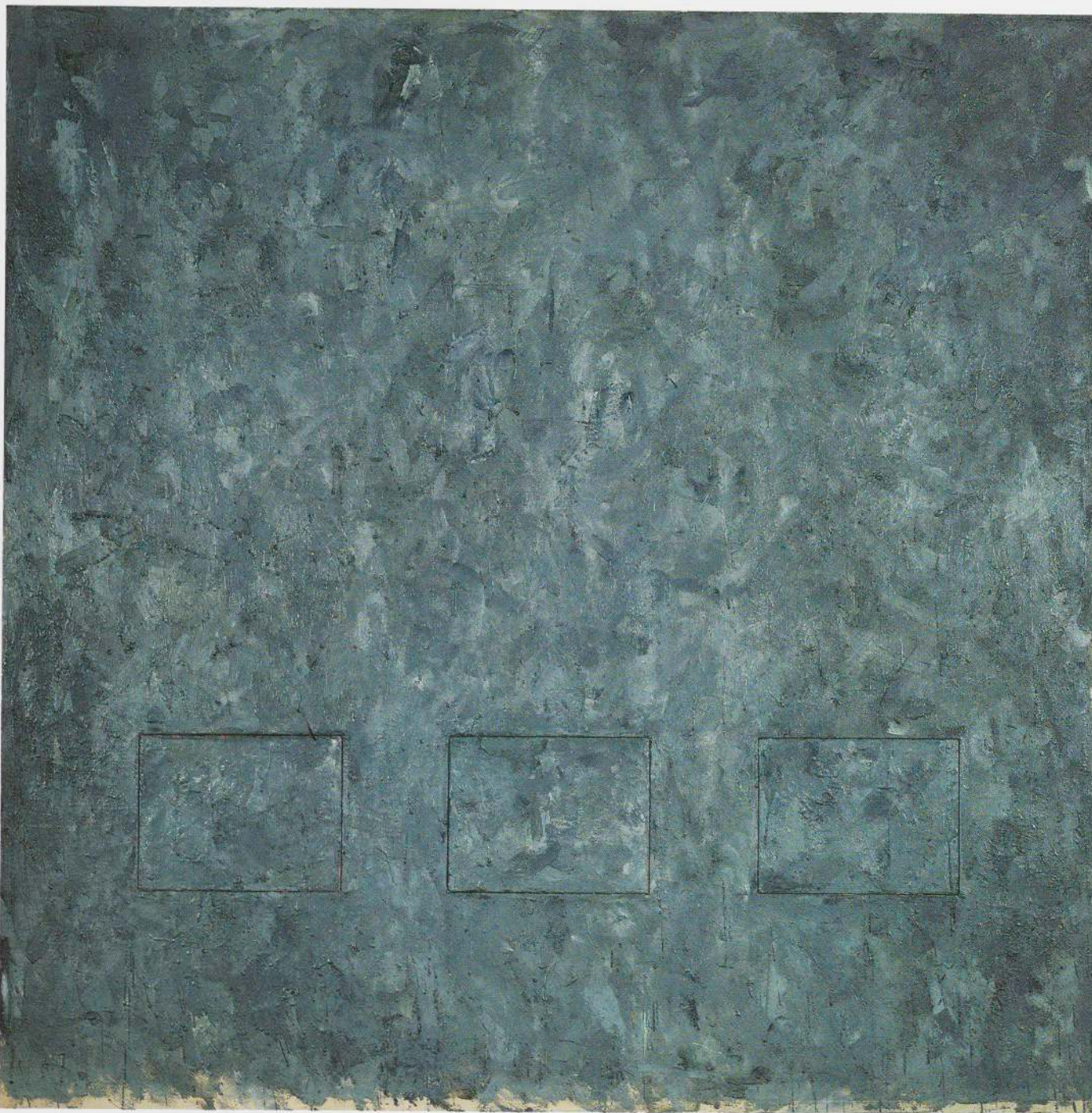


23 **DRAWER**, 1957  
Schublade  
Enkaustik auf Leinwand  
mit Objekten, 77,5 × 77,5 cm  
Rose Art Museum, Brandeis  
University, Waltham, Mass.  
Gevirtz-Mnuchin Purchase Fund



24 **BOOK**, 1957  
Buch  
Enkaustik auf Buch und  
Holz, 25,4 × 33 cm  
Sammlung Familie Margulies,  
Miami, Fla.





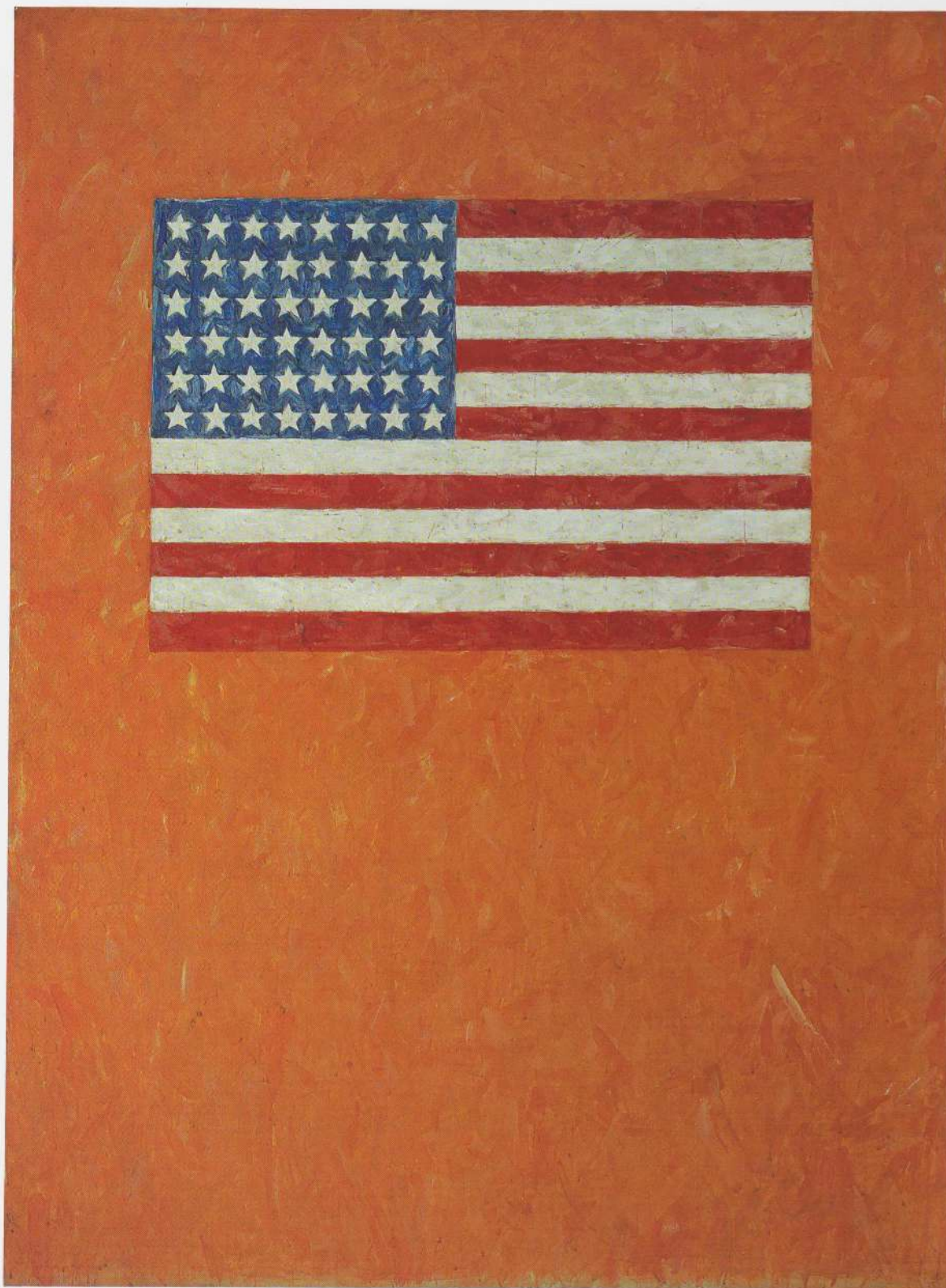
25 **GRAY RECTANGLES**, 1957

Graue Rechtecke

Enkaustik auf Leinwand, 152,4 × 152,4 cm

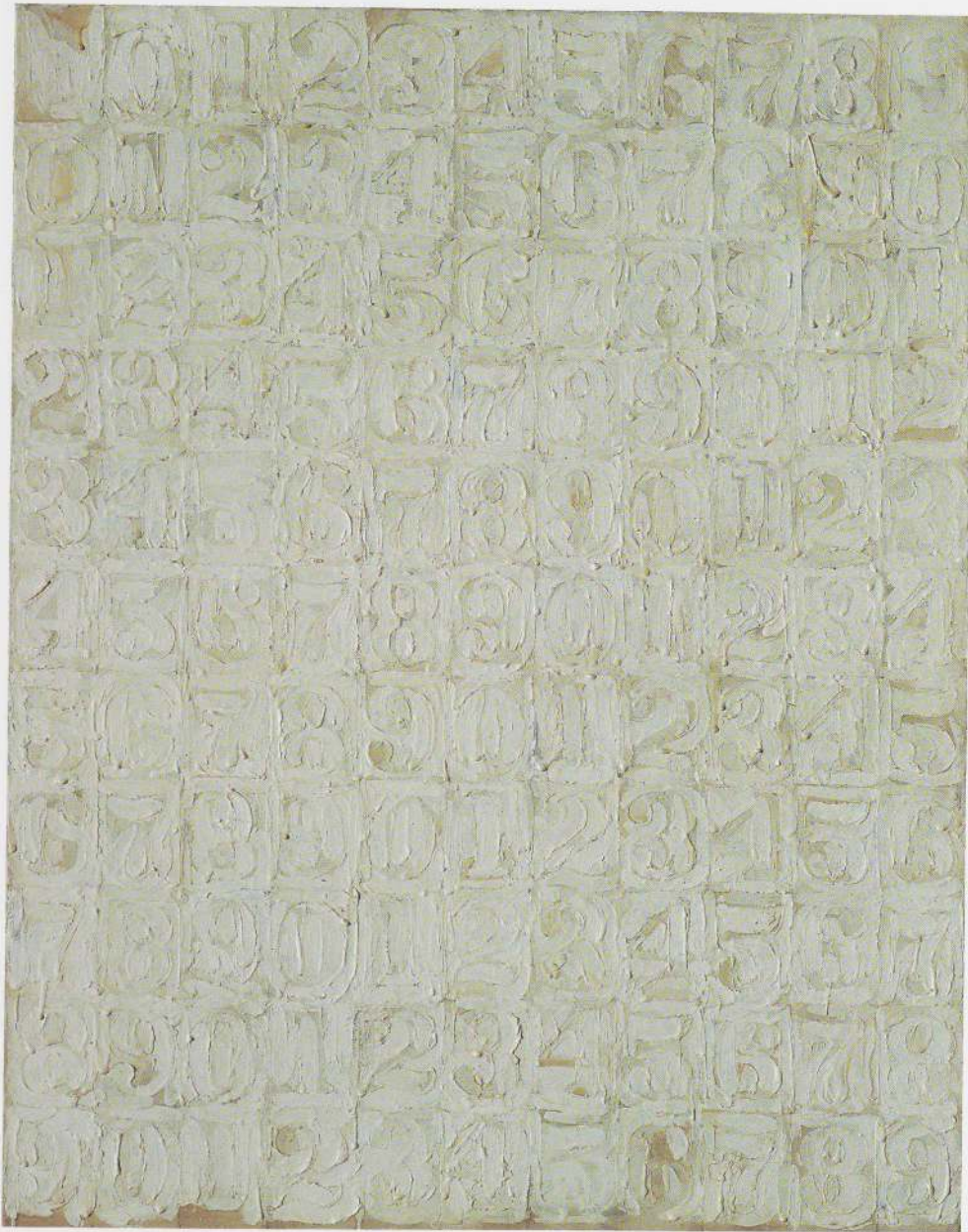
Sammlung Mr. und Mrs. Barney A. Ebsworth





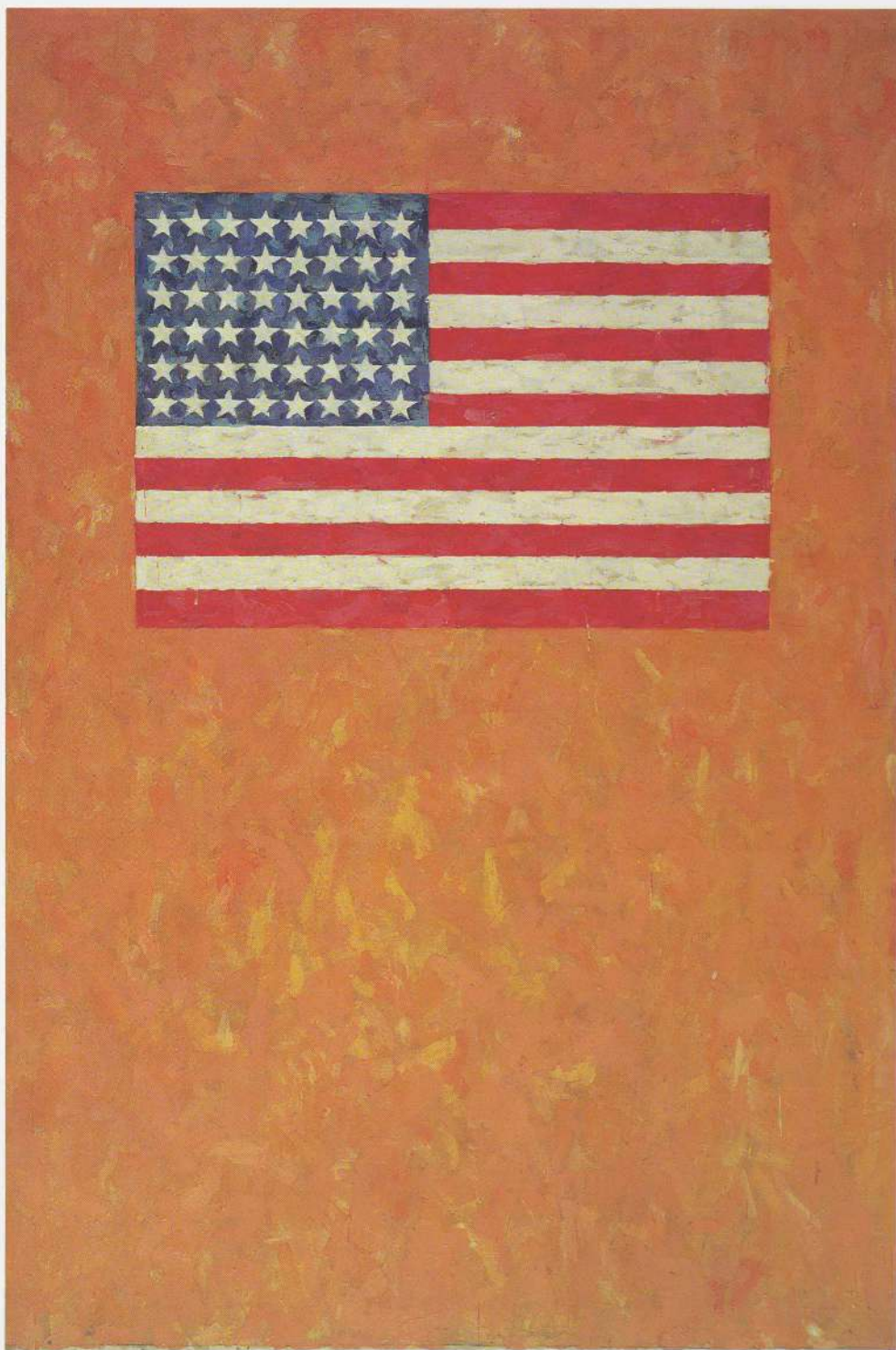
26 **FLAG ON ORANGE FIELD**, 1957  
Flagge auf orangefarbenem Feld  
Enkaustik auf Leinwand, 167,6 × 124,5 cm  
Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln





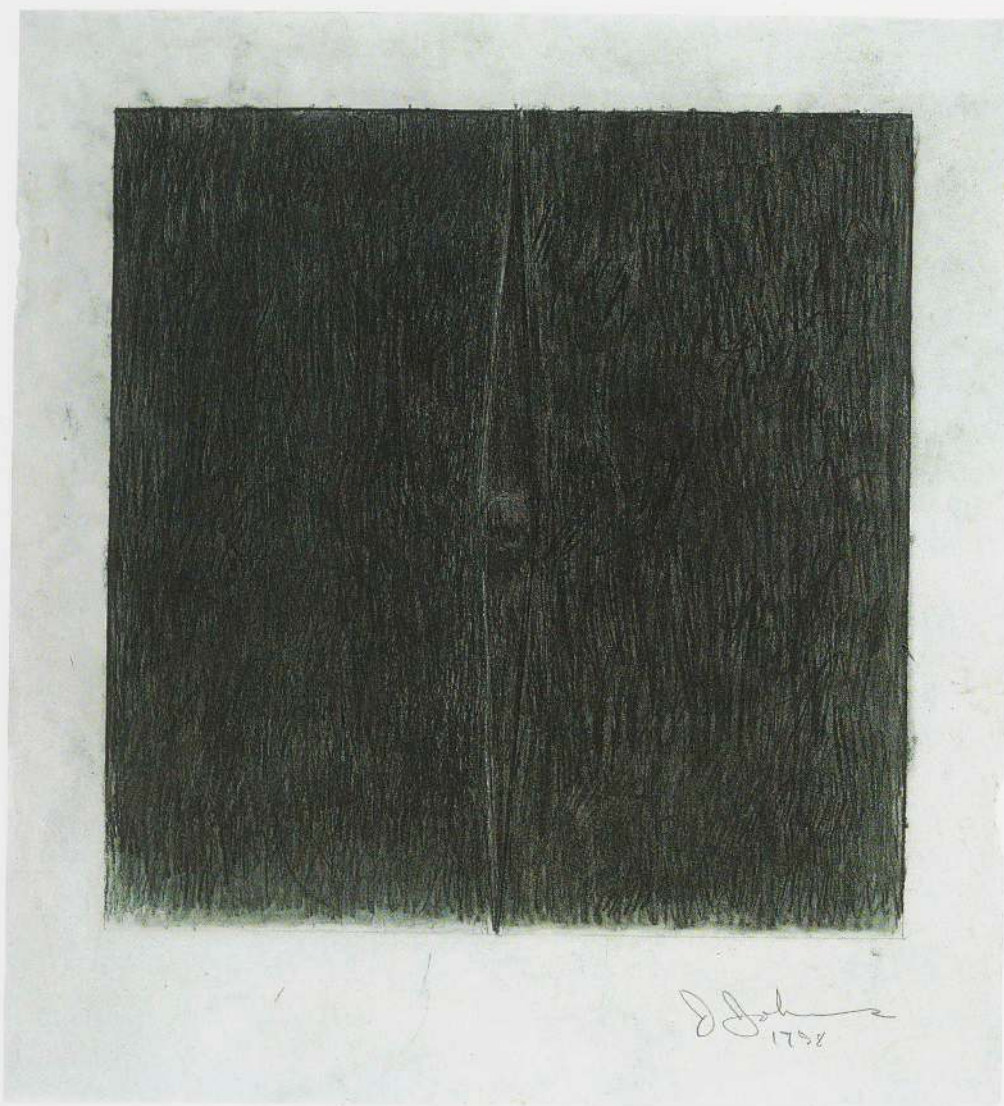
27 **WHITE NUMBERS**, 1958  
Weiße Ziffern  
Enkaustik auf Leinwand, 71,1 × 55,8 cm  
Sammlung Mildred und Herbert Lee





28 **FLAG ON ORANGE FIELD II**, 1958  
Flagge auf orangefarbenem Feld II  
Enkaustik auf Leinwand, 137,1 × 92 cm  
Privatbesitz





29 **STUDY FOR PAINTING WITH A BALL**, 1958  
Studie für 'Painting with a Ball'  
Conté-Kreide auf Papier, 50,8 × 45,7 cm  
Sammlung des Künstlers



30 **FLAG**, 1958  
Flagge  
Graphitstift und Graphitlaur  
auf Papier, 25 × 30,4 cm  
Sammlung Leo Castelli





31 **THREE FLAGS**, 1958

Drei Flaggen

Enkaustik auf Leinwand,

78,4 × 115,6 × 12,7 cm

Whitney Museum of American

Art. Schenkung der Gilman Founda-

tion, Inc., der Lauder Foundation,

A. Alfred Taubmans und eines

anonymen Stifters anlässlich des

50-jährigen Bestehens des

Museums sowie Ankauf



32 **ALLEY OOP**, 1958

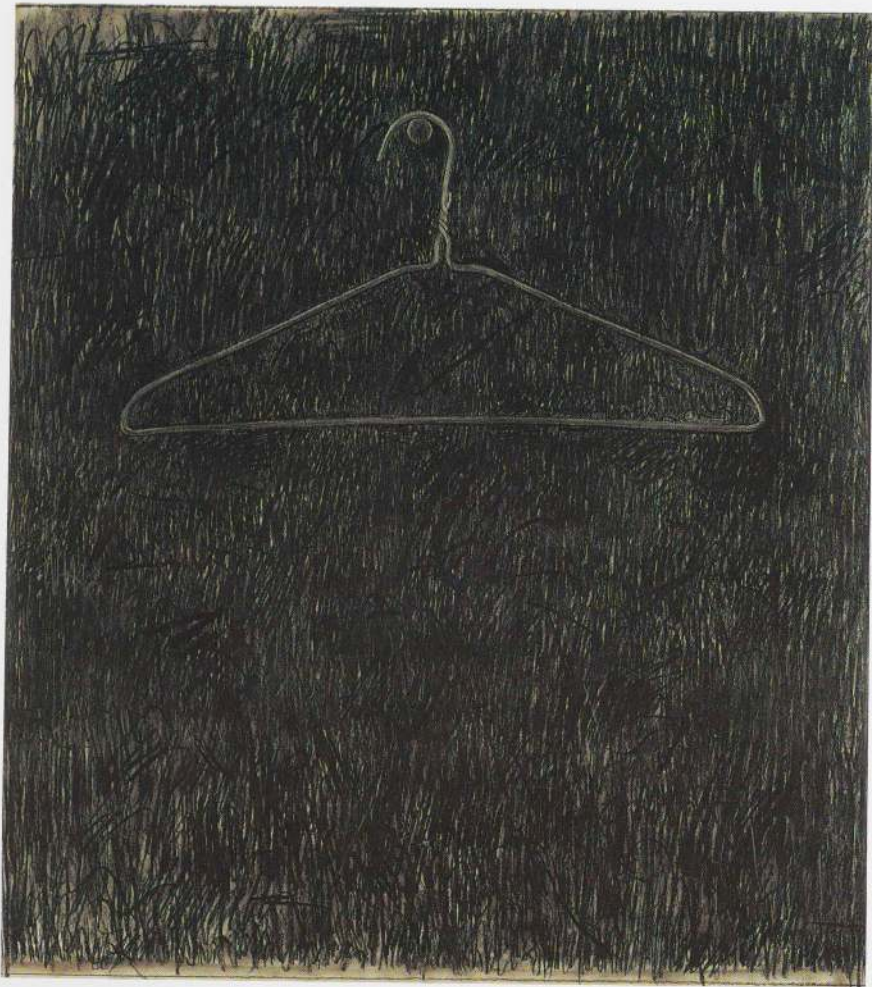
Öl und Collage auf

Karton, 58,4 × 45,7 cm

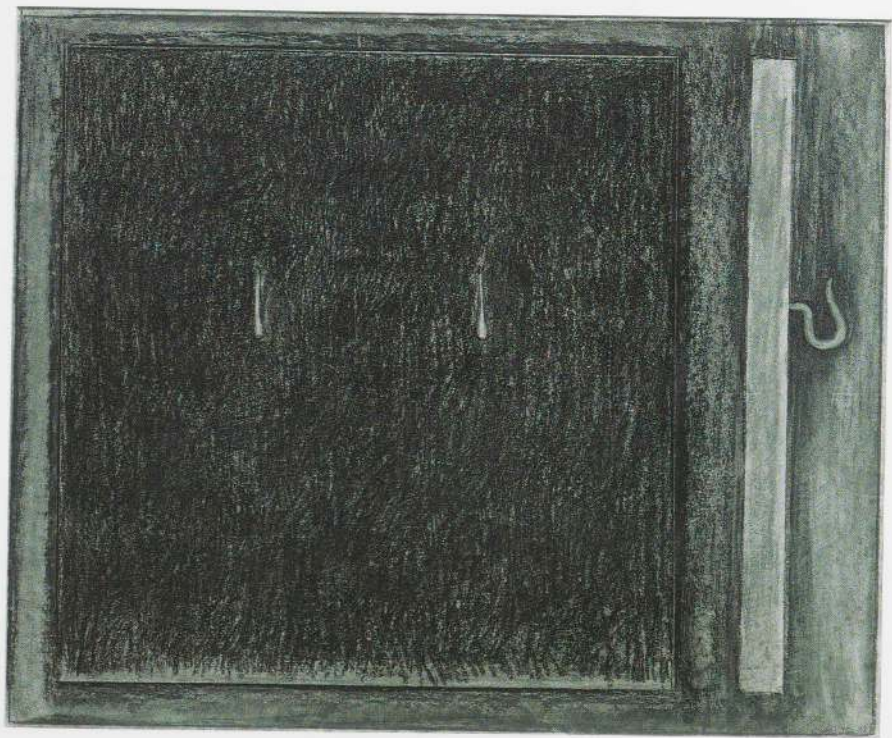
Sammlung Mr. und

Mrs. S.I. Newhouse





33 **COAT HANGER**, 1958  
Kleiderbügel  
Conté-Kreide auf Papier,  
Bildgröße: 61,9 × 54,9 cm  
Privatbesitz



34 **HOOK**, 1958  
Haken  
Buntstift, Kohle und Kreide  
auf Papier, 46 × 60,3 cm  
Sammlung Sonnabend





35 **WHITE TARGET**, 1958  
Weiße Zielscheibe  
Enkaustik und Collage auf  
Leinwand, 105,7 × 105,7 cm  
Privatbesitz



36 **TARGET**, 1958  
Zielscheibe  
Skulptiertes Metall und Collage  
auf Leinwand, 30,7 × 27,3 cm  
Addison Gallery of American Art,  
Phillips Academy, Andover, Mass.





37 **TENNYSON**, 1958  
Enkaustik und Collage  
auf Leinwand,  
186,7 × 122,6 cm  
Ankauf mit Mitteln  
des Coffin Fine  
Arts Trust,  
Nathan Emory Coffin  
Collection of the  
Des Moines Art  
Center, 1971





38 **GRAY NUMBERS**, 1958

Graue Ziffern

Enkaustik und Collage auf Leinwand,

170,2 × 125,7 cm

Sammlung Kimiko und John Powers





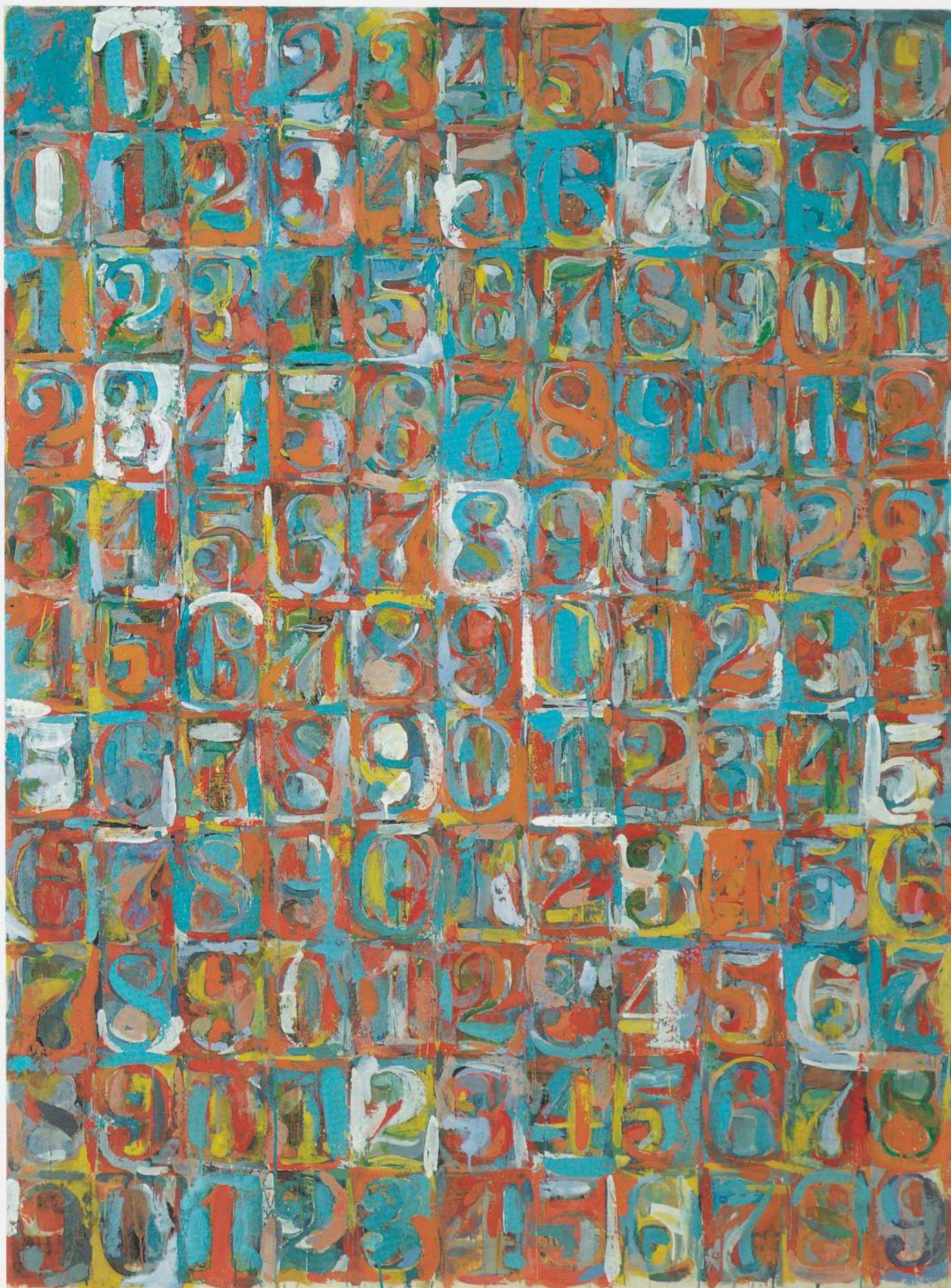
39 **WHITE NUMBERS**, 1958

Weiße Ziffern

Enkaustik auf Leinwand, 170,2 × 125,7 cm

Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln





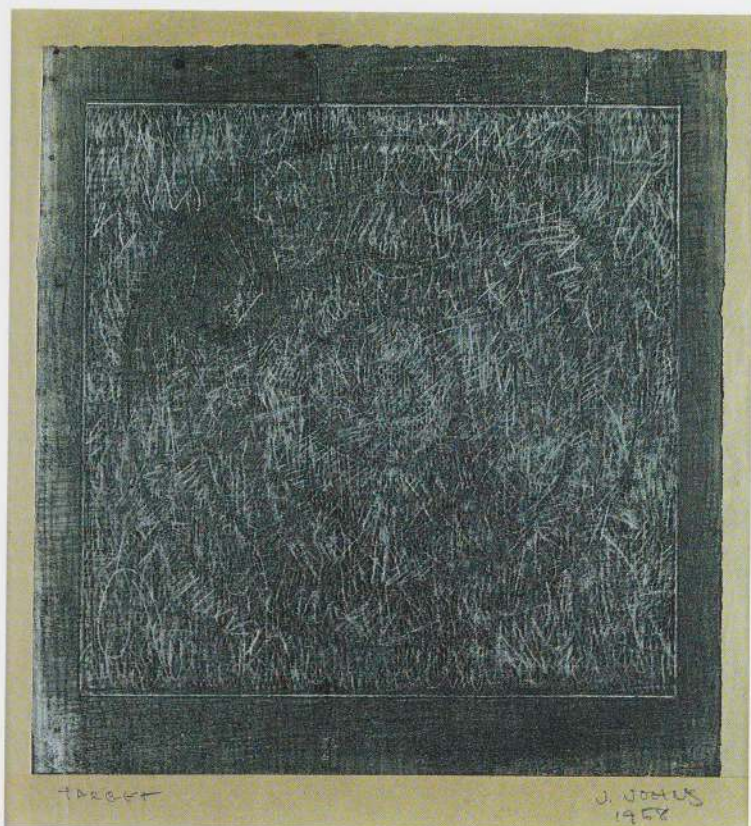
40 **NUMBERS IN COLOR**, 1958/59

Ziffern in Farbe

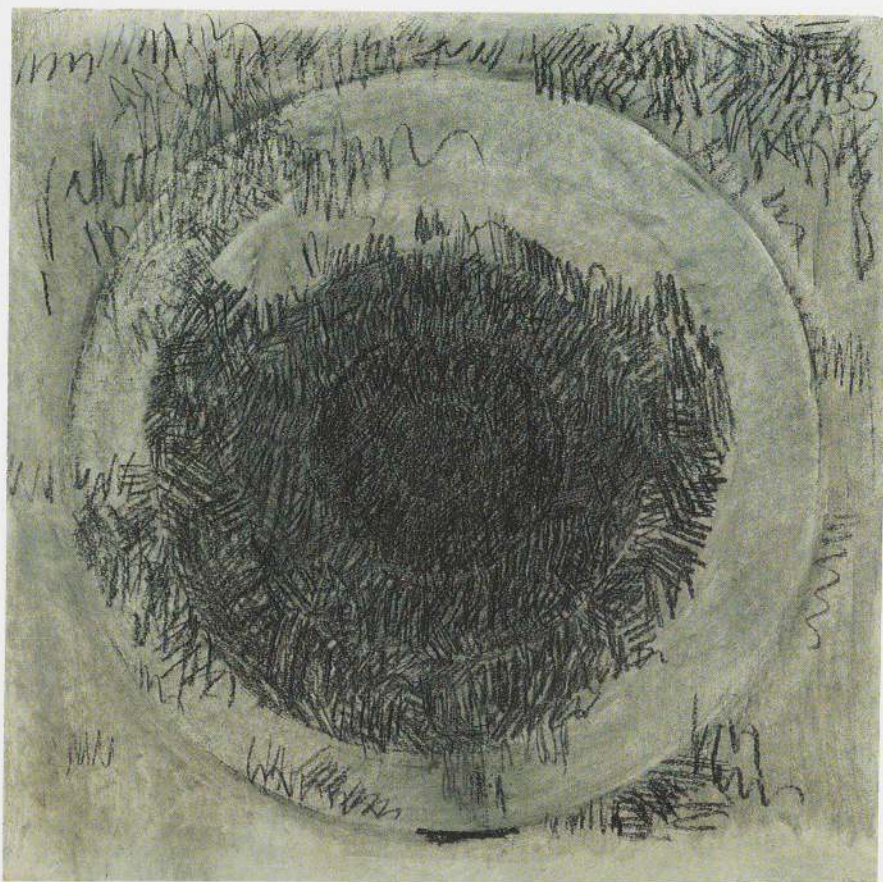
Enkaustik und Zeitungspapier auf Leinwand, 168,9 × 125,7 cm

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y. Schenkung Seymour H. Knox, 1959





41 **TARGET**, 1958  
Zielscheibe  
Bleistift, Graphitlavor und  
Collage auf Papier, auf Karton  
aufgezogen, 38,1 × 35,2 cm  
Modern Art Museum of Fort Worth.  
Museumsankauf, The Benjamin  
J. Tillar Memorial Trust

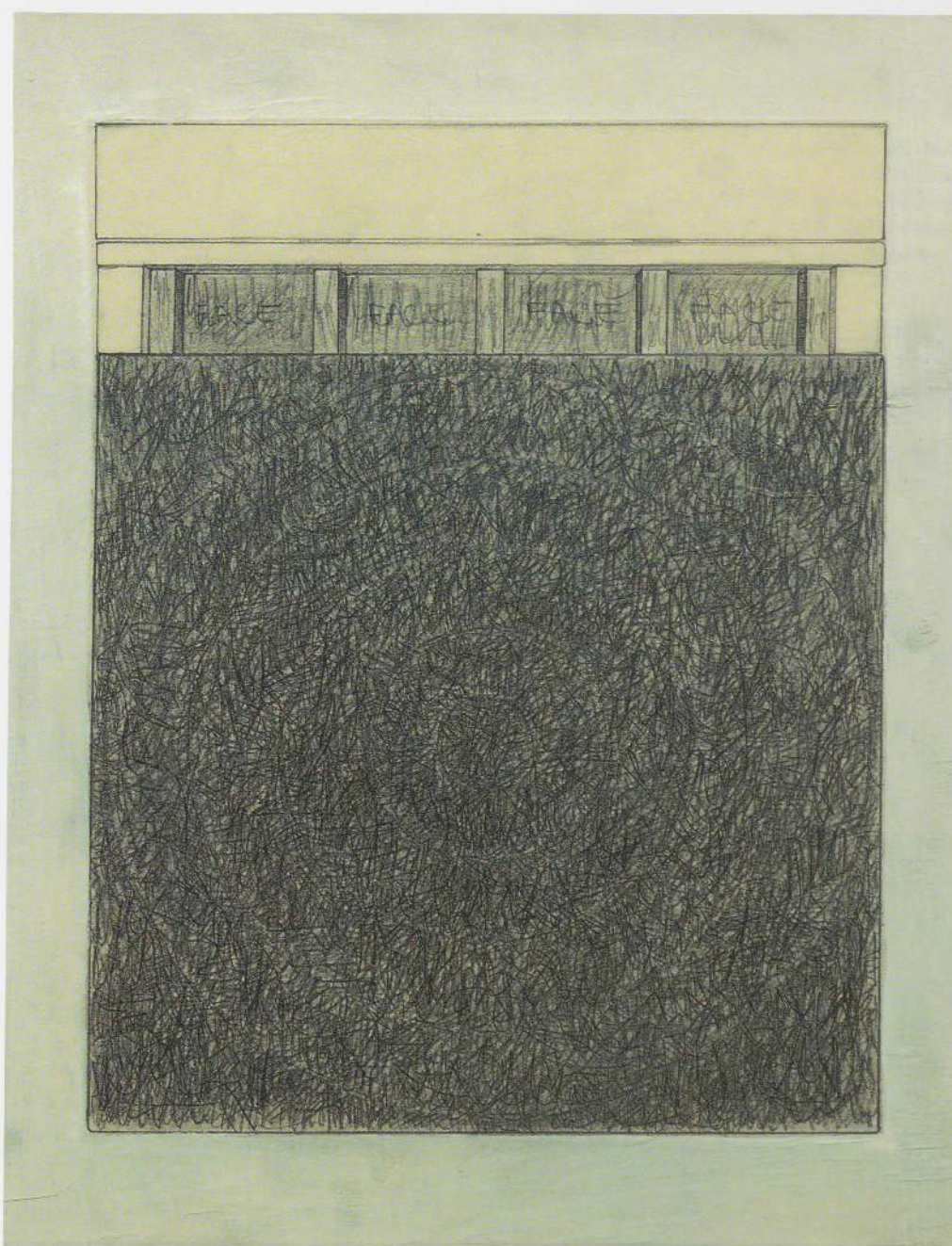


42 **TARGET**, 1958  
Zielscheibe  
Conté-Kreide auf Papier,  
41 × 41 cm  
Sammlung Denise und  
Andrew Saul





43 **LIGHT BULB**, 1958  
Glühbirne  
Graphitstift und Graphit-  
lavor auf Papier,  
Bildgröße: 17,1 × 22,2 cm  
Privatbesitz



44 **TARGET WITH FOUR FACES**, 1958  
Zielscheibe mit vier Gesichtern  
Bleistift und Gouache auf Pauspapier,  
auf Pappe aufgezogen, 41,3 × 31,7 cm  
Sammlung David Whitney





45 **FLASHLIGHT I**, 1958  
Taschenlampe I  
Modellierter Metallüberzug über Taschen-  
lampe und Holz, 13,3 × 23,2 × 9,8 cm  
Sammlung Sonnabend



46 **FLASHLIGHT II**, 1958  
Taschenlampe II  
Papiermâché und Glas, 10,2 × 22,2 × 7,6 cm  
Sammlung Robert Rauschenberg



47 **FLASHLIGHT III**, 1958  
Taschenlampe III  
Gips und Glas, 13,3 × 20,9 × 9,5 cm  
Besitz des Künstlers



48 **LIGHT BULB I**, 1958  
Glühbirne I  
Skulptiertes Metall,  
11,5 × 17,1 × 11,5 cm  
Privatbesitz



49 **LIGHT BULB II**, 1958  
Glühbirne II  
Skulptiertes Metall,  
12,7 × 20,3 × 10,2 cm  
Besitz des Künstlers









## 1959–1960

Nach seinem Galeriedebüt hörte Johns auf, in dem Stil zu malen, der ihm Anerkennung eingebracht hatte. 1959 überzog er das oft motivlose Bildfeld mit aggressiven, teilweise gebündelten Pinselstrichen in Weiß, Schwarz und Grau sowie in den drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau und deren unmittelbaren Ableitungen (eine Palette, die ebenso »vorgefunden« und von vornherein begrenzt war wie das Schema einer Flagge oder einer Zielscheibe). Diese neuen eruptiven Farbflecken waren, im Gegensatz zur stoischen Reserviertheit seiner vorausgegangenen Gemälde, von einer fetzigen »expressionistischen« Intensität. Obgleich eine gewollte Trockenheit und in sich geschlossene Isoliertheit diese Pinselführung in eine gewisse Distanz zur New Yorker »Action«-Malerei der fünfziger Jahre rückte, erkannten verschiedene Beobachter der sechziger Jahre in dem neuen Stil nach wie vor einen Rekurs auf den Abstrakten Expressionismus, und zwar entgegen zeitgenössischer Tendenzen hin zu Hard-edge-Kunst oder klaren Motiven (Tendenzen, die Johns' bisheriges Schaffen durchaus kultiviert hatte). Alfred H. Barr jr. vom Museum of Modern Art, der zu den glühendsten frühen Verfechtern des Künstlers gezählt hatte, war von dem neuen Werk offensichtlich verwirrt und herb enttäuscht.<sup>1</sup> Erst mit größerem zeitlichen Abstand ist es möglich geworden, zwischen den unerwarteten Abwandlungen malerischer Energie – mal gedämpft, mal pyrotechnisch, mal luftig, mal erstickt –, die durch diese abstrakte Manier Eingang in Johns' Kunst finden konnten, zu differenzieren.

Im Unterschied zur rigorosen Flachheit der Bilder bis 1958 brachten die neuen Gemälde eine Andeutung offenen, geschichteten Raums ins Spiel – selbst in *Shade*, wo ein abdeckender Lappen das »Fenster« des Bildes verschloß. An die

Stelle der früheren Zahlenreihen etwa trat eine neue Serie von Gemälden, bei denen sämtliche Zahlen von Null bis Neun palimpsestartig übereinander dargestellt waren: Aus einer logischen Parade von Ziffern wurde eine Archäologie der Verwirrungen. »Der in sich geschlossene Charakter und die starre Struktur seines bisherigen Schaffens wichen Kompositionen, die den Eindruck von Unvollständigkeit und vom Zusammenbruch der Ordnung aufkommen lassen.«<sup>2</sup>

Womöglich noch mehr Wert freilich legte Johns auf Konkretheit. Der Akt des Malens und die materiellen Eigenschaften des Bildes wurden zum zentralen Thema und zur Hauptmotivquelle seiner Kunst. Das Gemälde *Device Circle* von 1959 machte den Prozeß seiner eigenen Entstehung sichtbar und verwies nicht auf irgendein externes Zeichen, sondern ausschließlich auf sich selbst (sowie auf das allgemeine Prinzip des Messens); erstmals wurde sogar sein beschreibender Titel in das Bild aufgenommen. Nahezu gleichzeitig ging Johns allerdings dazu über, seinen Gemälden nichtdeskriptive Titel mit Referenzcharakter zuzuweisen (*False Start*, *Out the Window*, *Highway*). Diese Bilder rückten neue Fragen der Sprache, des Benennens und der eine typische »Handschrift« kreierenden Zeichen in den Vordergrund und führten darüber hinaus einen Bildaufbau aus drei übereinandergeschichteten querformatigen Teilen ein (*Painting with Two Balls* und *Out the Window*), der zu einem bevorzugten Strategem werden sollte.

Die konzeptuelle Geschlossenheit früherer Werke wich zudem einem stärkeren Interesse für den veränderlichen Charakter physischer Intensitäten (die Kalibrierung von *Thermometer*) oder Formen (die keilförmige Aufspaltung in *Painting with Two Balls*). Gleichzeitig wurde von neuem dem Trägerischen und Unvereinbaren gehuldigt: In *False Start* spielte Johns perzeptuelle und sprachliche Fingerzeige durch eine Diskordanz zwischen Farben und den sie herkömm-

licherweise benennenden Wörtern gegeneinander aus, und im Bereich der Plastik schuf er Trompe-l'œil-Nachbildungen aus bemalter Bronze von vorgefundenen Gegenständen. *Painted Bronze* (Savarin-Dose), ein metallenes Denkmal aus erstarrten Pinseln, die dichtgedrängt in einer zweckentfremdeten Kaffeedose mit Farbverdünner stehen, war zugleich das erste eindeutige Motiv des Atelieralltags in Johns' Kunst. Johns' vorrangige Beschäftigung mit schöpferischen und handwerklichen Aspekten erhielt zudem neuen Auftrieb durch seinen Einstieg in die Druckgraphik. Bei seinen ersten Versuchen auf diesem Gebiet verlegte er sich wieder auf eine eng umrissene Gruppe mittlerweile zu Markenzeichen seiner Kunst gewordener Motive; und mit den drei Fassungen der Lithographie *Flag* fand zudem eine Strategie der serienweisen Schaffung eng verwandter Variationen vertrauter Motive Eingang in sein Werk. Neben Möglichkeiten der Wiederholung, Spiegelverkehrung und seriellen Ausarbeitung, wie sie der Druckgraphik eigen sind, sollte sich dies auch auf seine Malerei auswirken und eine Tendenz verstärken, die 1959 eingesetzt hatte, als sich die Verwendung von verdoppelten Motiven innerhalb eines Werkes erstmals als kompositorische Strategie herauskristallisierte. Obgleich in keiner Weise systematisch zu Serien ausgearbeitet, wurden Johns' anfängliche Motive – Zielscheiben, Flaggen, Ziffern usw. –, die sich zunächst als landläufige Alltagszeichen dargestellt hatten, nun durch derlei Wiederaufbereitungen eindeutiger zu persönlichen Ecksteinen einer künstlerischen Entwicklung, die fortan gleichermaßen von jähem, unvermuteten Zäsuren markiert sein sollte wie von Überlagerungen ständigen Wiederaufgreifens. Die Praxis, in der Malerei einen neuen Stil einzuführen und sich zu gleicher Zeit bei graphischen Arbeiten früheren Motiven zuzuwenden, sollte zu einem Schlüsselement von Johns' komplexer Entwicklung werden. KV



## BIOGRAPHIE

### 1959

Im Atelier in der Front Street entstehen *Numbers in Color*, 1958/59; *Colored Alphabet*; eine Reihe kleiner Bilder einzelner Zahlen – *Figure 4* (LC 64), *Figure 8* (LC 77), *Figure 8* (LC 72), *Figure 0* (LC 82), *Figure 4* (LC 57), *Figure 7* und *Figure 0* (LC DD) –; *0–9* (LC 58); *Device Circle*; *Reconstruction*; *False Start*; *Jubilee*; *Highway*; *Out the Window*; *Thermometer*; *Shade*; *Small Numbers in Color*; *Two Flags*; *Coat Hanger*; *White Numbers* und *Black Target*.

*Device Circle* ist das erste Gemälde, in das ein »Malgerät« integriert ist, für gewöhnlich ein Lineal oder Keilrahmen, womit ein Halbkreis auf die Gemäloberfläche gezogen wird.<sup>1</sup> Darüber hinaus sind hier Johns' Verweise auf die Arbeit im Atelier vorweggenommen.<sup>2</sup>

In einige Gemälde – *False Start*, *Jubilee* und *Out the Window* – werden Farbnamen integriert. Das letztgenannte Gemälde ist das erste, das in drei horizontale Streifen unterteilt ist; jeder Streifen trägt den Namen einer Primärfarbe.<sup>3</sup>

Aus Formmetall gestaltet er seine erste Plastik zum Kritiker-Thema, *The Critic Smiles*.<sup>4</sup>

Er beginnt die Zeichnung *Study for 0 through 9*, 1959/60, sein erstes Werk mit Zahlen, die mit Hilfe von Schablonen übereinander aufgetragen sind. In den Jahren 1960 und 1961 wird Johns eine Reihe von Gemälden und Zeichnungen mit diesem Motiv ausführen.

*Two Flags* ist Johns' erstes Acrylbild<sup>5</sup> und zugleich auch das erste Werk mit einem Doppelmotiv.

**16. Januar–[März]:** Johns' erste Einzelausstellung in Paris, »Jasper Johns«, in der Galerie Rive Droite (23, Faubourg Saint-Honoré) umfaßt neun Flaggen-, Zahlen- und Zielscheibenbilder, darunter *Flag on Orange Field*, 1957, *White Numbers*, 1958 (LC 53), und *0–9*, 1958. Mit



Im Atelier in der Front Street, New York, 1959, mit *False Start*, 1959, im Hintergrund.

Ausnahme einiger weniger Rezensionen bleibt sie praktisch unbeachtet.

[Ca. 30. Januar]: Marcel Duchamp begleitet den Schriftsteller Nicolas Calas auf einen Atelierbesuch bei Johns und Rauschenberg.<sup>6</sup> Bald darauf liest Johns Robert Lebel's *Marcel Duchamp*, die kurz zuvor veröffentlichte erste größere Monographie über den Künstler. In dieser Zeit schreibt Johns auch seine ersten »Sketchbook Notes«, die stilistisch an Duchamps Aufzeichnungen in der *Grünen Schachtel* erinnern.<sup>7</sup>

Obwohl Duchamp für Johns von großer Bedeutung war, sind sich die beiden, so Johns, *nicht öfter als ein dutzendmal* begegnet.<sup>8</sup>

*Zum erstenmal sah ich ihn auf einer Party. Wir wechselten kein Wort. Dann kam jemand mit ihm in mein Atelier. Einmal zu Weihnachten aßen wir zusammen in Chinatown. Dann sah ich ihn wieder auf einer Party. Danach sah ich ihn jahrelang nicht. Dann begann*

*John Cage, mit ihm Schach zu lernen, und in dieser Zeit sah ich ihn vielleicht acht- oder zehnmal. Es waren sehr bescheidene Begegnungen ohne einen größeren Gedankenaustausch. Merce Cunningham hatte einmal ein Bühnenbild, das auf dem Large Glass beruhte. In diesem Zusammenhang bin ich ihm ein paarmal begegnet.<sup>9</sup>*

**30. Januar–19. April:** *Target with Four Faces*, 1955, *Green Target*, 1955, und *White Numbers*, 1957, sind in der von Alfred H. Barr jr. organisierten Ausstellung von Neuerwerbungen im Museum of Modern Art, New York, zu sehen.

**März:** Die Zeitschrift *Arts* veröffentlicht einen Leserbrief von Johns, in dem er gegen die Rezension der Ausstellung »Beyond Painting« in der Alan Gallery protestiert, die der Kritiker Hilton Kramer in der Februar-Ausgabe veröffentlicht hatte.<sup>10</sup>

**1.–31. März:** *Flag on Orange Field II*, 1958, wird in der von der Nebraska Art



Association in den University of Nebraska Art Galleries, Lincoln, Nebraska, veranstalteten Jahresausstellung gezeigt.

**21.–30. März:** »Jasper Johns: 287<sup>a</sup> Mostra del Naviglio« in der Galleria d'Arte del Naviglio in Mailand (Via Manzoni 45) umfaßt unter anderen Werken *Target with Plaster Casts*, 1955, und *0–9*, 1958. Der Katalog enthält eine Einführung von Robert Rosenblum.

**Mai:** Leo Castelli macht Johns und Robert Rauschenberg mit dem japanischen Autor Yoshiaki Tono bekannt.<sup>11</sup> Tono wird im November 1960 und Ende 1962 erneut nach New York kommen.

**4. Mai:** Das Magazin *Time* meldet: »Jasper Johns, 29, ist der brandneue Liebling der gescheiterten, spröden Avantgarde der Kunstwelt. Noch vor einem Jahr war er praktisch unbekannt; seither sind auf einer Ausstellung in Manhattan alle seine Exponate verkauft worden, er hat in Paris und Mailand ausgestellt, er war der einzige Amerikaner, der auf der Carnegie International mit einem Preis für Malerei ausgezeichnet wurde, und drei seiner Gemälde wurden vom Museum of Modern Art in Manhattan angekauft.«<sup>12</sup>

**12.–30. Mai:** In der »Group Exhibition« in der Leo Castelli Gallery, New York, sind Arbeiten von Paul Brach, Friedel Dzubas, Ludwig Sander, Cy Twombly und Johns zu sehen.

**[Sommer]:** In seinem Haus in Southampton macht der Künstler Larry Rivers Johns mit Tatyana Grosman bekannt, der Leiterin der Druckerpresse Universal Limited Art Editions (ULAE) in Bayshore (heute West Islip), New York. Der Ort liegt eine Stunde Fahrzeit von New York City entfernt.<sup>13</sup>

**Juni:** Über Robert Rosenblum, der zu dieser Zeit an der Princeton University lehrt, lernen Johns und Rauschenberg Frank Stella kennen.<sup>14</sup>

**15. Juli:** Frank O'Hara schreibt an Johns: »Es war sehr schön für mich, als wir gestern zusammensaßen, redeten und tranken. ... Ich habe unser Gespräch so sehr genossen, daß es von mir aus ewig hätte weitergehen können (wie zwei alte Chinesen, die in einem Bergpaß sitzen).« O'Hara empfiehlt Johns in diesem Brief mehrere Lyriker und Romanautoren – darunter Gary Snyder und Philip Whalen (»beide wunderbar«),

Michael McClure, Gregory Corso, Jack Kerouac, »Bill Burroughs' *Naked Lunch*« (»bemerkenswert«), Alain Robbe-Grillet und Nathalie Sarraute (gehören zu »den interessantesten französischen Romanautoren, wie man oft auf den Umschlägen liest«), Peter Orlovsky, John Ashbery, William Carlos Williams (»in allen Gedichtbänden von WCW sind allergrößartigste Sachen«), Laura Riding, Jane Bowles und: »Ich glaube, jeder sollte alles von Samuel Beckett lesen.«<sup>15</sup>

**8.–9. August:** Zusammen mit O'Hara und Vincent Warren besucht er eine Wochenendparty im Haus des Dichters Kenneth Koch und seiner Frau Janice in Southampton.<sup>16</sup> O'Haras am 10. August 1959 geschriebenes Gedicht »Joe's Jacket« (»Joes Jacke«) dürfte teilweise auf diesen Ausflug zurückgehen:

Im Plüschabteil mit Jap und Vincent  
nach Southampton sehe ich  
das Leben als eine durchdringbare Land-  
schaft, von oben beleuchtet  
wie es in meinen Barbizonschen Kinder-  
tagen war, als Automobile



Water Mill, Long Island, 1959. Hintere Reihe: Maxine Groffsky, Mary Abbott, Johns, Joe Hazan, Roland Pease. Mittlere Reihe: Rauschenberg, Stephen Rivers, Herbert Machiz, Sondra Dee, Jane Freilicher, Tibor di Nagy, John Myers. Vorne: Larry Rivers, Grace Hartigan. Photo: John Gruen



jahraus, jahrein denselben Leuten gehörten, und der Alfa Romeo nur ein Gerücht war unter den Blättern neben dem Viadukt!<sup>17</sup>

**27. August:** Alfred H. Barr jr. vom Museum of Modern Art schreibt an Johns: »Ich schicke Ihnen ein Vorausexemplar unseres neuen Bulletins über Gemälde und Plastiken, die 1958 neu in unsere Sammlung eingegangen sind. Ein Freund ... fragte mich, ob es eine bestimmte Bedeutung habe, daß ich Ihre drei Bilder zusammen in einer Abbildung statt einzeln reproduziert habe. Ich ... wollte die Tatsache unterstreichen, daß wir drei erworben haben. ... Wie Sie wissen, sind das Museum und auch ich selbst einiger Kritik ausgesetzt gewesen, weil wir drei Arbeiten eines – und noch dazu recht unbekanntes – Künstlers angekauft haben. Ich denke, daß im Bulletin dieser kontroverse Ankauf betont und nicht etwa heruntergespielt wird.«<sup>18</sup>

**[September]:** Die erste Ausgabe der von Piero Manzoni und Enrico Castellani herausgegebenen Mailänder Kunstzeitschrift *Azimuth* zeigt auf der ersten Seite *Target with Plaster Casts*.

**4. und 6.–10. Oktober:** Jeweils um 20:30 findet in der Reuben Gallery, New York (61 Fourth Avenue), Allan Kaprows *18 Happenings in 6 Parts* statt. An einem Abend springen dabei Johns und Robert Rauschenberg für Red Grooms und Lester Johnson ein und übernehmen die Rolle, von ihren Plätzen im Publikum aus auf die Bühne zu kommen und dort jeweils eine Seite derselben ungrundierten Leinwand mit je einer Farbe zu bemalen.<sup>19</sup>

*Kaprow [holte] Bob Rauschenberg und mich aus dem Publikum. Wir sollten die beiden Seiten einer angespannten Stoffbahn bemalen, der eine mit Kreisen, der andere mit geraden Linien. Aufgeregt zog ich also mit einem breiten Pinsel auf meiner Seite zittrige vertikale Linien. Als Bobs Kreise durch den Stoff zu schlagen begannen, war ich wieder einmal fasziniert von seinen Einfällen: er hatte den Pinsel beiseite gelegt und statt dessen*

*einfach den Rand eines Glases in die Farbe getaucht und dann auf den Stoff gedrückt.*<sup>20</sup>

**6.–17. Oktober:** Leo Castelli verlegt seine Galerie vom dritten in den ersten Stock des Hauses 4 East 77th Street. Zur Eröffnung der neuen Räume wird eine Gruppenausstellung mit Arbeiten von Norman Bluhm, Paul Brach, Nassos Daphnis, Gabriel Kohn, Robert Rauschenberg, Ludwig Sander, Sal Scarpitta, Frank Stella, Cy Twombly und Johns – *Black Target*, 1959 – veranstaltet.

**20. Oktober–7. November:** »Work in Three Dimensions«, eine Ausstellung in der Leo Castelli Gallery, zeigt Plastiken von Johns aus dem Jahr 1958: *Flashlight I*, *Flashlight II*, *Flashlight III* und *Light Bulb I*.

**24. November:** David H. Van Hook vom Columbia Museum of Art in Columbia, South Carolina, schreibt an Castelli: »Als Mr. Jasper Johns vor kurzem im Süden war, ... hat er einer Ausstellung seiner Bilder in diesem Museum zugestimmt, unter der Bedingung, daß die Termine und die Konzeption mit Ihnen abgesprochen werden. Eine Ausstellung seiner Bilder in seinem Heimatstaat ist seit langem überfällig.«<sup>21</sup>

**26. November–27. Dezember:** In der Ausstellung »Out of the Ordinary« im Contemporary Arts Museum, Houston, ist das Gemälde *Flag*, 1958, zu sehen. Die Katalogeinführung hat Harold Rosenberg verfaßt.

**Zwischen 4. und 11. Dezember:** Er besucht eine Aufführung von Red Grooms *The Burning Building* im obersten Stock des »Delancey Street Museum«, Grooms' Haus in der 148 Delancey Street.<sup>22</sup>

**[8. Dezember 1959–8. Januar 1960]:** Die Ausstellung »School of New York: Some Younger Artists« in der Stable Gallery, New York, umfaßt Arbeiten von elf Künstlern, darunter Johns. Gleichzeitig erscheint ein von B. H. Friedman unter demselben Titel herausgegebenes Buch, das einen Text über Johns von Ben Heller enthält.

**9. Dezember 1959–31. Januar 1960:** *Two Flags*, 1959, ist in der »1959 Annual Exhi-

bition of Contemporary American Painting«, im Whitney Museum of American Art, New York (damals 22 West 54th Street), zu sehen.

**15. Dezember 1959–14. Februar 1960:** »L'Exposition Internationale du Surréalisme: 1959–1960«, organisiert von André Breton und Marcel Duchamp, findet in der Galerie Daniel Cordier, Paris (8, rue de Miromesnil), statt. José Pierre, der Ausstellungskordinator, schrieb in einem Brief an Johns: »Wir würden gerne ein Werk erotischer Natur [in die Ausstellung aufnehmen] (es war Marcel Duchamp, der uns vorgeschlagen hat, Sie einzuladen).«<sup>23</sup> Johns reicht *Target with Plaster Casts*, 1959, zur Ausstellung ein.

**16. Dezember 1959–17. Februar 1960:** »Sixteen Americans«, eine von Dorothy C. Miller betreute Ausstellung im Museum of Modern Art umfaßt die Gemälde *Flag*, 1954/55, *White Flag*, 1955, *Target with Four Faces*, *Green Target*, 1955, *Gray Alphabets*, 1956, *White Target*, 1958, *Tennyson*, 1958, *White Numbers*, 1958 (LC 53), *Numbers in Color*, 1958/59, und *Black Target*, 1959. Der von Miller herausgegebene Katalog enthält Statements der Künstler und anderer Personen.

**[25. Dezember]:** Duchamp und seine Frau, Teeny Duchamp, besuchen Johns und Robert Rauschenberg in der Front Street. Anschließend essen sie zusammen in Chinatown zu Abend. *Wir aßen in Chinatown zu Abend, und Duchamp hatte am selben Tag oder am Tag davor ein auf Band aufgenommenes ... Interview gegeben. ... Er sagte, er sei nicht glücklich mit den Antworten, die er dem Mann auf seine Fragen gegeben hätte, ... und er sagte: »Nun, dieser Mann wollte wissen, warum ich zu malen aufgehört hätte.« ... Und er hatte geantwortet, der Händler und des Geldes wegen und aus verschiedenen Gründen. Er hatte hauptsächlich moralistische Gründe angegeben. Und dann schaute er auf und sagte: »So war es aber gar nicht. Es ist, wie wenn man sich ein Bein bricht, es passiert, ohne daß man es will.« Und ich dachte: eine unglaubliche*



Antwort, und wahrscheinlich völlig richtig. Es war wahrscheinlich keine Entscheidung, es ist ihm wahrscheinlich einfach passiert.<sup>24</sup>

## 1960

Johns bekommt von Rauschenberg mehrere kleine vervielfältigte Karten der USA, die die Grenzen zwischen den Bundesstaaten zeigen. Johns benutzt eine dieser Karten als Grundlage für *Map* (LC F). 1961 wird er eine zweite *Map* malen, weit größer und bunter als das erste Bild, aber darauf beruhend.<sup>25</sup> Johns läßt seine ersten Bronzeplastiken gießen<sup>26</sup>, darunter zwei mit dem Titel *Painted Bronze* – die eine ein Abguß einer mit Pinseln gefüllten Savarin-Kaffeedose, die andere ein Abguß von zwei Ballantine-Bierdosen. Beide Motive werden in zahlreichen Zeichnungen und Druckgraphiken wieder auftauchen. *Ich arbeitete damals an Plastiken von kleinen Objekten – Taschenlampen und Glühbirnen. Dann hörte ich eine Geschichte über Willem de Kooning. Aus irgendeinem Grund war er über meinen Händler, Leo Castelli, verärgert und sagte etwas wie »Dieser Hundesohn; wenn man ihm zwei Bierdosen gäbe, würde er die auch noch verkaufen«. Das schien mir perfekt zu dem zu passen, womit ich gerade beschäftigt war, und so machte ich sie, und Leo verkaufte sie.<sup>27</sup>*

Das Sammlerpaar Robert und Ethel Scull geben ein *Figure-5*-Gemälde in Auftrag; die Zahl 5 wurde als Glücksbringer ausgewählt.<sup>28</sup>

Für eine Wohltätigkeitsauktion zugunsten des Living Theater macht er die Zeichnung *From False Start* (LC 115).<sup>29</sup>

**[Winter]:** Das im Atelier in der Front Street entstandene *Painting with Two Balls* ist das erste Gemälde, auf das er den Titel, die Signatur und das Datum mit Hilfe einer Schablone auf die Vorderseite aufträgt.<sup>30</sup>

**15. Februar–5. März:** ›Jasper Johns‹ in der Leo Castelli Gallery umfaßt im Jahr zuvor entstandene Gemälde: *False Start*, *Device Circle*, *Thermometer*, *Shade*,

*Jubilee*, *Out the Window*, *Highway* und *Reconstruction*. Wie Castelli sich erinnern wird, wird *False Start* als eine radikale Abkehr von früheren Werken aufgenommen: ›Alfred Barr wurde fast bleich ... er war so enttäuscht. Er sagte, er verstünde es überhaupt nicht.«<sup>31</sup>

**16. Februar:** Zusammen mit Robert Rauschenberg und Emile de Antonio organisiert Johns eine Vorstellung der Merce Cunningham Dance Company im Phoenix Theater, New York. Auf dem Programm steht unter anderem die New Yorker Premiere von *Summerspace*, 1958 – das Werk, das zum ersten Mal 1958 auf dem Eleventh American Dance Festival in Connecticut aufgeführt worden war.

... *wir planten es und trafen auch alle Vorkehrungen – schauten uns nach einem Theater um, versuchten die Kosten abzudecken und ein Publikum zu gewinnen.*<sup>32</sup>

**Spätestens am 1. März:** In Sarasota, Florida.<sup>33</sup>

**[Frühling]:** Im Atelier in der Front Street entsteht *Painting with Ruler and Gray*.

**21. April:** Er nimmt an dem Symposium ›Art 1960‹ im Eisner und Lubin Auditorium der New York University am Washington Square South in Manhattan teil. Es beginnt um 20:00 und wird von Robert Goldwater moderiert. Die Teilnehmer sind Künstler, die an der Ausstellung ›Sixteen Americans‹ beteiligt waren: Alfred Leslie, Robert Mallary, Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz und Frank Stella.<sup>34</sup>

**3. Mai–15. Juni:** ›Recent Paintings by Jasper Johns‹, eine Ausstellung in der Seminar Gallery, University Gallery, University of Minneapolis, umfaßt neben anderen Arbeiten die beiden 1959 entstandenen Gemälde *Device Circle* und *Shade*.

**31. Mai–25. Juni:** *Painting with Two Balls*, 1960, ist in der Ausstellung ›Summary, 1959–1960: Bluhm, Bontecou, Daphnis, Higgins, Johns, Kohn, Langlais, Rauschenberg, Sander, Scarpitta, Stella,

Twombly, Tworikov‹ in der Leo Castelli Gallery zu sehen.

**[Sommer]:** In Nags Head, North Carolina, entstehen das Formmetall-Relief *Flag, 0 through 9* (LC 103) und *Figure 5*. Während seines Aufenthalts in North Carolina erwirbt er den Führerschein.<sup>35</sup>

**15. Juli:** In einem Brief an Johns kündigt Leo Castelli an, daß er am 25. in Nags Head ankommen wird.<sup>36</sup>

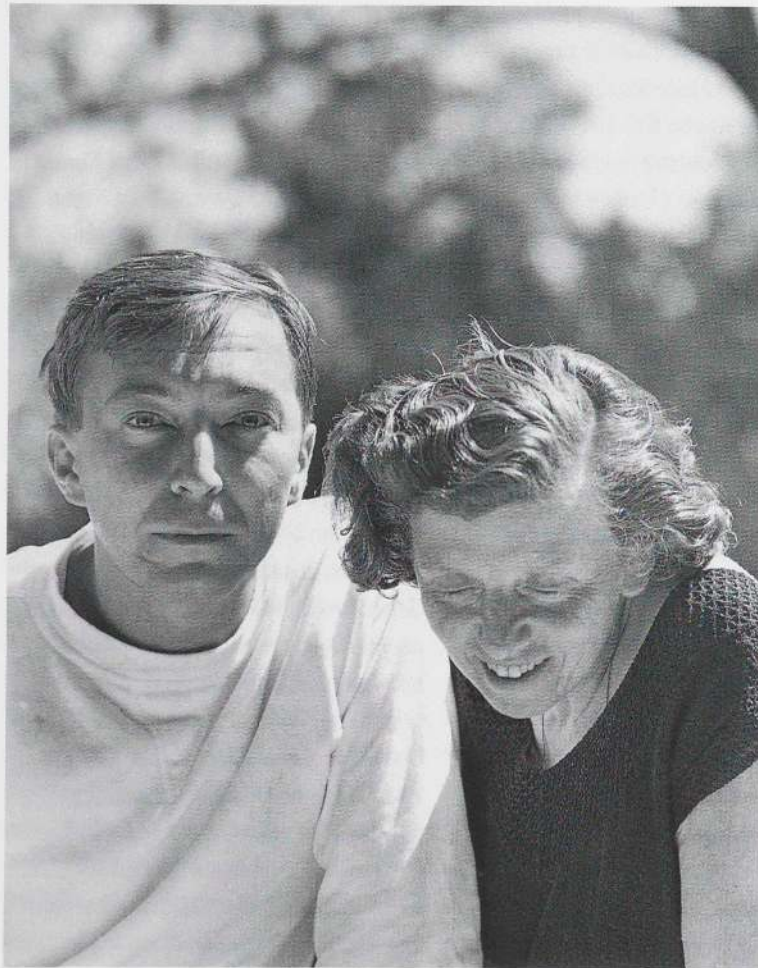
**29. Juli:** Castelli schreibt an Walter Hopps, der zu dieser Zeit die Ferus Gallery in Los Angeles leitet: ›Ich habe gerade Jasper Johns an seinem Sommerferienort in North Carolina besucht, und wir haben zusammen eine Reihe von Gemälden und Objekten ausgesucht, die unserer Ansicht nach für Ihre Ausstellung geeignet sein könnten. Das kennzeichnende Merkmal der Auswahl ist der Gedanke, daß den Gemälden wie den Plastiken eine Objekteigenschaft gemeinsam ist. Anbei eine Liste der Werke, die ich Ihnen schicken möchte.« Castellis Liste umfaßt die Gemälde *Thermometer*, 1959, *Study for ›Painting with a Ball‹*, 1958, *Coat Hanger*, 1959, *Target*, 1958 (Formmetall), *Flag*, 1960 (Formmetall), und *Painting with Ruler and Gray*, 1960, sowie die Plastiken *Light Bulb I*, 1958, und *Light Bulb II*, 1958.<sup>37</sup>

**7. August:** Tatyana Grosman lädt Johns in einem Brief zur Zusammenarbeit mit den ULAE ein: ›Seit einiger Zeit verfolge ich Ihre Arbeit. Sehr gerne würde ich Ihr Interesse an der Lithographie wecken. Ihr Werk würde sich wunderbar für dieses Medium eignen.

Bitte setzen Sie sich mit mir in Verbindung. Ich bin oft in der Stadt und kann mich mit Ihnen treffen, wann und wie es Ihnen am besten paßt. Falls sie jedoch wieder einmal nach Southampton fahren, wäre es schön, wenn Sie auf dem Weg dorthin in unsere Werkstatt kommen könnten.

Wenn ich mich recht erinnere, sind wir uns letztes Jahr bei Larry Rivers in Southampton begegnet, in der Zeit, als ich seine Mappe mit [Graphiken nach Gedichten von] O'Hara veröffentlichte.«<sup>38</sup>





Mit Tatyana Grosman in der ULAE-Werkstatt, West Islip, N.Y., 30. Juni 1962.  
Photo: Hans Namuth. © Hans Namuth 1990

**12. August:** Aus Kill Devil Hills, North Carolina, schickt er eine Postkarte an Grosman, um ihr mitzuteilen, daß sie ihn im September anrufen kann, wenn er wieder in New York sein wird.<sup>39</sup>

Der Künstler Larry Rivers ermutigt Johns, Grosmans Angebot anzunehmen, da er »mit Drucken immerhin einen Teil seiner Miete bestreiten könne«.<sup>40</sup>

**[Spätsommer–Herbst]:** Im Atelier in der Front Street entstehen *Disappearance I*, *Map*, *White Flag*, *Small False Start*, *Figure 3* und wahrscheinlich auch *0 through 9* (LC HH).

**[September]:** Er besucht die ULAE-Werkstatt in West Islip. Grosman läßt daraufhin drei Lithosteine in Johns' Atelier bringen. Auf den ersten Stein zeichnet er eine Null; die entsprechende Lithographie wird später in die 1963 veröffentlichte *0–9-Mappe* Eingang finden. Den zweiten Stein verwendet er für *Target*

(Tafel 76), seine erste veröffentlichte Lithographie. Der dritte Stein bleibt unbenutzt. Beeindruckt vom Gewicht der Steine beschließt er, daß es einfacher sein wird, künftig in West Islip damit zu arbeiten.<sup>41</sup>

**6.–30. September:** »Jasper Johns – Kurt Schwitters«, eine Ausstellung in der Ferus Gallery, Los Angeles (723 North La Cienega Boulevard). Die von Walter Hopps organisierte Ausstellung sollte ursprünglich auch Arbeiten von Joseph Cornell umfassen.<sup>42</sup>

**22. September:** John Richard Craft, Direktor des Columbia Museum of Art, schreibt an Castelli: »Ich habe heute mit Jasper Johns telefoniert. Eigentlich ging es um etwas völlig anderes, doch im Lauf des Gesprächs kamen wir auch auf unsere Pläne für seine Ausstellung hier im Columbia Museum zurück – wo er schon als Student ausgestellt und während sei-

ner Militärzeit Ausstellungen für die Streitkräfte veranstaltet hatte. ... Zur Zeit hat Jap wohl nicht mehr viele Bilder auf Lager, doch ich weiß, daß er wie verrückt an mehreren Sachen arbeitet.«<sup>43</sup>

**24. September–22. Oktober:** *Target with Four Faces*, 1955, wird in »New Forms – New Media, II« in der Martha Jackson Gallery in New York (32 East 69th Street) ausgestellt.

**25. September:** *Two Flags*, 1959, wird – auf dem Kopf stehend – auf dem Titelblatt von *Art International* reproduziert.

**[Ende September–Anfang Oktober]:** *Target*, Johns' erste Lithographie, wird in einer Auflage von 30 Exemplaren von den ULAE veröffentlicht.<sup>44</sup> Bis Ende September stellt Johns wahrscheinlich vier weitere Lithographien fertig: *Coat Hanger I*, *0 through 9*, *Flag I* und *Flag II*.

**[Oktober]:** In einer Gruppenausstellung in der Barone Gallery, New York (1018 Madison Avenue, Penthouse), sind Arbeiten von Grace Hartigan, Rivers und Adja Yunkers sowie von Johns die bis dahin fertiggestellten Lithographien zu sehen.

**26. Oktober–3. Dezember:** »The Mysterious Sign«, eine Ausstellung im Institute of Contemporary Arts, London, umfaßt *White Numbers*, 1957.

**[Ende Oktober–Ende November]:** Er besucht Robert Rauschenberg in Treasure Island, Florida. Am 27. Oktober schreibt er an Tatyana Grosman, daß er wahrscheinlich am 10. Dezember nach New York zurückkehren wird.<sup>45</sup>

**31. Oktober:** Grosman antwortet Johns: »Mr. [William] Lieberman [vom Museum of Modern Art] sagte, er versuche die Mittel aufzutreiben, um alle vier Ihrer Lithographien zu erwerben (die mit den Zahlen, die ich in seinem Büro zurückließ).

Den gepunzten »Kleiderbügel« finde ich faszinierend. Ich hätte gerne eine größere Edition mit ungefähr 15 Abzügen. Ihr »Alphabet«-Stein ist abgedeckt und wartet auf Sie. Die Zeichnung »Das Alphabet« hängt an einer Wand und macht uns große Freude. ... Maurice [Grosman, Tatyanas Ehemann und Partner in den ULAE] möchte, daß ich Ihnen



sage, daß wir uns sehr an Sie gewöhnt haben und daß er Sie sehr vermißt.«<sup>46</sup>

**28. November–14. Januar 1961:** In der ›International Surrealist Exhibition‹ in den D'Arcy Galleries, New York (1091 Madison Avenue), ist *Target with Plaster Casts*, 1955, ausgestellt.

**[Anfang Dezember]:** Zur Eröffnung seiner Einzelausstellung im Columbia Museum of Art hält er sich in South Carolina auf.

**7. Dezember–22. Januar 1961:** In der ›Annual Exhibition 1960: Contemporary Sculpture and Drawings‹ im Whitney Museum of American Art ist die Zeichnung *Target*, 1960 (LC 99), zu sehen.

**7.–29. Dezember:** Die Ausstellung ›Jasper Johns 1955–1960‹ im Columbia Museum of Art umfaßt achtzehn Gemälde und fünf Lithographien. Bei den Gemälden handelt es sich um: *Figure 5*, 1955, *Target with Four Faces*, 1955, *Gray*

*Alphabets*, 1956, *Gray Target*, 1957, *Tennyson*, 1958, *Flag*, 1958, *Flag on Orange Field II*, 1958, *Target*, 1958 (LC 39), *White Numbers*, 1958 (LC 186), *False Start*, 1959, *Jubilee*, 1959, *Highway*, 1959, *White Numbers*, 1959, *Figure 4*, 1959 (LC 57), *Figure 0*, 1959 (LC 82), *Small Numbers in Color*, 1959, *Figure 5*, 1960, und *Painting with Two Balls*, 1960. Es erscheint ein Katalog mit einem Text von Robert Rosenblum.

Leonard Lyons berichtet von dieser ersten wichtigen Ausstellung, die Johns in seinem Heimatstaat hatte, die folgende Anekdote: »Eine Dame rief aus: ›Mein Gott, was für ein schönes Bild.‹ Darauf die Dame neben ihr: ›Ach, Sie gehören auch zur Verwandtschaft?‹«<sup>47</sup>

**23. Dezember:** In *Scrap*, einer von Sidney Geist herausgegebenen New Yorker Zeitschrift, veröffentlicht Johns eine Besprechung zu George Heard Hamiltons Übersetzung von *The Bride Stripped Bare by*

*Her Bachelors, Even: A Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box*. Etwa zu dieser Zeit erwirbt er auch von Duchamp ein Exemplar der 1934 erschienenen *Grünen Schachtel*. Duchamp bringt es ihm in sein Atelier in der Front Street und versieht es mit der Aufschrift »To Jasper Johns, Sybille des cibles, Affectueusement, Marcel 1960«.<sup>48</sup>

**30. Dezember:** John Richard Craft schreibt an Castelli über die Ausstellung im Columbia Museum of Art: »Ich hoffe, daß Jasper, so wortkarg er auch ist, Ihnen erzählt hat, daß wir eine Ausstellungseröffnung erleben durften, die wirklich keine Wünsche offen ließ. Scharen von Menschen ließen sich von seiner künstlerischen Vision anziehen, schokkieren und begeistern, und ich hoffe aufrichtig, daß wir einen Beitrag zur Würdigung Jaspers in seinem Heimatstaat geleistet haben.«<sup>49</sup>





50 **ZERO TO NINE / 0 TO 9**, 1958/59  
Null bis Neun / 0 bis 9  
Enkaustik und Collage auf Leinwand  
53,8 × 88,9 cm  
Sammlung Ludwig





51 **FIGURE 0**, 1959  
Ziffer 0  
Öl und Enkaustik auf Leinwand  
50 × 37,5 cm  
Ludwig Museum im Deutscherrenhaus Koblenz





52 **DEVICE CIRCLE**, 1959

Zeichengerät Kreis

Enkaustik und Collage auf Leinwand mit Holz.

101,6 × 101,6 cm

Sammlung Denise und Andrew Saul





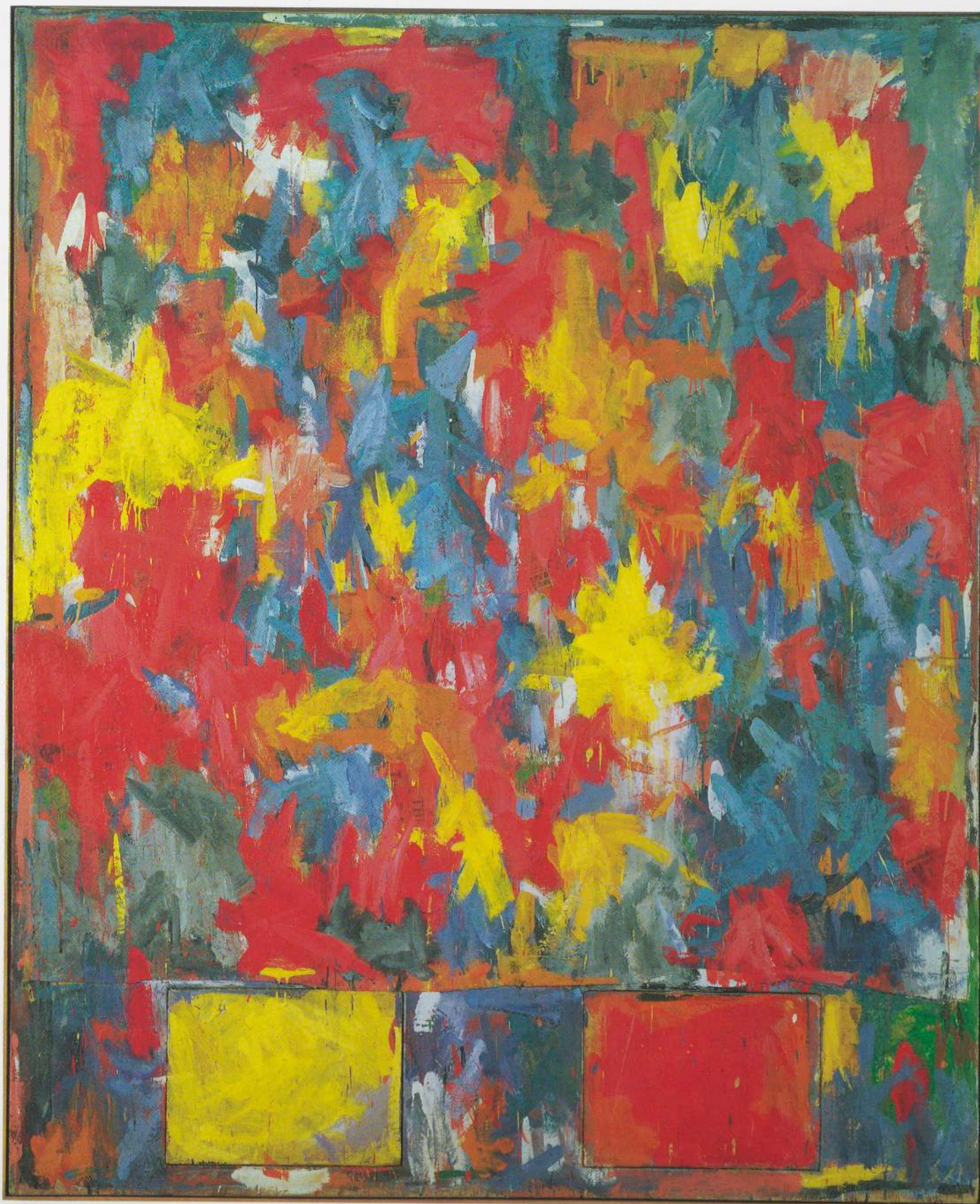
53 **SHADE**, 1959  
Rollo  
Enkaustik auf Leinwand mit Objekten, 132 × 99 cm  
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg





54 **TWO FLAGS**, 1959  
Zwei Flaggen  
Enkaustik auf Leinwand, 199 × 145 cm  
Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien,  
Leihgabe Sammlung Ludwig Aachen



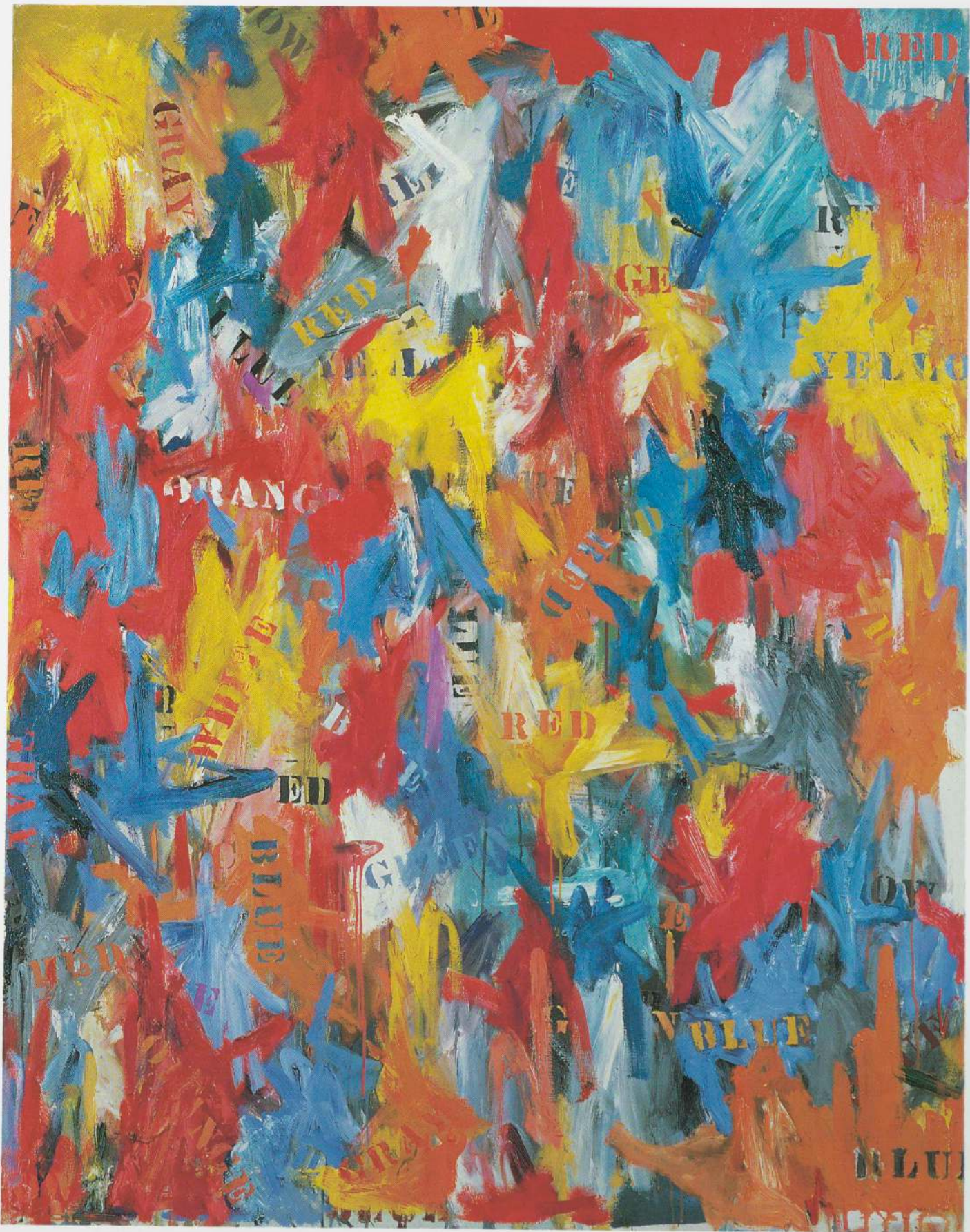


55 **HIGHWAY**, 1959  
Enkaustik und Collage auf Leinwand,  
190,5 × 154,9 cm  
Privatbesitz



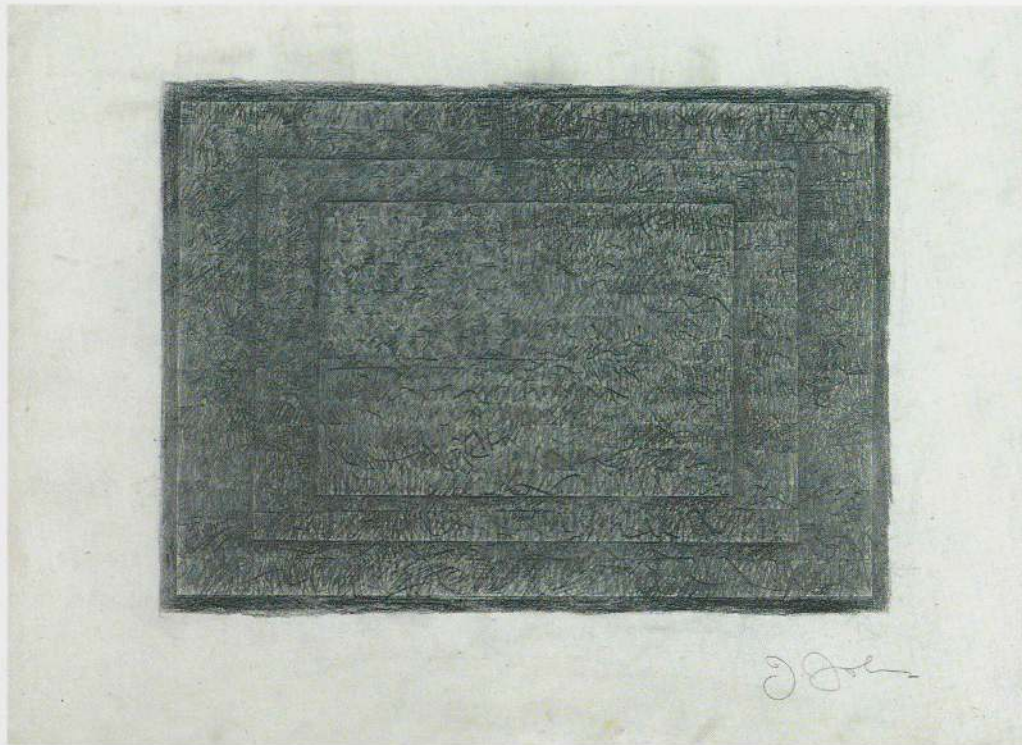




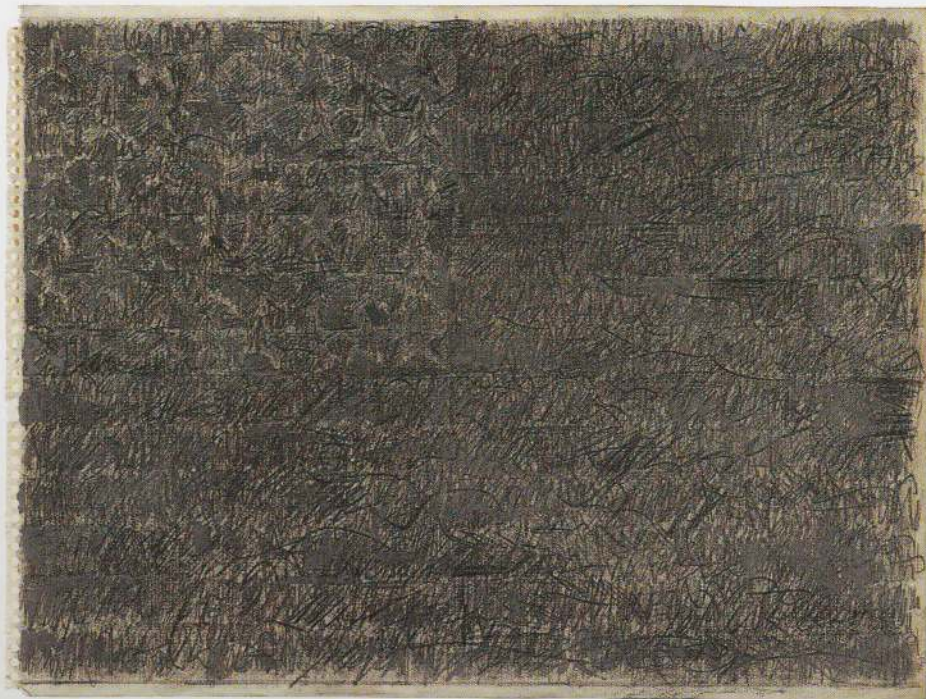


57 **FALSE START**, 1959  
Fehlstart  
Öl auf Leinwand, 170,8 × 137,2 cm  
Sammlung David Geffen, Los Angeles





58 **THREE FLAGS**, 1959  
Drei Flaggen  
Graphitstift auf Papier, 36,8 × 50,8 cm  
The Board of Trustees of the Victoria and Albert  
Museum, London



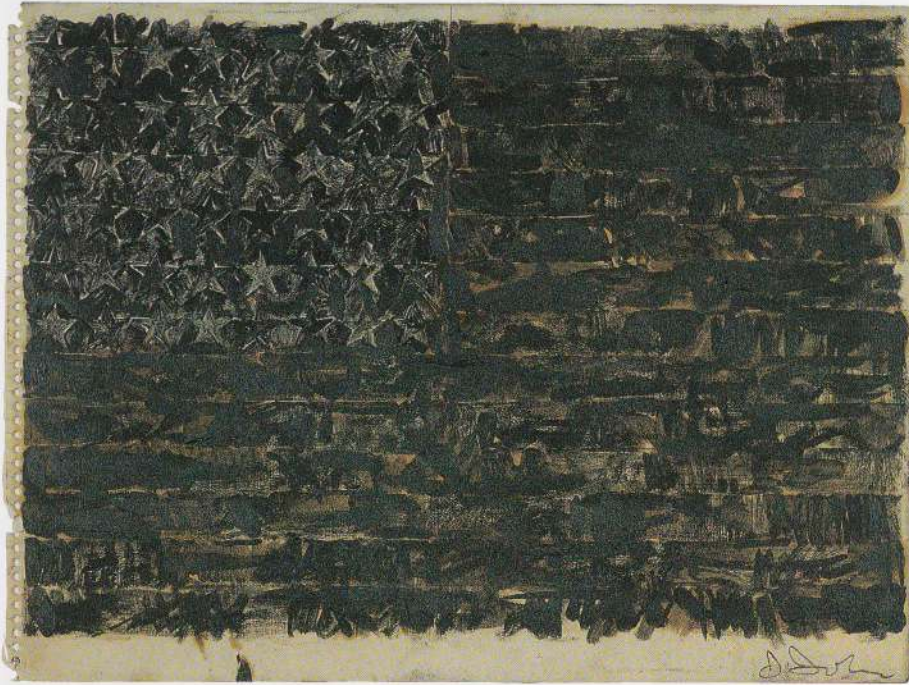
59 **FLAG**, 1959  
Flagge  
Graphitstift und Graphitlatur auf Papier,  
30,4 × 40,6 cm  
Sammlung Mildred und Herbert Lee





60 **THERMOMETER**, 1959  
Öl auf Leinwand mit Thermometer, 131,4 × 97,8 cm  
Seattle Art Museum. Teilschenkung Bagley und  
Virginia Wright und Sammlung Bagley und  
Virginia Wright





61 **FLAG**, 1959  
Flagge  
Graphit, laviert, auf Papier,  
30,5 × 40,6 cm  
Privatbesitz



62 **FLAG**, 1960  
Flagge  
Skulptiertes Metall und Collage auf Leinwand,  
33 × 50,1 × 3,8 cm  
Sammlung Robert Rauschenberg





63 **BLACK TARGET**, 1959  
Schwarze Zielscheibe  
Enkaustik und Collage auf Leinwand,  
137,1 × 137,1 cm  
1961 verbrannt





64 **FIGURE 5**, 1960

Ziffer 5

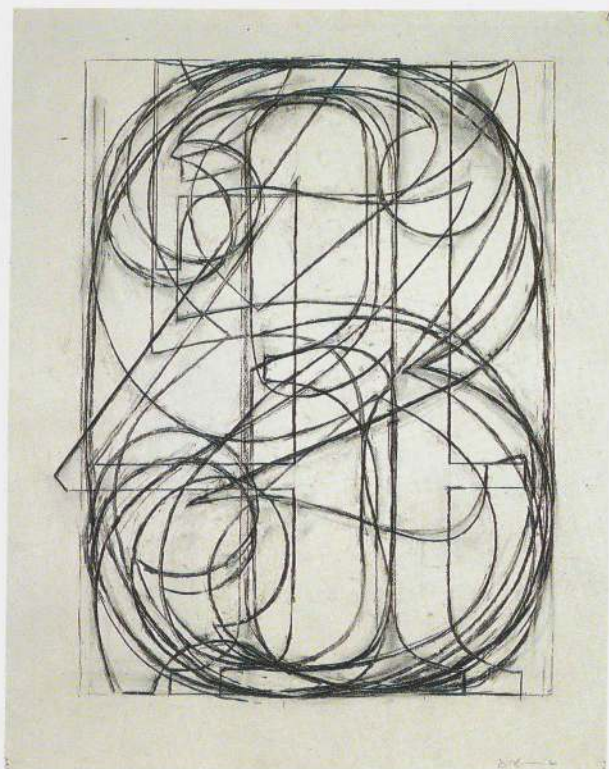
Enkaustik und Zeitungspapier auf Leinwand, 183 × 137,5 cm  
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou,  
Paris. Schenkung der Scaler Foundation, 1975





65 **PAINTING WITH TWO BALLS**, 1960  
Gemälde mit zwei Kugeln  
Enkaustik und Collage auf Leinwand mit Objekten  
(drei Teile), 165,1 × 137,2 cm  
Besitz des Künstlers





66 **0 THROUGH 9**, 1960  
0 bis 9  
Kohle auf Papier, 73,3 × 58,1 cm  
Besitz des Künstlers



67 **NIGHT DRIVER**, 1960  
Nachtfahrer  
Kohle, Pastell und Collage auf Papier,  
129,5 × 106,7 cm  
Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix, Md.

68 **0 THROUGH 9**, 1960  
0 bis 9  
Öl auf Leinwand, 182,8 × 137,1 cm  
Sammlung The Fukuoka City Bank, Ltd.









69 **PAINTED BRONZE**, 1960

Bemalte Bronze

Öl auf Bronze, Gesamtmaße: 14 × 20,3 × 12 cm;  
zwei Dosen: je 12 cm hoch und 6,8 cm im  
Durchmesser; Sockel: 2 × 20,3 × 12 cm  
Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln



70 **LIGHT BULB**, 1960

Glühbirne

Öl auf Bronze, 10,8 × 15,2 × 10,2 cm  
Besitz des Künstlers



71 **LIGHT BULB**, 1960

Glühbirne

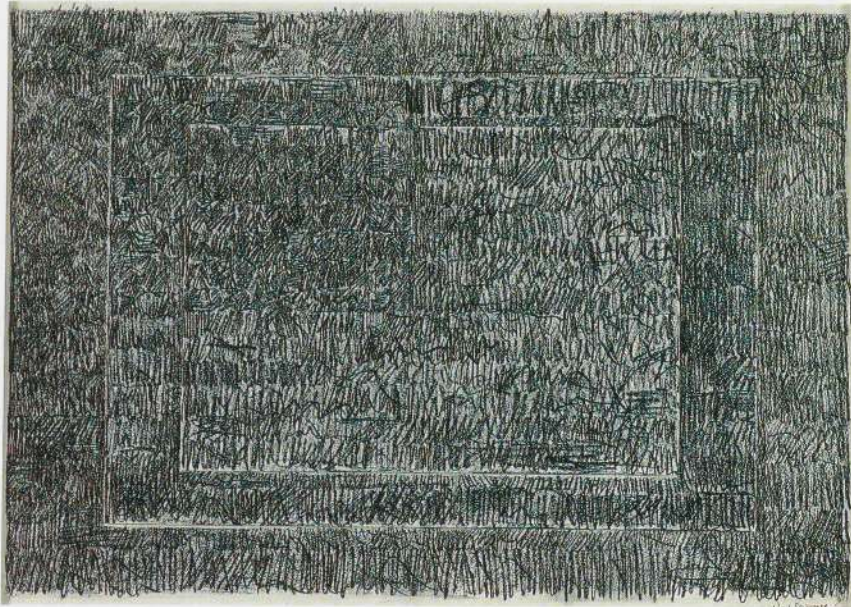
Öl auf Bronze, 10,8 × 15,2 × 10,2 cm  
Besitz des Künstlers





72 **PAINTED BRONZE**, 1960  
Bemalte Bronze  
Öl auf Bronze,  
Höhe: 34,3 cm;  
Durchmesser: 20,3 cm  
Besitz des Künstlers



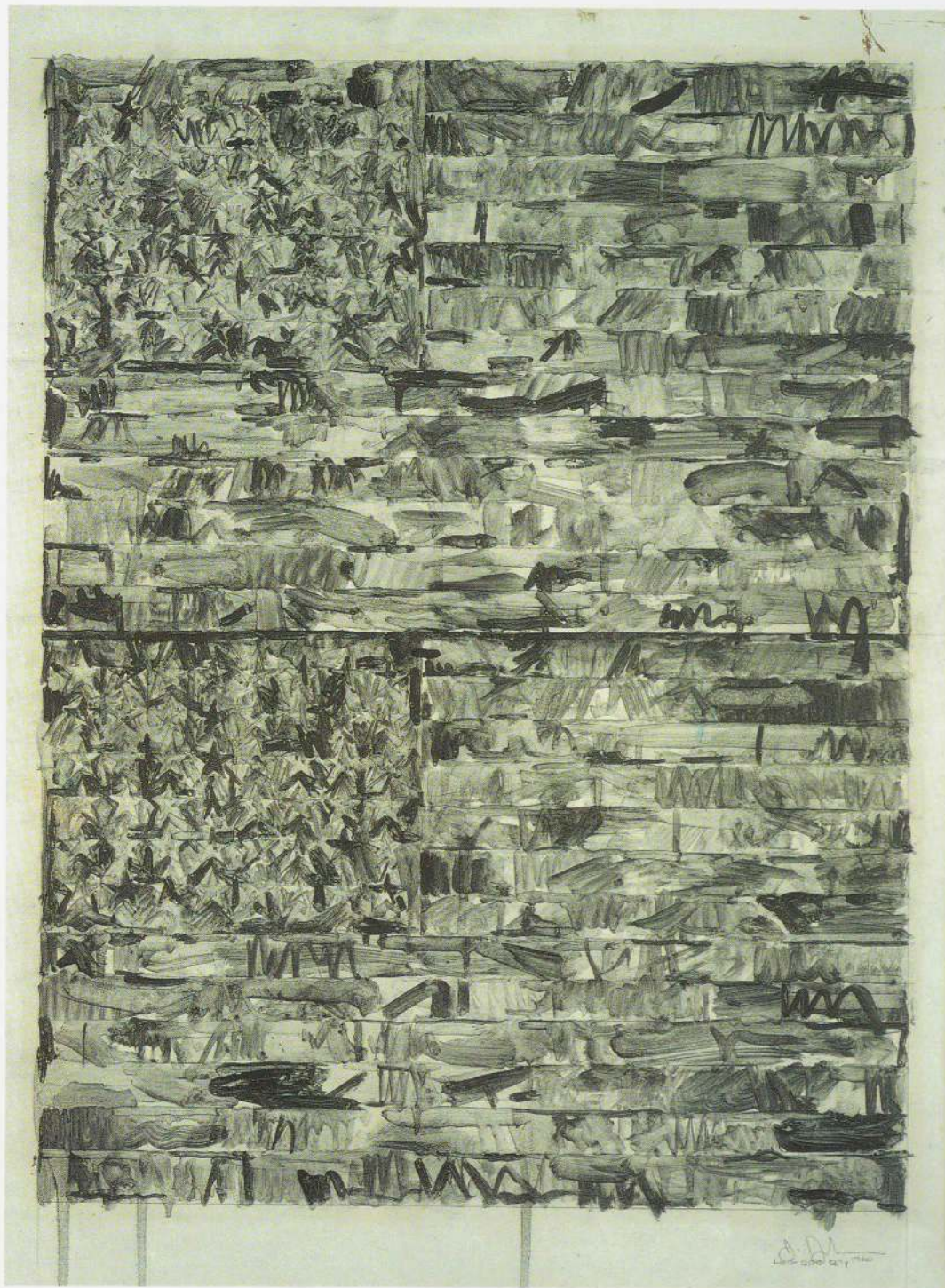


73 **THREE FLAGS**, 1960  
 Drei Flaggen  
 Kohle und Graphitstift auf drei Schichten Pappe,  
 Bildgröße: 30,2 × 42,5 cm  
 Sammlung Mrs. Hannelore B. Schulhof



74 **NUMBERS**, 1960  
 Ziffern  
 Graphit, laviert, auf Papier, 53,3 × 45,7 cm  
 Museum of Fine Arts, Boston. Schenkung  
 Susan W. und Stephen D. Paine





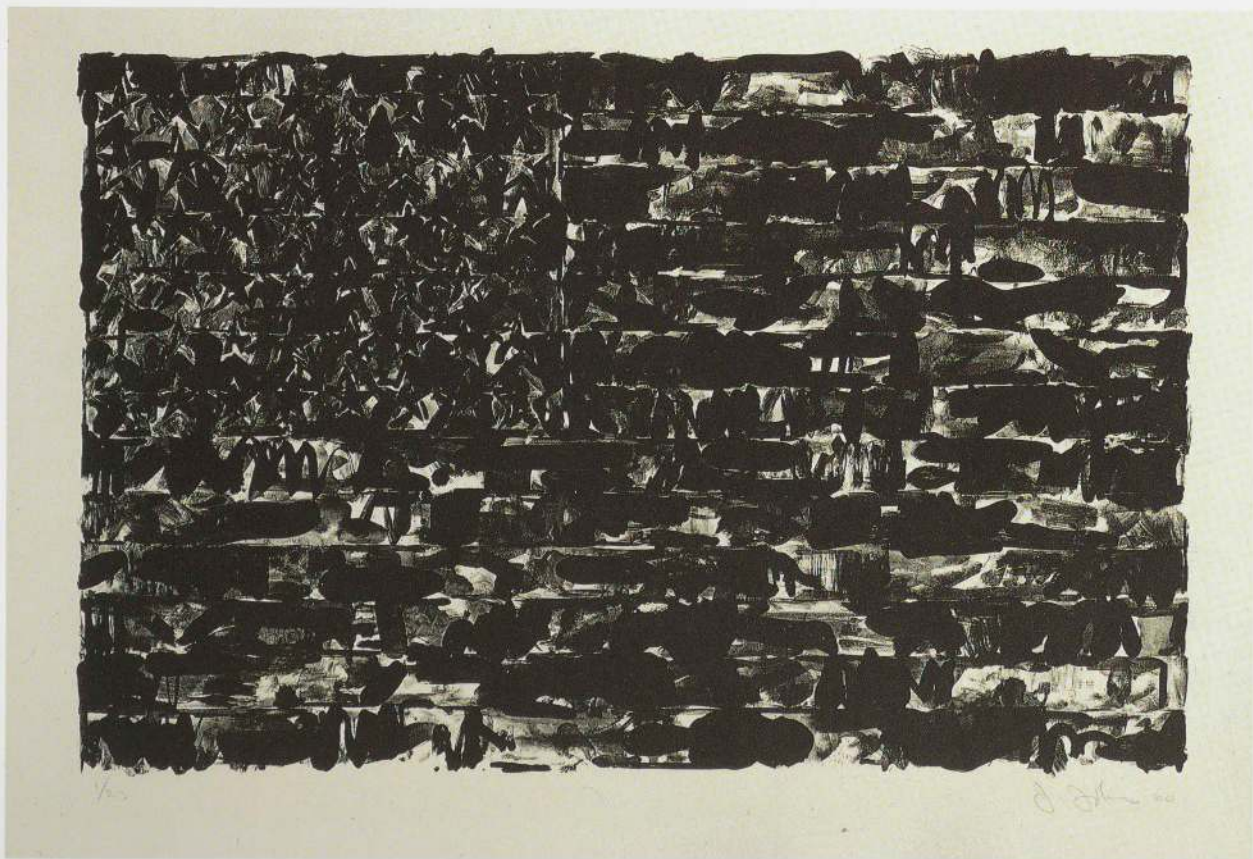
75 **TWO FLAGS**, 1960  
Zwei Flaggen  
Graphit, laviert, auf Papier, 74,9 × 55,2 cm  
Besitz des Künstlers





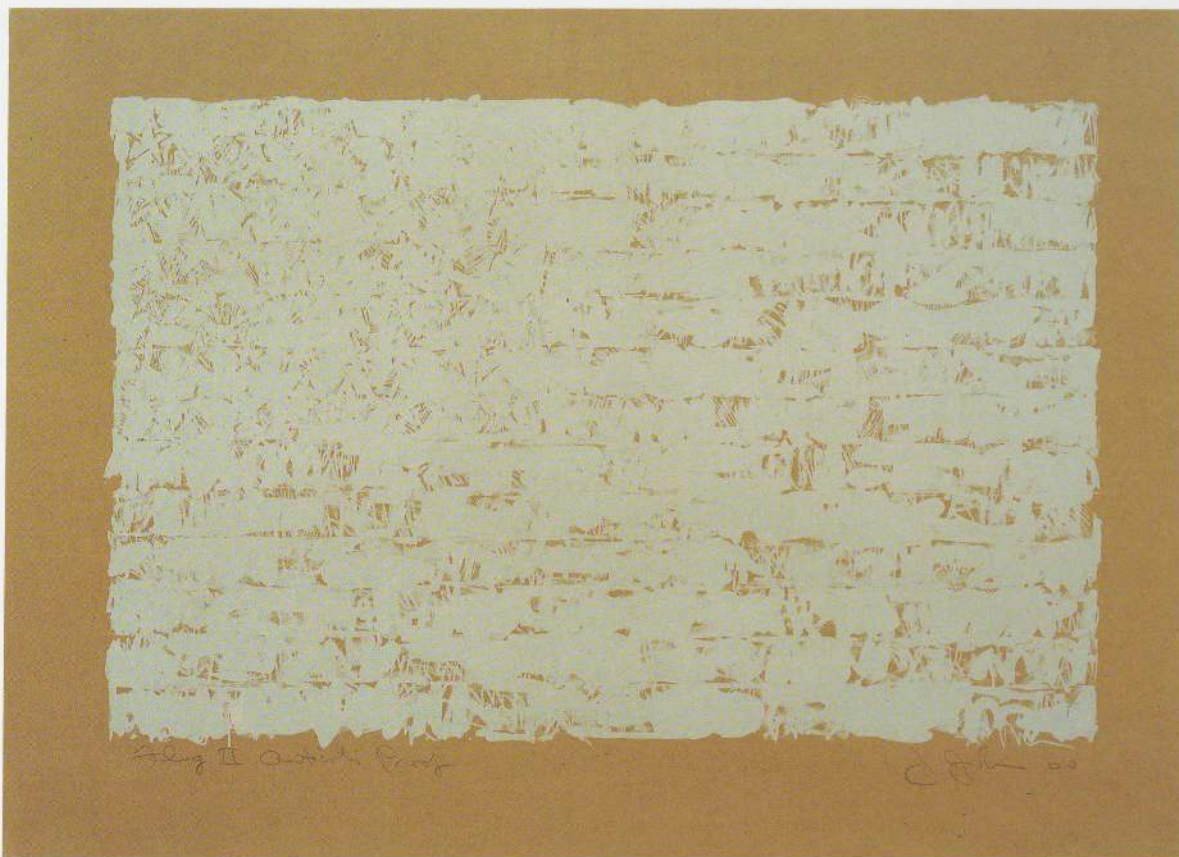
**76 TARGET**  
Zielscheibe  
West Islip, N.Y.: Universal  
Limited Art Editions, 1960  
Lithographie, 57,5 × 44,7 cm  
The Museum of Modern Art,  
New York. Schenkung Mr. und  
Mrs. Armand P. Bartos

**77 FLAG I**  
Flagge I  
West Islip, N.Y.: Universal  
Limited Art Editions, 1960  
Lithographie, 56,5 × 76,2 cm  
The Museum of Modern Art,  
New York. Schenkung Mr. und  
Mrs. Armand P. Bartos

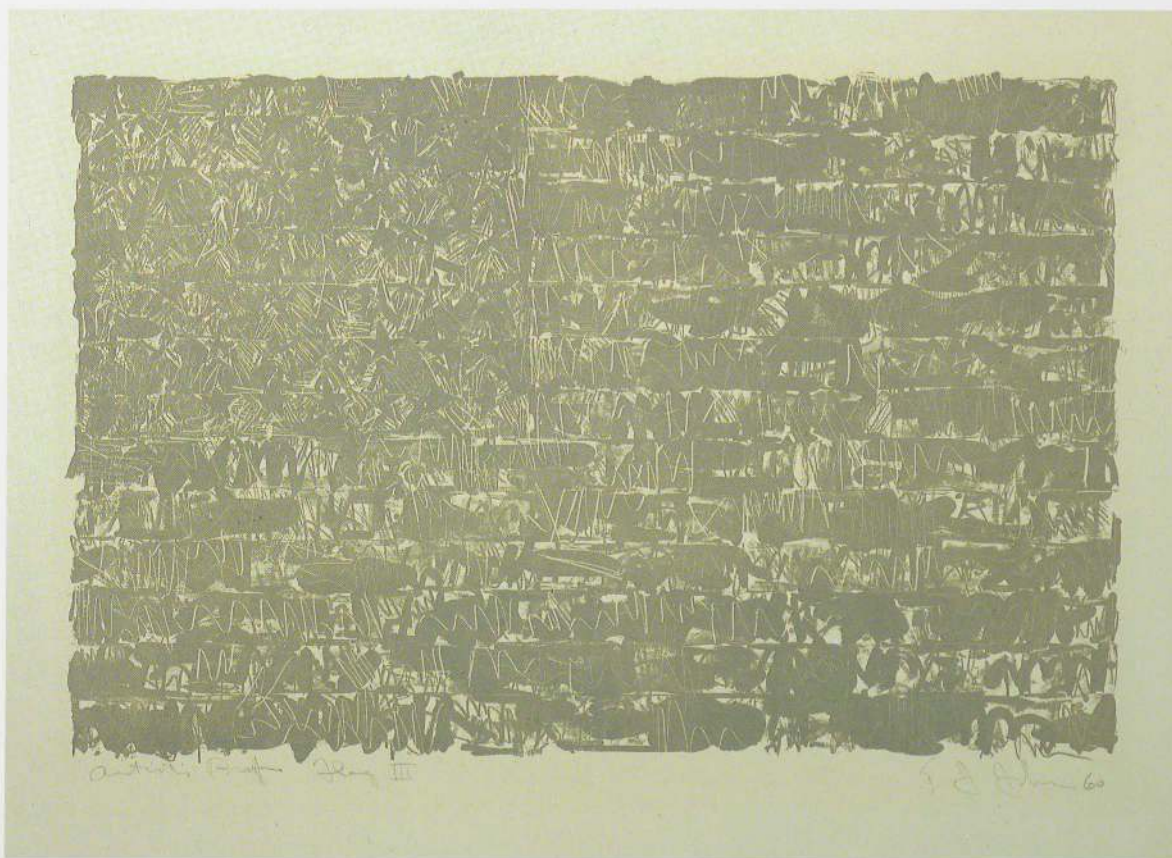




78 **FLAG II**  
 Flagge II  
 West Islip, N.Y.:  
 Universal Limited  
 Art Editions, 1960  
 Lithographie,  
 60,7 × 81,5 cm  
 The Museum of  
 Modern Art,  
 New York.  
 Schenkung Leo und  
 Jean Christophe  
 Castelli in  
 Erinnerung an  
 Toiny Castelli



79 **FLAG III**  
 Flagge III  
 West Islip, N.Y.:  
 Universal Limited  
 Art Editions, 1960  
 Lithographie,  
 57 × 76,5 cm  
 The Museum of  
 Modern Art,  
 New York.  
 Schenkung der  
 Celeste und  
 Armand Bartos  
 Foundation





THE



W. H. & C. B. FIELD



## 1961–1963

Zwischen *Thermometer* von 1959 und *Water Freezes* von 1961 kam ein neuer, frostiger, dunkler und trüber Gefühlston in Johns' Werk. Titel, die von Verneinung, Melancholie oder Bitterkeit kündeten (*No, Liar, In Memory of My Feelings – Frank O'Hara*), verliehen der gewandelten Stimmung Nachdruck. Selbst die als Beschriftung in die Bilder aufgenommenen Farbbezeichnungen – »red«, »yellow«, »blue« – schienen häufig eine gepeinigste Existenz anzunehmen, da Johns sie verrutschen, herunterfallen und in Brechungen sich wiederholen ließ. Grau, bis dahin Anzeichen leidenschaftsloser Neutralität, wurde zu einem expressiven Ton der Schwermut und des Morbiden. Dies war eine Kunst unter Druck, und eine Bildsprache des Aufdrucks und Schmierens verlieh ihr in Verbindung mit gelichteten eingefärbten Passagen und Krusten geschabter Ablagerungen ein aufgewühlteres materielles und psychologisches Leben. Das Werk *Liar* ist ein aufschlußreiches Beispiel, bei dem das Stempeln in die Farbe und die Tropfspuren am unteren Bildrand dem anklägerischen Stachel des Titels einen physischen Affekt von erstarrter Gewalt verleihen. In einem Interview meinte Johns 1963, daß, während sein früheres Werk eher »intellektuell« gewesen sei, der Betrachter seines jüngeren Schaffens »unmittelbarer auf die materielle Situation reagiert«, dahin gehend, daß die Gemälde »mehr mit Gefühl beziehungsweise ... mit einem emotionalen oder auch erotischen Inhalt zu tun haben«.<sup>1</sup>

An den sich häufenden Spiegelungen in Werken wie *Liar* wird wohl der Einfluß seiner Arbeit mit Druckgraphik sichtbar, und die umgestülpte Ausfaltung der Leinwand in *Disappearance II* zeugt, ebenso wie der aufgespaltene Titel in *Fool's House* (der sich wieder aneinanderfügen würde, wenn die Leinwand um

einen Zylinder gerollt würde), von einer wachsenden Komplexität seiner Überlegungen zu einem hinter der Bildfläche mitgedachten Raum. In anderen, gewissermaßen narrativen Assemblagen (*Fool's House* oder *In Memory of My Feelings – Frank O'Hara*) kündigt die Einbeziehung von an Scharnieren befestigten Teilen, diagrammatischen Anweisungen, Zeichen und Benennungen vom Einfluß Marcel Duchamps, insbesondere dessen damals gerade in Englisch erschienenen Notizen zur »Konstruktion« von *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (Das Große Glas)* von 1915–23. Parallel zu diesen »mechanischen« Hinweisen machte Johns den Körper zu einem expliziten Thema, indem er mehrere Zeichnungen, Lithographien und Gemälde mit Abdrücken von seinen Händen, Armen, Gesicht und Füßen versah. Die Körperabdrücke in den *Diver*-Bildern – Johns' bis dahin größtformatigen – beschwören die äußerste Reichweite einer praktisch im leeren Raum gekreuzigten einzelnen Figur, und der ausgestreckte Arm in *Periscope (Hart Crane)*, der durch den Titel des Werkes mit dem Freitod des Dichters Crane durch Ertrinken assoziiert ist, scheint mit einer frustrierten Verzweiflung auszugreifen. Die *Study for Skin* betitelten Zeichnungen, die Johns schuf, indem er eingölte Teile seines Körpers auf Papier preßte und darüber anschließend Kohle verrieb, entstanden im Zusammenhang mit seinem Projekt für eine abgeflachte Skulptur aus einem in die Breite gezogenen Latexabguß eines Kopfes.<sup>2</sup> All diese Applikationen des eigenen Körpers waren symptomatisch für den unverhohleneren emotionalen und vermutlich autobiographischen Aspekt von Johns' Kunst in dieser Periode; durch ihre Reaktivierung der psychologischen Spannung der eingeschlossenen Körperfragmente in den frühen *Target*-Konstruktionen signalisierten sie eine Bildsprache von Morbidität, vereint mit Sinnlichkeit, die für sein Werk zentrale Bedeutung erlangen sollte.<sup>3</sup>

1961 begann Johns in Edisto Beach, einer dünnbesiedelten Gegend in der Nähe von Charleston, South Carolina, zu arbeiten. Bald fand er in einem Geschäft für Künstlerbedarf halbtransparente Kunststoffolien, auf denen er unter Ausnutzung der reichen Musterung, die sich ergab, wenn Tusche auf der flüssigkeit-abweisenden Oberfläche verklumpte und trocknete, eine neue Serie von Tuschezeichnungen in Angriff nahm. Darüber hinaus entwickelte er ein wichtiges neues Motiv: die Landkarte der USA. 1960 hatte Rauschenberg ihm eine kleine Schwarzweißkarte gegeben, die nur die Grenzen der zentralen 48 Staaten ohne deren Namen oder irgendwelche anderen Angaben zeigte. Dieses Motiv geriet im Zuge seiner Ausarbeitung durch Johns in drei größeren Gemälden und zahlreichen kleineren Werken zu einem wesentlich komplexeren amerikanischen Symbol als die Flagge. Die aufgesplitterten politischen und geographischen Realitäten der Nation erhielten eine Chiffre in Form eines Gewirrs von Konturen und Namen, die Johns – im Unterschied zu der umständlichen Exaktheit in seinen früheren Jahren – mit einem rasanten und häufig scheinbar unbekümmerten Aufgebot von Farben und gestischen Pinselstrichen malte. Das erste der drei großen *Map*-Gemälde war besonders leuchtkräftig und aufgewühlt in der Ausführung. Das letzte aus dem Jahr 1963 jedoch war in stark ins Graue abgestuften Schattierungen gehalten, und die auf dem Gemälde angebrachte Signatur gibt einen außergewöhnlich unmißverständlichen Hinweis auf die damalige innere Befindlichkeit des Künstlers: Die Signatur lautete »Johns '63 Hell« (Johns '63 Hölle). Gleichzeitig deutete schon das Format der großen *Maps* – eine Monumentalität, die bei dem aufwendigen, als Resümee des bisherigen Schaffens angelegten Gemälde *Diver* sogar noch offenkundiger ist – auf eine gesteigerte Bandbreite des Ausdrucks und einen wieder höhergeschraubten Anspruch hin.

KV



## BIOGRAPHIE

1961

**[Winter]:** Robert Rauschenberg zieht von der Front Street 128 in ein Atelier am Broadway.<sup>1</sup> Der schwedische Künstler Öyvind Fahlström übernimmt Rauschenbergs Atelier.<sup>2</sup>

**[Januar]:** Im Atelier in der Front Street entstehen ein kleinformatiges *Green Target* und *Water Freezes*.

**[Ca. 15. Januar]:** Johns kauft ein Haus in Edisto Beach auf Edisto Island, südlich von Charleston, South Carolina, wo außerhalb der Urlaubssaison nur vier Familien leben. ... *Mein Haus liegt am Strand ... vierzig Meilen vom nächsten Kino entfernt.*<sup>3</sup>

*Ich glaube, es war im Dezember oder Januar. ... Es war sehr kalt. Und ich ging in dieses Haus hinein, das den ganzen Winter über verschlossen gewesen war. ... Das Haus war nicht besonders schön; drinnen war alles rosa. Und ich ging in die Küche und öffnete den Schrank unter dem Spülbecken, und da war eine halbe Flasche Bourbon, und ich sagte, »Ich kaufe das Haus.«<sup>4</sup>*

Bis 1966 lebt Johns vom Frühling bis zum Herbst hauptsächlich in Edisto Beach und verbringt den Winter in New York. Später wird er bestätigen, daß sein Weggang von New York, der neue Arbeits- und insbesondere Lichtbedingungen mit sich brachte, *die strukturelle und farbliche Beschaffenheit meines*

*Werks wahrscheinlich beeinflusst hat.*<sup>5</sup> Auch seine Arbeitsgewohnheiten ändern sich: *Vorher arbeitete ich immer nur an jeweils einem Bild. ... Seit [1964] arbeite ich an mehreren Bildern gleichzeitig, da ich hier [in Edisto Beach] lebe und häufig in New York bin.*<sup>6</sup>

**[Ende Januar]:** Johns installiert seine bevorstehende Ausstellung in der Leo Castelli Gallery, New York. Während er bei der Arbeit ist, kam ein Kritiker herein und fing an zu fragen, was das und das wäre. Er achtete nicht auf das, was ich sagte. Er sagte, »wie nennen Sie diese Sachen da?«, und ich sagte »Plastiken«. Er sagte, wieso nennen Sie sie Plastiken, wenn es nur Abgüsse sind? Ich darauf, es seien keine Abgüsse; einige hätte ich ganz mit eigener Hand geformt, und andere seien zerbrochene und bearbeitete Abgüsse. Und er sagte, ja, es sind Abgüsse, keine Pla-

*stiken.* Johns wird diese Episode mit der Idee für sein Werk *The Critic Sees*, 1961, in Verbindung bringen.<sup>7</sup>

**31. Januar–18. Februar:** »Jasper Johns: Drawings, Sculptures & Lithographs« in der Leo Castelli Gallery umfaßt 45 Werke.

**Vor dem 18. Februar:** Wahrscheinlich über Ivan C. Karp, den Leiter der Galerie, lernt er in der Leo Castelli Gallery Andy Warhol und Ted Carey kennen. Warhol erwirbt die Zeichnung *Light Bulb*, 1958 (Tafel 43)<sup>8</sup>, und Carey die Zeichnung *Numbers*, 1960 (LC 113). Johns wird später seine erste Begegnung mit Warhol schildern: *Wir wurden einander vorgestellt, und ich sagte, »Oh, ich kenne Ihre Arbeit.« ... Ich meinte seine werbegraphischen Arbeiten, die ich tatsächlich kannte, weil ich damals Schaufenster gestaltete. Bob Rauschenberg und ich arbeiteten dabei zusammen, und bei einem Job, den wir bekommen hatten, war es darum gegangen, Andys Schuhzeichnungen in eine Art dreidimensionale Schaufensterauslage umzu-deuten. Das war bei I. Miller, glaube ich. Ich erzählte Andy davon, und er sagte, »Warum hat man mich das nicht machen lassen?«<sup>9</sup>*

**[Ca. März–April]:** In Edisto Beach entstehen *Figure 3* und acht mit *0 through 9* betitelte Werke, von denen sieben in Johns' bevorstehender Ausstellung in Paris gezeigt werden.



In Edisto Beach, S.C., 1965. Photo: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Estate. Alle Rechte vorbehalten



In Edisto Beach, S.C., 1965. Photo: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Estate. Alle Rechte vorbehalten



**3. März:** *Black Target*, 1959 (Tafel 63), das sich in der Sammlung von Gouverneur und Mrs. Nelson A. Rockefeller befindet, wird zusammen mit etlichen anderen Werken bei einem Brand in der Gouverneurs-Villa in Albany zerstört.<sup>10</sup>

**10. März–17. April:** Das Gemälde *Thermometer*, 1959, wird in der Ausstellung ›Bewogen/Bewegung‹ im Stedelijk Museum, Amsterdam, gezeigt. Die Ausstellung reist anschließend nach Schweden und Dänemark.<sup>11</sup>

**24. April:** Johns hält sich noch immer in Edisto Beach auf.<sup>12</sup>

**18. Mai:** Auf eine Bitte Duchamps hin stiftet er eine *Flag*-Zeichnung für eine Versteigerung zugunsten der American Chess Foundation in den Parke-Bernet Galleries, New York.<sup>13</sup>

**Spätestens am 20. Mai:** Johns ist wieder in New York.<sup>14</sup>

**[Anfang Juni]:** Er reist nach Paris zu einer Ausstellung seiner Werke in der Galerie Rive Droite. Es ist seine erste Europareise; Leo Castelli begleitet ihn. Auf dieser Reise erwirbt er wahrscheinlich Duchamps *Feuille de vigne femelle* aus der von der Galerie Rive Droite herausgegebenen Bronze-Edition. Einen Abdruck davon integriert er später in die Gemälde *No*, 1961, *Field Painting*, 1963/64, und *Arrive/Depart*, 1963/64, indem er die Plastik erhitzt und dann auf die bemalte Oberfläche aufdrückt.<sup>15</sup>

**12. Juni:** Erstausstrahlung von Merce Cunninghams *Suite de Danses*, 1961, einer Fernsehproduktion für die Société Radio-Canada, Montreal. Musik: Serge

Garrant; Regie: Jean Mercure. Johns hat die Kostüme entworfen.

**13. Juni–12. Juli:** ›Jasper Johns: Peintures et Sculptures et Dessins et Lithos‹ in der Galerie Rive Droite umfaßt sieben *0-through-9*-Gemälde von 1961 und die Zeichnung *0 through 9* von 1961 (Tafel 91). Zu den ausgestellten Plastiken gehören die beiden *Painted-Bronze*-Arbeiten (die Savarin-Kaffeedose und die Bierdosen) sowie *Light Bulb*, 1960.

**19. Juni–8. Juli:** ›Vanguard American Painting‹, eine von der United States Information Agency organisierte Ausstellung in Wien, zeigt die Gemälde *Gray Rectangles*, 1957, *False Start*, 1959, und *Reconstruction*, 1959. Ein Jahr lang reist diese Ausstellung anschließend durch verschiedene Städte in Österreich, Jugoslawien, England und Westdeutschland.<sup>16</sup>

**20. Juni:** Um 21:00 spielt David Tudor im Théâtre de l'Ambassade des États Unis, Paris (41, rue du Faubourg Saint-Honoré) John Cages *Variations II*. Rauschenberg, Niki de Saint Phalle und Jean Tinguely nehmen an der Performance teil. Johns beteiligt sich mit einer großen Zielscheibe aus Blumen (dokumentiert in *Floral Design*, einer collagierten Zeichnung, in die das Veranstaltungsprogramm, die Rechnung für die Blumen und die Karte des Floristen integriert sind) und *Entr'acte*, einem Schild/Gemälde, das er im Pariser Atelier seiner Freundin Fance Franck (vormals Stevenson) angefertigt hat. Als *Entr'acte* auf die Bühne gebracht wird, wird für fünfzehn Minuten die volle Beleuchtung eingeschaltet, die Performance jedoch nicht unterbrochen; die Gegenwart des Werks impliziert somit eine Pause, die keine wirkliche Unterbrechung ist.<sup>17</sup> Die Veranstaltung ist von Darthea Speyer organisiert worden, die deswegen von Beamten des U.S. Information Service heftig kriti-



Performance von David Tudor, Robert Rauschenberg, Niki de Saint-Phalle und Jean Tinguely mit Beiträgen von Johns im Théâtre de l'Ambassade des États Unis, Paris, 20. Juni 1961. Photos: Harry Shunk



siert wird. Es wird ihr strikt untersagt, etwas Ähnliches noch einmal zu veranstalten.<sup>18</sup>

**21. Juni:** Bei Tagesanbruch schickt Tudor ein Telegramm an Cage, der sich an der Wesleyan University, Connecticut, aufhält: »Du hattest heute nacht ein wunderbares Konzert mit mir Jasper Johns Niki de Saint Phalle Robert Rauschenberg Jean Tinguely in der amerikanischen Botschaft, David.«<sup>19</sup>

**26. Juni:** Johns hilft beim Aufbau von Niki de Saint Phalles erster Einzelausstellung, die Pierre Restany in der Galerie J organisiert hat.

**28. Juni:** Er nimmt an der Eröffnung von Niki de Saint-Phalles Ausstellung teil. Die Besucher dieser Vernissage werden aufgefordert, auf die Bilder zu schießen. Zu den ausgestellten Werken gehört *Jasper Johns's Shot*, 1961, mit Motiven aus Johns' Werk – der Zielscheibe und dem Kleiderbügel. Nach der Vernissage gibt es ein Abendessen im Restaurant La Coupole.

**Spätestens am 6. Juli:** Johns ist zurück in New York.<sup>20</sup>

**Ende Juli:** Lithographien von Johns werden in einer Ausstellung im Rahmen des Hyannis Festival gezeigt, in der auch ULAE-Lithographien von Helen Frankenthaler, Fritz Glarner, Robert Goodnough, Grace Hartigan, Robert Motherwell und Larry Rivers zu sehen sind. Von Hyannis (einem Seebad in Massachusetts) geht die Ausstellung später nach New York.<sup>21</sup>

**[Ende Juli–September]:** In Edisto Beach entstehen *Map, By the Sea* und *Target*.<sup>22</sup>

**[Ende Juli]–10. Oktober:** Pierre Restany nimmt *Entr'acte* und *Painted Bronze* (die Savarin-Kaffeedose) in die Ausstellung »Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York« in der Galerie Rive Droite in Paris auf. Außerdem sind Werke von Arman, Lee Bontecou, César, John Chamberlain, Chryssa, Raymond Hains, Yves Klein, Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle, Richard Stankiewicz und Jean Tinguely dort vertreten. Restany veröffentlicht im Katalog einen Aufsatz vom Juni 1960, »La Réalité dépasse la fiction«.

**[Spätsommer]:** Johns fährt nach Connecticut, um Aufführungen von Merce Cunningham zu besuchen. Um diese Zeit herum zerbricht seine Freundschaft mit Rauschenberg.<sup>23</sup>

**15. September:** Aus Edisto Beach schreibt er an Tatyana Grosman, daß er Anfang Oktober nach New York zurückzukehren hofft, und daß er die 0–9-Mappe fertigstellen möchte, bevor der Lithostein verkommt.<sup>24</sup>

**25. September:** Tatyana Grosman antwortet Johns: »Mir liegt sehr daran, die Mappe endlich zu machen. Jetzt ist der richtige Zeitpunkt für dieses Projekt gekommen. Es wäre auch sehr interessant, an Farblithographien heranzugehen.

Bob Blackburn und ein anderer sehr guter Drucker werden sich auf die Druckkorrekturen von »Alphabet« konzentrieren.

Wenn Sie ankommen, müßte ein gültiger Probeabzug vorliegen.«<sup>25</sup>

**29. September–5. November:** In der amerikanischen Abteilung der von Darthea Speyer organisierten Ausstellung »Deuxième Biennale de Paris: Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes« im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris sind das Gemälde *0 through 9*, 1961 (LC 138), und die Zeichnung *0 through 9*, 1961 (Tafel 91), zu sehen.

**[Herbst]:** Im Atelier in der Front Street malt Johns eine Gruppe von Gemälden, in denen Grau vorherrscht: *Fountain Pen, Liar, In Memory of My Feelings – Frank O'Hara, Disappearance II, No, Good Time Charley* und *Painting Bitten by a Man*. Mit dieser Gemäldegruppe – und bereits in *By the Sea* – ändert sich die Art seiner Titel: Sie werden persönlicher und weniger streng deskriptiv. Gleichzeitig finden sich immer häufiger Haushalts- oder Atelierutensilien auf den Oberflächen der Werke.<sup>26</sup>

Als Ileana Sonnabend *Good Time Charley* sieht, macht sie Johns auf die Ähnlichkeit mit John Frederick Petos *The Cup We All Race 4*, um 1900, aufmerksam. Der Titel eines 1962 vollendeten



Mit Niki de Saint-Phalle bei der Eröffnung ihrer Ausstellung in der Galerie J, Paris, 28. Juni 1961. Photo: Harry Shunk

Gemäldes, *4 the News*, geht auf Petos Gemälde zurück.<sup>27</sup>

**[Oktober–Dezember]:** Während er an seinem Essay »Jasper Johns: The First Seven Years of His Art« arbeitet, besucht Leo Steinberg Johns mehrmals in dessen Atelier in der Front Street: »Es gab mehrere lange Sitzungen mit Jasper, mit stundenlangen Gesprächen; immer wenn ich auf eine meiner Fragen eine elliptische Antwort bekam und mir der Bedeutung nicht sicher war, ließ ich nicht locker und fragte so lange nach, bis diese Antwort geklärt war. Die Zeit war uns dabei beiden egal.«<sup>28</sup>

**2. Oktober–12. November:** *Book*, 1957, ist in der von William C. Seitz organisierten Ausstellung »The Art of Assemblage« im Museum of Modern Art zu sehen. Weitere Stationen der Ausstellung sind Dallas und San Francisco.<sup>29</sup>

**13. Oktober–Dezember:** *Figure 5*, 1960 (Tafel 64), ist in der Ausstellung »American Abstract Expressionists and Imagi-



nists im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, zu sehen.

**27. Oktober 1961–7. Januar 1962:** Mit *By the Sea*, 1961, ist Johns in 'The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture' vertreten, einer von Gordon Bailey Washburn im Department of Fine Arts, Carnegie Institute, Pittsburgh, organisierten Ausstellung. Dazu erscheint ein Katalog mit einer Einführung von Washburn.

**8. Dezember 1961–10. Januar 1962:** Die Gemälde *In Memory of My Feelings – Frank O'Hara, No, Good Time Charley* und *Liar* werden in einer Gruppenausstellung in der Leo Castelli Gallery gezeigt.



Im Atelier in der Front Street, New York, 1962.  
Photo: Edward Meneceley

## 1962

Im Atelier in der Front Street werden im Lauf des Jahres die folgenden Gemälde fertiggestellt: *0–9*, 1959–62, *Iron*, *Device*, 1961/62, *Device*, 1962, *4 the News*, *Fool's House*, *M*, *Portrait – Viola Farber*,

1961/62, *Zone*, *Paregoric as Directed Dr. Wilder*, *Alphabets*, *Passage*, *Gray Painting with Spoon*, eine kleine *Map* in Öl auf Papier, *Map* (Tafel 103); *Figure 2*, *Diver* und *Slow Field*. In Edisto Beach entsteht ein weiteres *Two Flags*.

Bevor Johns *Fool's House* malt, macht David Hayes ihn auf die Schriften Ludwig Wittgensteins aufmerksam. Er liest die *Philosophischen Untersuchungen* und leiht sich von Hayes den *Tractatus logico-philosophicus*. Später wird er alle veröffentlichten Schriften Wittgensteins sowie mehrere Bücher über diesen Philosophen lesen.<sup>30</sup>

*Fool's House* ist das erste Werk, worin Johns den mittels Schablone aufgetragenen Titel so aufteilt, daß er vom rechten Rand des Bildes auf den linken übergreift, so daß ein zylindrischer Raum suggeriert wird.<sup>31</sup>

Zum ersten Mal verwendet er Kunststoff statt Papier als Bildträger für seine Zeichnungen, so etwa in *Disappearance II*, 1962, und *Device*, 1962.<sup>32</sup>

Robert Rauschenberg malt *Trophy V (For Jasper Johns)*. In den fünf 1962 in der ULAE-Werkstatt fertiggestellten Druckgraphiken – *Painting with Two Balls I*, *Painting with Two Balls II*, *False Start I*, *False Start II* und *Device* – dringt Johns weiter in die Möglichkeiten der Lithographie ein und experimentiert mit verschiedenen Farben und komplexeren Kompositionen. Mit Hilfe einer Folge von Zuwendungen aus der Celeste and Armand Bartos Foundation beginnt das Museum of Modern Art, den jeweils ersten Abzug aller von den ULAE veröffentlichten Editionen zu erwerben.

Johns reist nach London, wo er Madame Tussaud's Wachsfiguren-Kabinett besucht. 1964 wird er die Idee, in *Watch-*

*man* den Abguß eines Beins zu verwenden, auf diesen Besuch zurückführen: *Als ich vor zwei Jahren das Wachsmuseum in London besuchte, wurde mir klar, daß die menschliche Haut merkwürdig ist. Zwei Jahre lang habe ich darüber nachgedacht, wie ich sie in meinen Arbeiten verwenden könnte. Zuerst plante ich, das Bein eines Kindes zu nehmen und am unteren Rand des Bildes einen Stuhl 'normal' aufgestellt anzubringen. Dann hatte ich die Absicht, das Bein einer Frau zu verwenden. Doch schließlich, nach einem Flug von Honolulu nach Tokio, änderte ich den Plan wiederum, und das Ergebnis war das, was Sie jetzt vor sich sehen.*<sup>33</sup>

**14. Januar–24. Februar:** 'Abstract Drawings and Watercolors', eine vom International Program des Museum of Modern Art organisierte und von Dore Ashton betreute Ausstellung im Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, zeigt drei Zeichnungen von Johns: *Study for 'Painting with a Ball'*, 1958, *Tennyson*, 1958, und *Thermometer*, 1960. Die Ausstellung reist anschließend nach Brasilien, Argentinien, Uruguay, Chile, Peru und Ecuador.<sup>34</sup>

**26. Januar:** Tatyana Grosman schreibt an Johns: »Nach meinem Eindruck bauen wir die Mappe [0–9] wie eine Kathedrale auf. Auch das 'Alphabet' würde ich gerne gedruckt vor mir sehen, insbesondere nachdem ich Ihr herrliches Bild im Atelier gesehen habe!«<sup>35</sup>

**17. März–6. Mai:** '4 Amerikanare: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz', eine von Pontus Hulten organisierte Ausstellung, wird im Moderna Museet, Stockholm, gezeigt, bevor sie in die Niederlande und in die Schweiz reist.<sup>36</sup>

**3. April–13. Mai:** *Portrait – Viola Farber*, 1961/62, ist in der Ausstellung '1961' im Dallas Museum for Contemporary Arts, Dallas, Texas, zu sehen.

**Mai:** Leo Steinbergs Aufsatz über Johns erscheint in der Mailänder Zeitschrift *Metro*.<sup>37</sup>

*Ich war beeindruckt von Leo Steinbergs Kommentaren zu meinem Werk; ich*





In der ULAE-Werkstatt, West Islip, N.Y., 30. Juni 1962.  
Photo: Hans Namuth.  
© Hans Namuth 1990

hatte den Eindruck, daß er versucht hatte, sich unmittelbar mit dem Werk auseinanderzusetzen, statt nur seine eigenen vorgefaßten Meinungen darüberzustülpen. Er sah das Werk als etwas Neues und bemühte sich, sich in seiner Beziehung zum Werk selbst zu ändern, was sehr schwer ist.<sup>38</sup>

**5.–27. Mai:** Mit *Slow Field*, 1962, ist Johns im ›XVIII<sup>e</sup> Salon de Mai‹ im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris vertreten.

**6. Mai:** *Study for Skin*, eine Folge von vier Zeichnungen, entsteht, indem er sein eingöltes Gesicht auf Papier preßt und dann Kohle auf das Papier reibt, um die geölte Oberfläche sichtbar zu machen. Alle vier Arbeiten tragen unten rechts die Aufschrift »6 May '62«; möglicherweise das erste Mal, daß Johns Tag, Monat und Jahr auf einem Werk angibt. Ab 1973 wird er seine Arbeiten häufiger derart genau datieren (siehe z.B. die Zeichnung LC D-103 mit der Aufschrift »3 May '73«). Ursprünglich ist *Study for Skin* als Gruppe von Studien für ein nie vollständig realisiertes Werk gedacht, worin eine eingeebnete Maske eines ganzen Kopfes integriert werden sollte, für die ihm der Künstler

Jim Dine Modell stand.<sup>39</sup>

**26. Mai–30. Juni:** ›Drawings: Lee Bontecou, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Moskowitz, Robert Rauschenberg, Frank Stella, Jack Tworok‹ in der Leo Castelli Gallery.

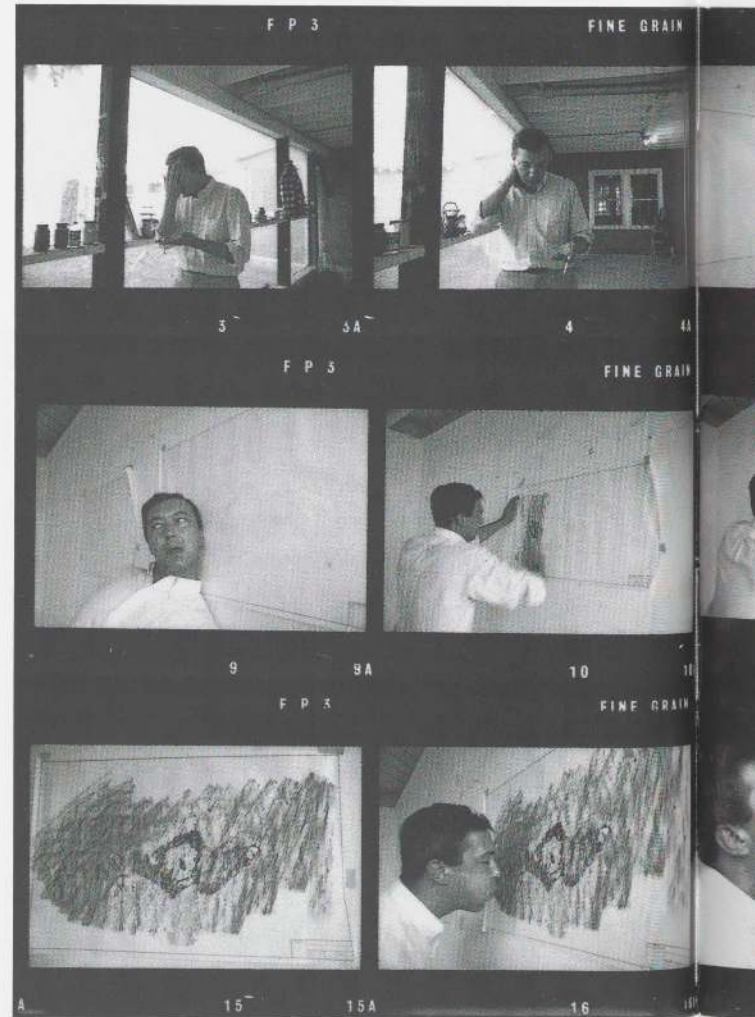
**Sommer:** Er hält sich bei Jim Dine in East Hampton auf.<sup>40</sup> Dine zufolge sehen sie sich im Lauf des Jahres 1962 oft: »Es tritt in meinem Werk offen zutage, und auch in seinem ... man vergleiche nur mein *Black Garden Tools* mit seinem *Fool's House*.«<sup>41</sup>

**August:** Johns, John Cage, der Theaterproduzent Lewis Lloyd und der Anwalt Alfred Geller tragen sich mit dem Gedanken, der Merce Cunningham Dance Company eine Saison am Broadway zu finanzieren. Aus dieser Idee entsteht Anfang 1963 die ›Foundation for Contemporary Performance Arts‹ zur Förderung neuer Tanz-, Musik- und Theaterproduktionen.<sup>42</sup>

**22. September–13. Oktober:** ›Group Exhibition: Chamberlain, Higgins, Johns,

Klapheck, Rauschenberg, Scarpitta, Stella, Tinguely, Tworok‹ in der Leo Castelli Gallery.

**2. Oktober:** Ileana Sonnabend bereitet in Paris eine Johns- und eine Rauschenberg-Ausstellung vor und schreibt von dort an Castelli: »Die Leute hier sind gespannt auf [Rauschenbergs] Ausstellung und auf Japs, und sie erwarten



Großartiges. ... Ich hoffe, daß unsere Auswahl diesen Erwartungen entsprechen wird. Schreibe mir *bitte*, falls Du irgendwelche Ideen dazu hast. Bitte mache Dir die Auswahl nicht zu leicht: Ich will keine zusammengestückelte Ausstellung. Die Leute sind auf eine Kontroverse vorbereitet, und sie sollten die Gelegenheit bekommen, das Beste zu sehen.«<sup>43</sup>



**6. Oktober–11. November:** ›Third International Biennial of Prints in Tokyo 1962‹ im National Museum of Modern Art, Tokio. Als Teil des Beitrags der USA wählt William S. Lieberman drei Johns-Graphiken von 1960 aus.<sup>44</sup>

**[November]:** Der Kurator Henry Geldzahler nimmt Johns auf einen Besuch in Andy Warhols Atelier mit.<sup>45</sup> Wie

besonders beeindruckt gewesen zu sein.<sup>46</sup>

**5. November–6. Januar 1963:** In ›Lettering by Hand‹, einer von Mildred Constantine betreuten Ausstellung im Museum of Modern Art, werden die Gemälde *Colored Alphabet*, 1959, *White Numbers*, 1957, und die Zeichnung *0 through 9*, 1960 (Tafel 66) gezeigt. Von 1965 an

fünf Jahren über Becky Greshams Laden von Ihnen gekauft hat.

Ich halte sie für ein äußerst schönes Beispiel für die Linienführung aus einer frühen ›Johns‹-Periode und würde sie persönlich gerne für unsere Graphics Gallery behalten. Van Hook jedoch sagt, daß Sie versuchen, möglichst viele dieser frühen Arbeiten zurückzubekommen,



In Edisto Beach, S.C., 1965. Photos: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Estate. Alle Rechte vorbehalten

Warhol sich erinnern wird: »Henry kam mit Jasper zu mir. Jasper war sehr still. Ich zeigte ihm meine Sachen, und das war's. Natürlich fand ich es toll, daß sowohl Rauschenberg als auch Johns zu mir gekommen waren, wo ich sie doch so sehr bewunderte. Nachdem Jasper gegangen war, sagte David Bourdon: ›Hm!, Henry wollte seine Beziehungen spielen lassen, aber Jasper scheint nicht

wird sie als Wanderausstellung in Puerto Rico, Argentinien, Brasilien, Peru, Chile und Venezuela gezeigt werden.<sup>47</sup>

**9. November:** John Richard Craft, der Direktor des Columbia Museum of Art in South Carolina schreibt an Johns: »Dr. Cam McLain hat dem Museum soeben die Tuschzeichnung ›Idiot‹ [1952] übergeben, die Dana vor etwa

und glaubt, daß wir Ihnen die Möglichkeit geben sollten, sie gegen etwas Neues auszutauschen.«<sup>48</sup>

**11. November:** Im Atelier in der Front Street wird das Gemälde *Figure 2* vollendet und unverzüglich für die von Ileana Sonnabend organisierte Ausstellung nach Paris befördert. Leo Castelli schreibt später an Sonnabend: »Du solltest Dir klar machen, daß es ein wirkli-



cher Kraftakt war, Dir Jaspers ›No. 2‹ in nur einem Tag – Jasper vollendete es am Sonntag, dem 11. – zukommen zu lassen. Für uns waren ungefähr acht Stunden Arbeit und Anspannung damit verbunden, und wir waren so stolz wie Churchill es gewesen sein muß, als die Invasion in der Normandie planmäßig ablief.«<sup>49</sup>

**[Anfang November–Dezember]:** Nach der gleichnamigen Zeichnung (Tafel 108), die er zuvor begonnen hat, aber erst 1963 fertigstellen wird, malt er im Atelier in der Front Street *Diver* (Tafel 105), sein bis dahin größtes Werk.<sup>50</sup>

**15. November–31. Dezember:** Immer noch unter dem Namen ›Galerie Marcelle Dupuis‹ zeigt Ileana Sonnabend in neuen Ausstellungsräumen (37, quai des Grands Augustins) Johns' dritte Einzelausstellung in Paris. Sie umfaßt die Gemälde *White Flag*, 1955, *Flag on Orange Field II*, 1958, *Target*, 1958 (LC 39), *Flag*, 1958, *Jubilee*, 1959, *Figure 8*, 1959 (LC 72), *Painting with Ruler and ›Gray‹*, 1960, *Good Time Charley*, 1961, *0–9*, 1959–62, *Gray Painting with Spoon*, 1962, *Figure 2*, 1962, und *Device*, 1962.

**18. November:** Sonnabend schreibt an Castelli: »Japs Eröffnung war ein großer Erfolg. Eine Menge Leute kamen, tranken Champagner und bewunderten, was sie von der Ausstellung zu sehen bekamen – einige sagten, sie hätten Jap zum erstenmal so sehen, d.h., seine Entwicklung nachvollziehen können. ... Leider sind seither nur sehr wenige Besucher gekommen. Es scheint, daß die Sammler in Europa nicht mehr sammeln (d.h. mehr als \$ 1000 ausgeben wollen). ... Ich habe \$ 1500 für Publicity ausgegeben und könnte diese Ausgaben noch steigern – \$ 600 für Anzeigen, und da steht man nun! Nicht die allergeringste Chance, die Unkosten zu decken.«<sup>51</sup>

**19. November–15. Dezember:** Mit ›Jasper Johns: Retrospective Exhibition‹ in der Everett Ellin Gallery, Los Angeles, wer-

den die neuen Räume der Galerie eröffnet. Die Ausstellung umfaßt zehn Gemälde und vier Zeichnungen aus den Jahren 1957 bis 1962, im folgenden Jahr wird die Ausstellung noch an einem anderen Ort in Kalifornien gezeigt.<sup>52</sup>

**[Dezember]:** In ihrem Artikel ›Folklore of the Banal‹ in *Art in America* identifiziert Dorothy Gees Seckler Johns als den Mentor der hervortretenden Künstlergeneration, wozu sie Roy Lichtenstein,

Andy Warhol, Wayne Thiebaud, James Rosenquist und Robert Indiana zählt, insbesondere weil er »alltägliche Objekte vor Augen führt, ohne ein Urteil über ihre Schönheit, Wünschbarkeit oder Sittlichkeit zu implizieren.«<sup>53</sup>

**12. Dezember–3. Februar 1963:** *Folly Beach*, 1962, wird in der ›Annual Exhibition 1962: Contemporary Sculpture and Drawings‹ im Whitney Museum of American Art, New York, gezeigt.



Im Atelier in der Front Street, bei der Arbeit an *Land's End*, 1963. Photos: Paul Katz



## 1963

Im Atelier in der Front Street vollendet er im Lauf dieses Jahres die im Vorjahr begonnene Zeichnung *Diver* und malt *Land's End*, ein Formmetall-*Numbers* und *Map*. In Edisto Beach malt er *Periscope* (*Hart Crane*). Ebenfalls in diesem Jahr entstehen die kleinformigen Zahlenbilder *Figure 2* und *Figure 1*. Leo Steinbergs Buch *Jasper Johns* – die erste Monographie über sein Werk – erscheint. Es handelt sich um eine revi-

Sitz in New York (30 East 60th Street). Die Gründungsdirektoren sind Johns, Elaine de Kooning, John Cage, David Hayes, Lewis Lloyd und Alfred Geller.<sup>54</sup> Gemäß ihrer Satzung verfolgt die Stiftung das Ziel, »das Verständnis für und das öffentliche Interesse an Aufführungen zeitgenössischer Art in den Bereichen Musik, Tanz und Drama zu kultivieren, zu fördern, voranzutreiben und zu ermutigen, und solche Aufführungen finanziell zu unter-

scheinlich der einflußreichste jüngere Maler der Welt«.<sup>55</sup>

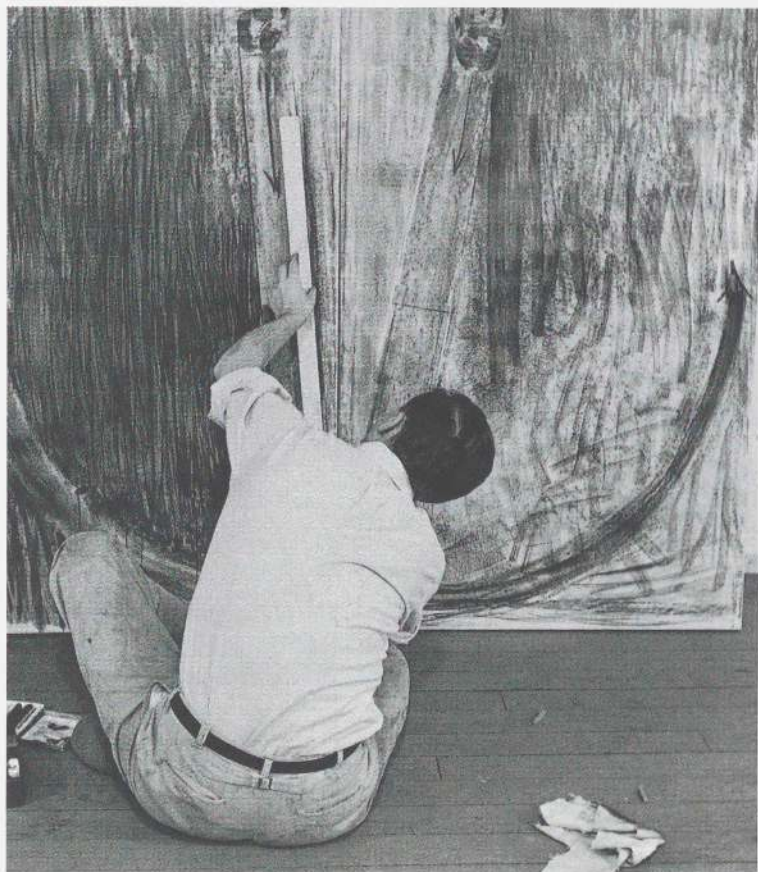
**23.–25. Februar:** In der Allan Stone Gallery, New York, installiert Johns eine Ausstellung von Werken, die der Foundation for Contemporary Performance Arts von mehr als siebenzig Künstlern gestiftet worden sind. Er selbst beteiligt sich mit einer *Map* von 1962 (Tafel 103).<sup>56</sup> *The New Yorker* berichtet: »Mit Ausnahme von Richard Lippolds empfindlichem Drahtgebilde ›Variations Within a Sphere‹, das von Lippold selbst gehängt wurde, installierte Johns alle Gemälde und Plastiken in der Ausstellung. Er brauchte dazu den ganzen Samstagabend, den ganzen Sonntag und fast den ganzen Montag. Noch bis zum letzten Augenblick trafen Bilder ein. ›Jim Rosenquists großes Gemälde traf am Montag nachmittag ein und war noch feucht‹, sagte [Johns].«<sup>57</sup>

**25. Februar–2. März:** Ausstellung in der Allan Stone Gallery. Die Zeitschrift *Dance Magazine* berichtet, daß als erstes Projekt der Stiftung für Mitte April ein Broadway-Programm der Merce Cunningham Dance Company geplant sei, das mit »sage und schreibe \$ 80 000« unterstützt werde.<sup>58</sup> Dieser Plan wird allerdings nicht realisiert. Ein Teil der Verkaufserlöse wird 1964 zur Finanzierung einer Welttournee der Merce Cunningham Dance Company verwendet.<sup>59</sup>

Johns erwirbt in der Ausstellung Robert Morris' *Metered Bulb* von 1963.<sup>60</sup>

**14. März–[12.] Juni:** ›Six Painters and the Object‹, eine von Lawrence Alloway organisierte Ausstellung im Solomon R. Guggenheim Museum, umfaßt neben Werken von Jim Dine, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, James Rosenquist und Andy Warhol Johns' *Tango*, 1955, *Green Target*, 1955, *White Flag*, 1955–58, *Numbers in Color*, 1958/59, und *False Start*, 1959.

**29. März:** Er besucht die Eröffnung von Rauschenbergs Retrospektive im Jewish Museum, New York. Alfred H. Barr jr. vom Museum of Modern Art fragt ihn einige Tage später, welches Werk Rau-



Im Atelier in der Front Street, bei der Arbeit an *Diver*, 1963. Photo: Paul Katz

dierte Fassung des Essays, den Steinberg 1962 in *Metro* veröffentlicht hatte. Frank Stella vollendet das Diptychon *Jasper's Dilemma*, 1962/63, das sich aus zwei nebeneinandergestellten Darstellungen konzentrischer Quadrate zusammensetzt; die eine Hälfte farbig, die andere in Schwarz, Grau und Weiß.

**Januar:** Gründung der ›Foundation for Contemporary Performance Arts‹ mit

stützen«. Die Stiftung wird ihre Aktivitäten später auch auf die visuellen Künste ausdehnen.

**12. Januar–7. Februar:** ›Jasper Johns‹ in der Leo Castelli Gallery umfaßt die Gemälde *Map*, 1961, *By the Sea*, 1961, *Fool's House*, 1962, *Zone*, 1962, *Passage*, 1962, *Out the Window II*, 1962, und *Diver*, 1962.

**18. Februar:** Der Zeitschrift *Newsweek* zufolge ist ›Jasper Johns mit 32 wahr-



schenbergs das Museum seiner Meinung nach ankaufen solle; Johns schlägt *Rebus*, 1955, vor (Barr folgt dieser Empfehlung nicht).<sup>61</sup>

**3. April–2. Juni:** Das Gemälde *Reconstruction*, 1959, ist in der Ausstellung ›Ascendancy of American Painting‹ im Columbia Museum of Art zu sehen.

**3. Mai–10. Juni:** In der Ausstellung ›Schrift en beeld‹ im Stedelijk Museum, Amsterdam, sind das Gemälde *Jubilee*, 1959, die Zeichnung *Gray Alphabets*, 1960 (LC 98), und eine Lithographie von 1962 zu sehen. Die Ausstellung reist anschließend nach Westdeutschland.<sup>63</sup>

(Probeabzug am 7. Juli); und an *Hatteras* (17. Juli).<sup>64</sup>

**20. Mai–30. Juni:** ›Group Drawing Exhibition: Bontecou, Daphnis, Johns, Lichtenstein, Moskowitz, Rauschenberg, Stella, Tworckov, van de Wiele‹ in der Leo Castelli Gallery.

**Juni:** In der japanischen Zeitschrift



Im Penthouse am Riverside Drive, New York, 1965. Photo: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Estate. Alle Rechte vorbehalten

**18. April–2. Juni:** In der von Alice Denney in der Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C., organisierten Ausstellung ›Popular Image Exhibition‹ werden die Gemälde *Flag above White*, 1955, und *Flag on Orange Field*, 1957, gezeigt. Billy Klüver produziert eine LP, auf der eine Stunde lang im März dieses Jahres geführte Interviews mit den elf in der Ausstellung vertretenen Künstlern zu hören sind. Die Ausstellung, zu der ein Katalog mit einer Einführung von Alan R. Solomon erscheint, wird einige Monate später auch in London gezeigt.<sup>62</sup>

**9. Mai–27. Juli:** Er arbeitet fast täglich in der Werkstatt der ULAE an den Lithographien für die Mappe 0–9. Diese 1960 konzipierte Mappe setzt sich aus zehn Lithographien zusammen, einer für jede Ziffer. Für alle Lithographien wird derselbe Stein verwendet. Gleichzeitig arbeitet Johns außerdem an Lithographien mit integrierten Abdrücken von Körperteilen: an *Hand*, worin er mit Seife und Öl auf Stein experimentiert (12. Mai); am ersten Zustandsdruck von *Skin with O'Hara Poem* (21. Juni) – das Gedicht kam erst 1965 dazu –; an *Pinion*, 1966 fertiggestellt

*Mizue* veröffentlicht Yoshiaki Tono zum erstenmal Auszüge aus Johns' Skizzenbüchern.<sup>65</sup>

**9. Juni–13. September:** Johns ist in der ›Fünften Internationalen Graphikausstellung‹ in der Galerie moderner Kunst, Ljubljana, Jugoslawien, vertreten.

**14. Juni:** Leo Castelli schenkt Präsident John F. Kennedy eine bronzene *Flag* von 1960: »Es ist mir eine Freude, Ihnen und Mrs. Kennedy diese von Jasper Johns in Bronze wiedergegebene Flagge unseres Landes zu überreichen. Sie wurde 1960 ausgeführt und ist eine von vier Abgüs-



sen. Sowohl Jasper Johns wie auch ich sind glücklich, Ihnen hiermit unsere Dankbarkeit und Bewunderung zum Ausdruck bringen zu können.«<sup>66</sup>

*Ich machte mal eine Art Bronzeplastik von einer Flagge: ich glaube, es war eine Edition von drei Exemplaren. Eine davon wurde zu irgendeiner Gelegenheit Präsident Kennedy übergeben. Ich war darüber sehr aufgebracht. Sie wurde ihm am Flag Day überreicht!*

[der 14. Juni ist der Gedenktag der Einführung der amerikanischen Nationalflagge] ... *Es erschien mir so entsetzlich, daß das passiert war, und bei John Cage, meinem sehr guten Freund, machte ich meinem Ärger Luft. Er sagte, »Mach dir nichts draus. Betrachte es einfach als ein Wortspiel auf dein Werk!«<sup>67</sup>*

**21. Juli:** Castelli schreibt an den Architekten Philip Johnson, der das New York State Theater für das Lincoln Center in Manhattan entwirft und dafür Kunstwerke in Auftrag geben will: »Herzlichen Dank für die Pläne für Ihr Theater. Ich werde sie an Jasper und Lee [Bontecou] weitergeben.

Um frühere Gespräche zu rekapitulieren: Wir gehen davon aus, daß für die folgenden für das Theater bestimmten Werke eine Gesamtsumme von \$ 30.000,00 gezahlt werden wird:

Jasper Johns: Gemälde

Lee Bontecou: Relief

Edward Higgins: Freiplastik.«<sup>68</sup>

**[Sommer]:** Im Atelier in der Front Street entsteht *Numbers* in Formmetall auf Leinwand, ein Prototyp für die größere

Version, die Johns für die Auftragsarbeit für das New York State Theater plant. Er wird dieses Werk auch als Modell für die zwei *Numbers* von 1963–68 verwenden, die beide in Aluminium gegossen werden.

**[Ende August–September]:** Er zieht in das Penthouse 340 Riverside Drive (Ecke 106th Street), wo er für die nächsten Jahre lebt und arbeitet, wenn er sich in New York aufhält.<sup>69</sup>

**7.–29. September:** Die Plastik *Flashlight I*, 1958, wird in der von John Coplans organisierten (vom Oakland Art Museum und dem California College of Arts and Crafts gemeinsam veranstalteten) Ausstellung »Pop Art USA« im Oakland Art Museum, Oakland, Kalifornien, gezeigt.

**1. Oktober:** Jean Christophe, der Sohn von Leo Castelli und dessen Frau Toiny (Antoinette) wird geboren. Johns wird später sein Pate.

**2. Oktober:** Philip Johnson schreibt einen Brief an Johns über die für das New York State Theater vorgesehenen *Numbers*: »Ich habe die Größe des Bildes durchgerechnet, und nur zur Wiederholung: die jetzigen Maße [des als Prototyp dienenden Werks] betragen 44 × 58 [Inch; 111,8 × 147,3 cm]. Das neue Bild wäre dann 108 [274,3 cm] hoch und 81,931 [208,1 cm] breit. Wahrscheinlich möchten Sie die Breite auf 82 [208,3 cm] aufrunden. [Das fertige Bild hat schließlich die Maße 110 × 85 Inch (279,4 × 215,9 cm).]

Wie dem auch sei, Ihr Ansatz ist phantastisch. Dieses Werk wird das subtilste Monument unserer Zeit werden.«<sup>70</sup>

Johns nimmt die Auftragsarbeit *Numbers* wahrscheinlich um diese Zeit herum in Angriff; vollendet wird sie erst irgendwann in den ersten Monaten des Jahres 1964. Wegen des großen Formats des Bildes arbeitet er daran in einem speziell für diesen Zweck angemieteten Lagerhaus in Uptown Manhattan.<sup>71</sup> Das Werk wird seine größte Version des Zahlen-Motivs. Es ist auch dasjenige seiner Werke, das die meisten Tafel-elemente umfaßt – insgesamt 121, eine pro Ziffer.

**29. Oktober–23. November:** Er besucht die Ausstellung »Florine Stettheimer: Her Family, Her Friends« in der Durlacher Brothers Gallery, New York.<sup>72</sup>

**11. Dezember 1963–2. Februar 1964:** *Map*, 1963, wird in der »Annual Exhibition 1963: Contemporary American Painting« im Whitney Museum of American Art, New York, gezeigt.

**12. Dezember 1963–5. Februar 1964:** Die Gemälde *Reconstruction*, 1959, und *Shade*, 1959, werden in der Ausstellung »Black and White« im Jewish Museum, New York, gezeigt. Zu dieser Ausstellung erscheint ein Katalog mit einer Einführung von Ben Heller.

**19. Dezember:** Der Künstler Dan Flavin vollendet *Pink out of a Corner – To Jasper Johns*, eine aus einer rosa Leuchtstoffröhre in einer Metallbefestigung (243,8 × 15,2 × 13,4 cm) bestehende Arbeit, die sich heute in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York befindet.<sup>73</sup>





80 **15' ENTR'ACTE**, 1961  
15 Minuten Pause  
Öl, Enkaustik und Collage auf Leinwand  
90 x 65 cm  
Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln





81 **ZERO THROUGH NINE**, 1961  
Null bis Neun  
Öl auf Leinwand  
137 × 105 cm  
Tate Gallery, London





82 **BY THE SEA**, 1961  
Am Meer  
Enkaustik auf Leinwand (vier Teile),  
182,9 × 138,4 cm  
Privatbesitz









84 **DISAPPEARANCE II**, 1961  
Verschwinden II  
Enkaustik und Collage auf Leinwand,  
101,6 × 101,6 cm  
The Museum of Modern Art, Toyama



85 **GOOD TIME CHARLEY**, 1961  
Lebemann  
Enkaustik auf Leinwand mit Objekten,  
96,5 × 61 × 11,4 cm  
Privatsammlung, Miami





86 **NO**, 1961  
Nein  
Enkaustik, Collage und skulptiertes Metall auf  
Leinwand mit Objekten, 172,7 × 101,6 cm  
Besitz des Künstlers



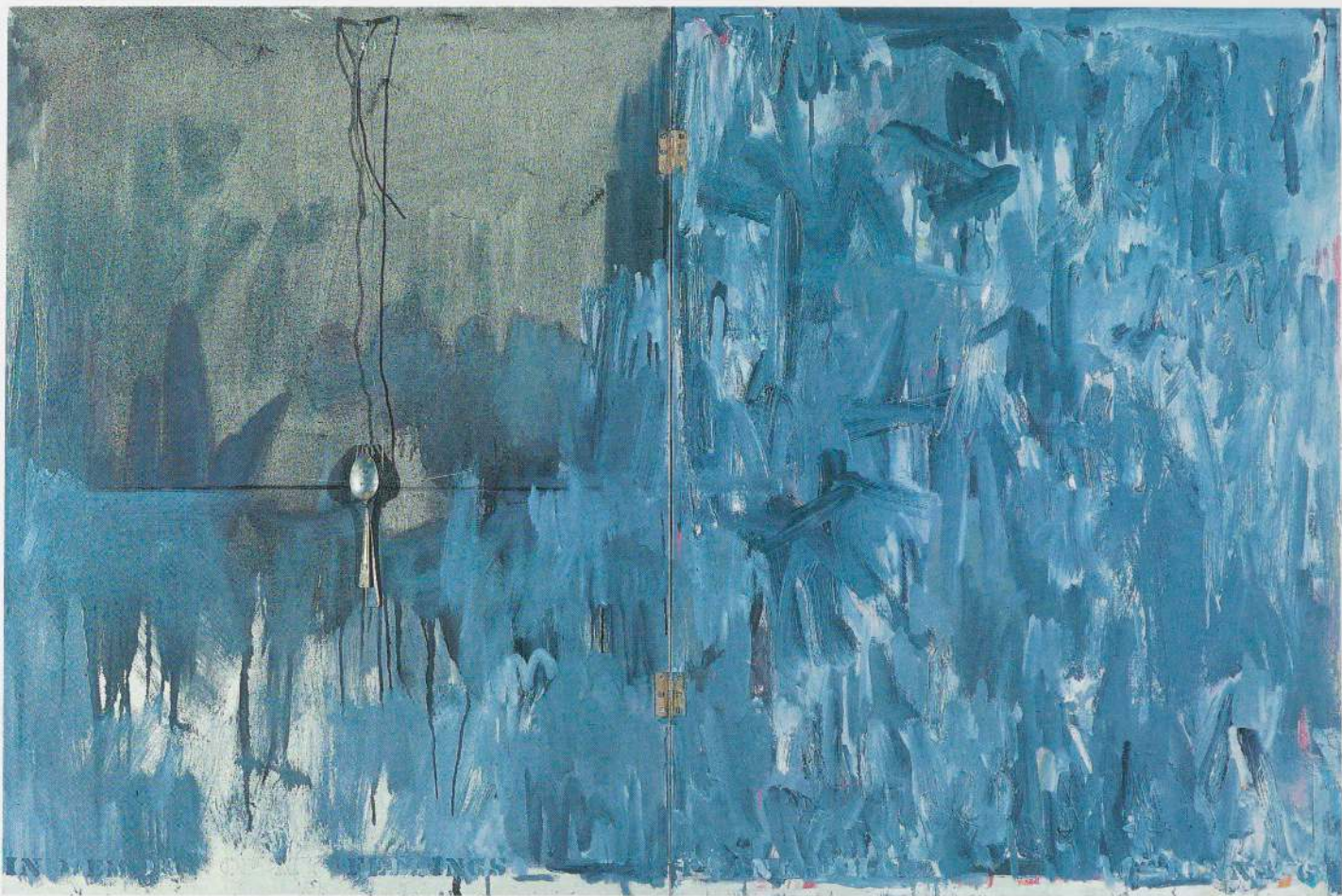


87 **PAINTING BITTEN**  
**BY A MAN**, 1961  
Gemälde, von Mann gebissen  
Enkaustik auf Leinwand,  
auf Druckplatte montiert,  
24,1 × 17,5 cm  
Besitz des Künstlers



88 **WATER FREEZES**, 1961  
Wasser gefriert  
Enkaustik auf Leinwand  
mit Thermometer,  
78,7 × 64,1 cm  
Courtesy Galerie  
Bonnier, Genf





89 **IN MEMORY OF MY FEELINGS-**

**FRANK O'HARA, 1961**

In Erinnerung an meine Gefühle – Frank O'Hara

Öl auf Leinwand mit Objekten (zwei Teile),

101,6 × 152,4 cm

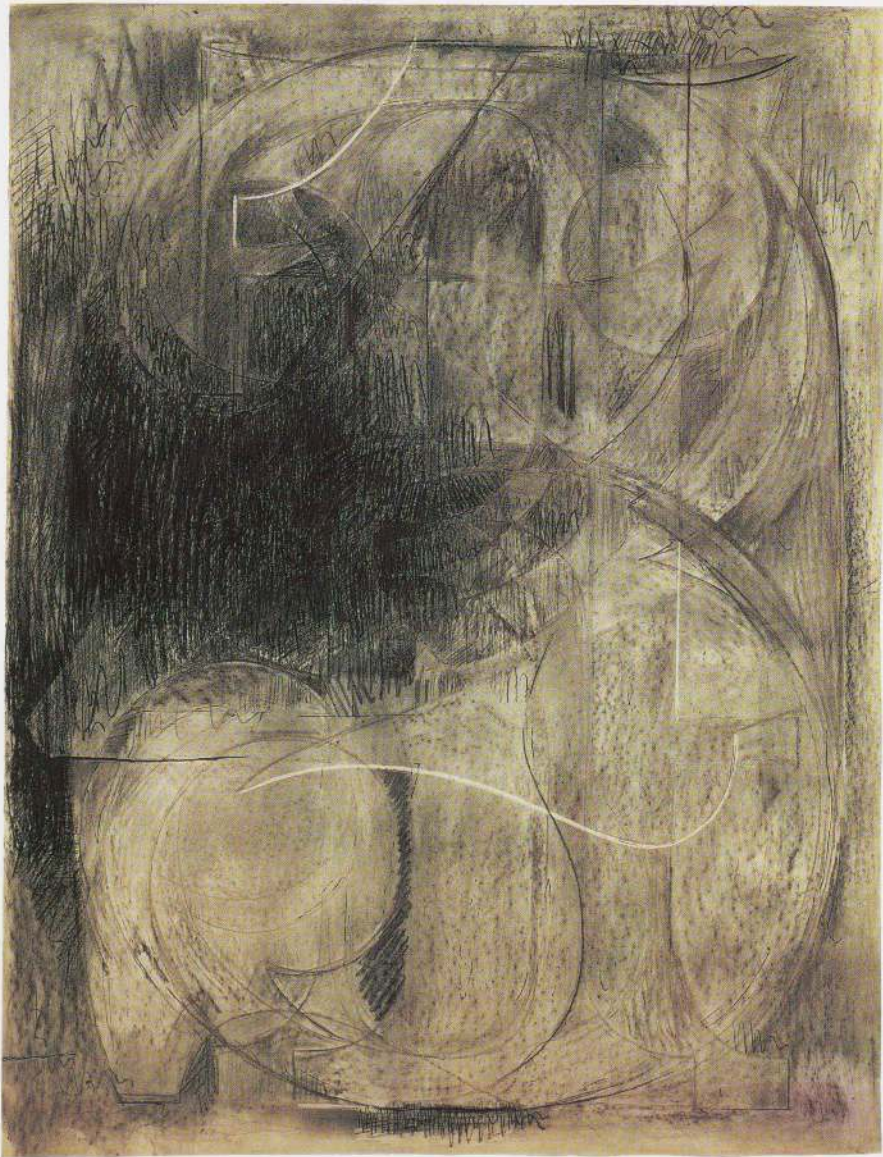
Museum of Contemporary Art, Chicago.

Teilschenkung der Apollo Plastics Corporation





90 **LIAR**, 1961  
Lügner  
Enkaustik,  
skulptiertes Metall  
und Graphitstift  
auf Papier,  
54 × 43,2 cm  
Sammlung Gail und  
Tony Ganz, Los Angeles



91 **0 THROUGH 9**, 1961  
0 bis 9  
Kohle und Pastell  
auf Papier, 137,5 × 105,7 cm  
Sammlung David Geffen,  
Los Angeles



92 **DEVICE**, 1961/62  
Zeichengerät  
Öl auf Leinwand  
mit Holz,  
183 × 123,8 × 11,4 cm  
Dallas Museum of Art.  
Schenkung The Art  
Museum League,  
Margaret J. und  
George V. Charlton,  
Mr. und Mrs. James  
B. Francis,  
Dr. und Mrs. Ralph  
Greenlee jr., Mr. und  
Mrs. James H.W. Jacks,  
Mr. und Mrs. Irvin  
L. Levy, Mrs. John  
W. O'Boyle und  
Dr. Joanne Stroud  
zu Ehren von  
Mrs. Eugene McDermott







93 **4 THE NEWS**, 1962  
Enkaustik und Collage auf Leinwand  
165,1 × 127,6 cm  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf





94 **PASSAGE**, 1962  
Enkaustik und Objekte auf Leinwand (drei Teile)  
138 × 102 cm  
Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln





95 **DEVICE**, 1962  
 Zeichengerät  
 Öl auf Leinwand mit Holz,  
 101,6 × 76,2 cm  
 The Baltimore Museum of Art.  
 Ankauf mit Mitteln, die von The Dexter  
 M. Ferry, Jr., Trustee Corporation  
 Fund sowie von Edith Ferry Hooper  
 bereitgestellt wurden, 1976



96 **DEVICE**, 1962  
 Zeichengerät  
 Tusche auf Kunststoff,  
 60,9 × 45,7 cm  
 Sammlung Leo Castelli





97 **FOOL'S HOUSE**, 1962  
Narrenhaus  
Öl auf Leinwand  
mit Objekten, 182,9 × 91,4 cm  
Sammlung Jean Christophe Castelli





98 **STUDY FOR SKIN I**, 1962  
 Studie für Haut I  
 Kohle auf Zeichenpapier, 55,9 × 86,4 cm  
 Besitz des Künstlers

99 **STUDY FOR SKIN II**, 1962  
 Studie für Haut II  
 Kohle auf Zeichenpapier, 55,9 × 86,4 cm  
 Besitz des Künstlers







100 **STUDY FOR SKIN III**, 1962  
 Studie für Haut III  
 Kohle auf Zeichenpapier, 55,9 × 86,4 cm  
 Besitz des Künstlers

101 **STUDY FOR SKIN IV**, 1962  
 Studie für Haut IV  
 Kohle auf Zeichenpapier, 55,9 × 86,4 cm  
 Besitz des Künstlers







102 **TWO FLAGS**, 1962  
Zwei Flaggen  
Öl auf Leinwand  
(zwei Teile),  
248,9 × 182,8 cm  
Sammlung Norman  
und Irma Braman







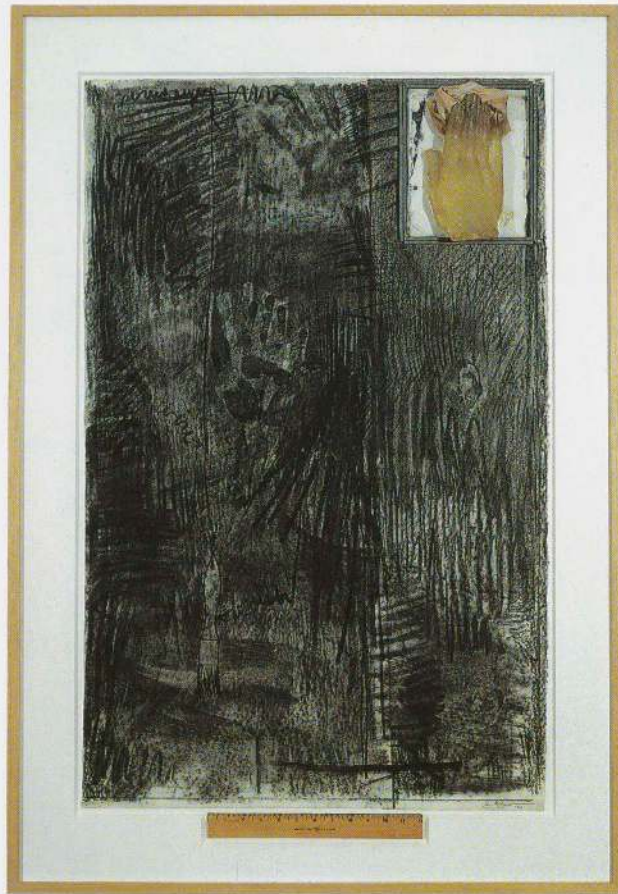


105 **DIVER**, 1962  
Taucher  
Öl auf Leinwand mit Objekten (fünf Teile),  
228,6 × 431,8 cm  
Sammlung Norman und Irma Braman

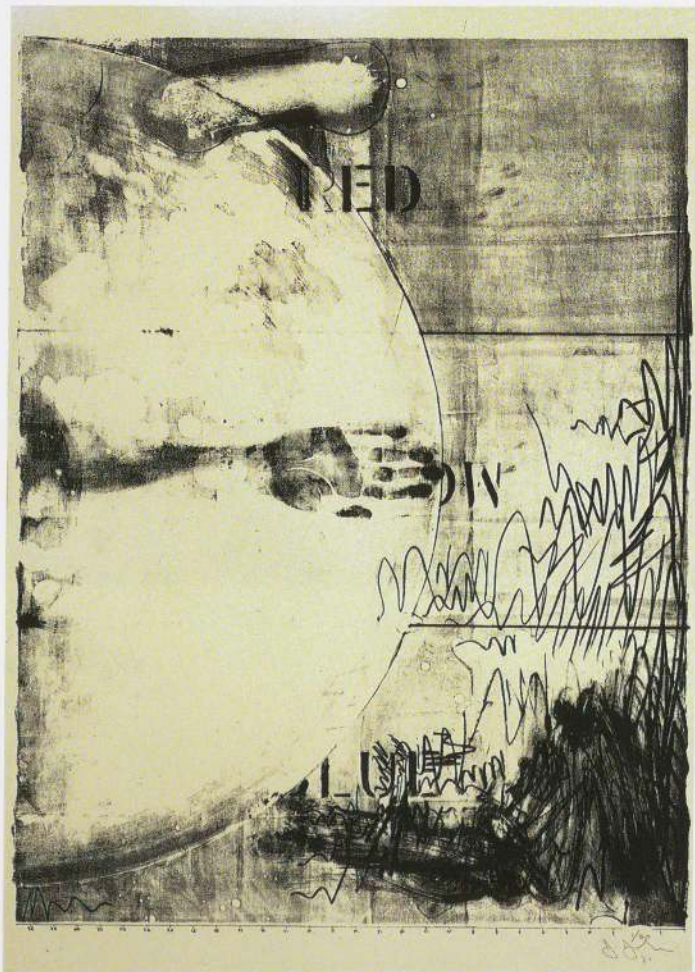








106 **WILDERNESS II**, 1963  
 Wildnis II  
 Kohle, Pastell und Collage  
 auf Papier mit Objekten,  
 Maße mit Rahmen:  
 127 × 87,3 cm  
 Besitz des Künstlers



107 **HATTERAS**  
 West Islip, N.Y.: Universal  
 Limited Art Editions, 1963  
 Lithographie, 105,1 × 74,9 cm  
 The Museum of Modern Art,  
 New York. Schenkung der Celeste  
 und Armand Bartos Foundation





108 **DIVER**, 1963

Taucher

Kohle, Pastell und Aquarell (?) auf Papier, auf  
Leinwand montiert (zwei Teile), 219,7 × 182,2 cm  
Sammlung Sally Ganz, New York





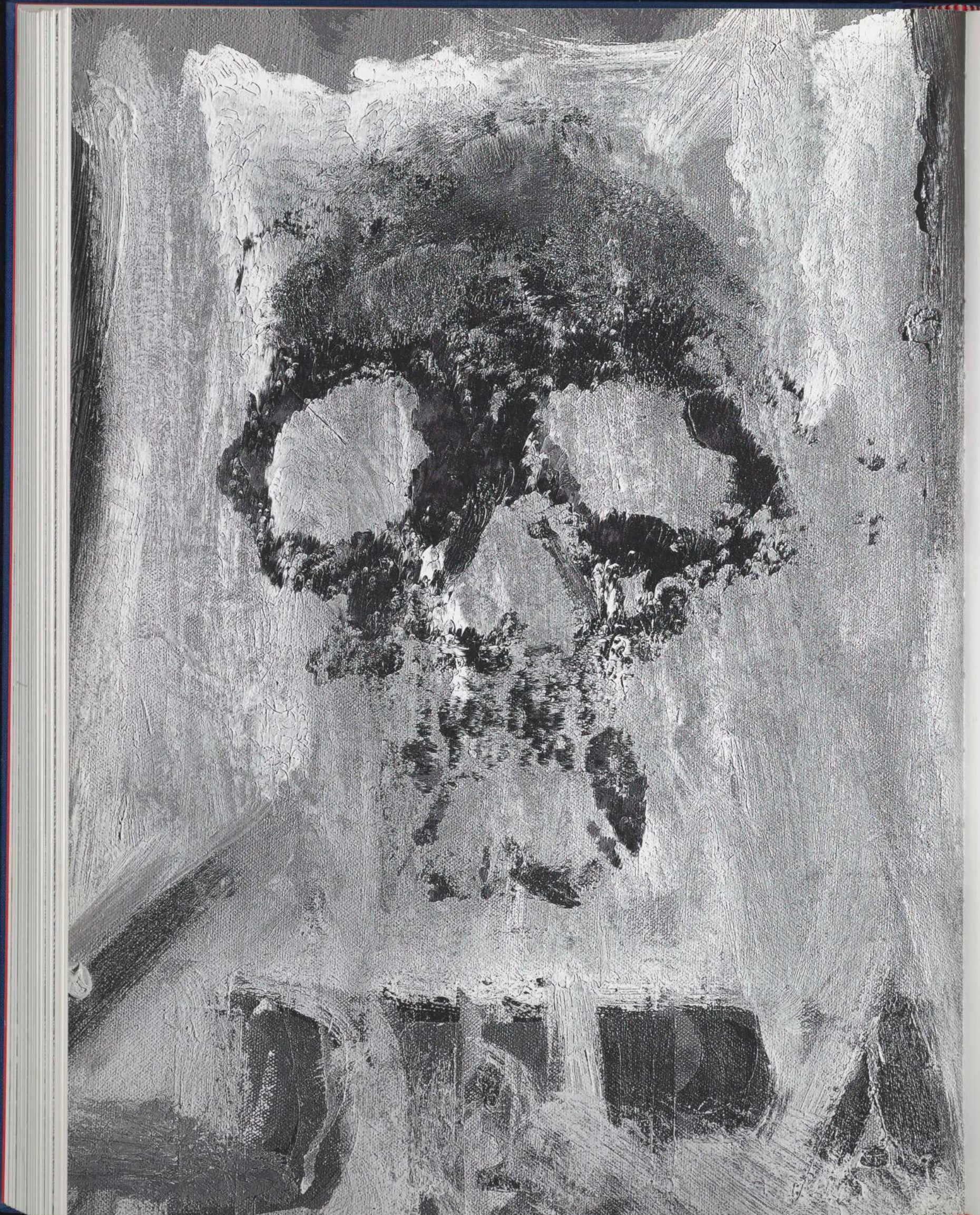
109 **LAND'S END,**  
1963  
Landspitze  
Öl auf Leinwand  
mit Holz,  
170,2 × 122,6 cm  
San Francisco Museum  
of Modern Art.  
Schenkung  
Mr. und Mrs. Harry  
W. Anderson





110 **PERISCOPE (HART CRANE)**, 1963  
Periskop (Hart Crane)  
Öl auf Leinwand, 170,2 × 121,9 cm. Besitz des Künstlers







## 1964–1971

In der Zeit von der Mitte der sechziger bis zum Anfang der siebziger Jahre wurde Johns' Schaffen unsteter und eklektischer. Er malte weniger, während seine druckgraphische Arbeit einen Aufschwung erlebte, zudem wurde er experimentierfreudiger und arbeitete mit Siebdruck, Photoreproduktionen, Neon und Metall sowie gängigeren Künstlermaterialien. Zwischen klarer graphischer Kraft und einer eher hermetisch-grüblerischen Art schwankend, lotete er abgewandelte Bildanlagen und wechselnde Formate aus und schuf einige seiner größtformatigen Werke – karge Abstraktionen wie auch dichtgedrängte, vielschichtige und beziehungsreiche Konstruktionen. In *Arrive/Depart* traten erstmals einige der neuen Elemente auf, nämlich das Motiv des unmittelbar auf die Leinwand aufgedruckten Totenschädels (Johns verwendete einen echten Schädel) und die Anwendung der Siebdrucktechnik, wobei es sich bei dem Motiv des Siebes, das ihm Andy Warhol gegeben hatte, um ein Hinweiszeichen mit der Aufschrift »Glass – Handle with Care – Thank You« (Vorsicht Glas – Danke) handelte.<sup>1</sup> Diese beiden Zeichen, die Morbidität und Pop auf eine Weise vermischten, durch die der Titel eine spezifische Bedeutungsdimension erhielt, läuteten eine neue Polyphonie in seinem Schaffen ein, eine Tendenz, die wiederum durch das *Field Painting* mit seinem Spalt durch die Mitte, den an Scharnieren befestigten Buchstaben, die beiderseits einen Abdruck machen, der Elektrifizierung und den angehängten Malerutensilien verstärkt wurde. Eine Japan-Reise im Jahr 1964 bot eine Gelegenheit für die Weiterentwicklung dieser Assemblageästhetik. Parallel zu zwei *Souvenir* betitelten Werken (in denen sich erste Selbstbildnisse finden) und dem Gemälde *Watchman* (in dem erstmals seit den frühen *Targets* ein

fragmenthafter Körperabguß Verwendung fand) entstand eine Sammlung an Duchamp erinnernder selbstbefragender Skizzenbuchnotizen, darunter eine Betrachtung über die Unterschiede zwischen einem »Wächter« und einem »Spion« unter dem Gesichtspunkt der Aufmerksamkeit des Blickes.<sup>2</sup> Das anschließend entstandene riesige programmatische »Manifest« *According to What*, das zugleich eine bewußte Hommage an Duchamp darstellt, griff Elemente von *Arrive/Depart*, *Field Painting* und *Watchman* wieder auf und ließ eine breite Vielfalt von Darstellungsformen zum Tragen kommen. Johns' Kommentare verdeutlichen, daß diesem Bild ein konstanter zentraler Bezugspunkt, nach dem seine Teile miteinander hätten in Zusammenhang gebracht werden können, abgehen sollte: daher sein fragender Titel.<sup>3</sup> Die daraus resultierende Zusammenhanglosigkeit unterscheidet die Assemblage von Rauschenbergs früheren »Combine paintings«, deren Aufbau sich in der Regel durch eine eher flüssige Bildhaftigkeit auszeichnete. Johns' nächstes Gemälde von vergleichbarem Format – das sechsteilige *Untitled* von 1964/65 – besitzt eine homogenere großflächig-plakative Bildsprache der angedeuteten Dynamik und der leuchtenden unmodulierten Primärfarbfelder, die der Pop Art und der abstrakten Hard-edge-Malerei der sechziger Jahre zu antworten scheinen.

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, in der er gleichzeitig mit komplexen zusammenhängender Überlegungen zur Mehrschichtigkeit sowie zu Proportions- und Größenverhältnissen arbeitete, führte Johns einige Projekte über mehrere Jahre hinweg fort. *Voice* beschäftigte ihn von 1964 bis 1967; an *Voice 2* arbeitete er von Ende 1967 bis 1971; einige Werke behielt er sogar noch länger zurück und nahm sie in spätere Assemblagen auf. Der Siebdruck wurde ein wichtiger Bestandteil seines technischen Repertoires: Die drei Teile von *Voice 2* (ursprünglich als unterschiedlich konfigurierbare Einheiten konzipiert)

weisen eine Vielfalt von Effekten der Oberflächentextur auf, die daher rühren, daß Farbe durch Siebe gepreßt wurde<sup>4</sup>, und das zugrunde liegende Strukturelement des kargen *Studio II* war ein Gitterfenster aus dem Haus in Edisto Beach, das mehrmals auf die Leinwand aufgedruckt wurde. Das Gabel-und-Löffel-Motiv tauchte, mittels Photosiebdruck dem Gemälde *Voice* entlehnt, in Teilen von *Voice 2* sowie in *Wall Piece* wieder auf und regte zugleich eine Serie von *Screen Piece* genannten Werken an, in denen die photographische Vergrößerung der Utensilien zu einem Teil des Sujets wurde. Johns bediente sich eines noch aufgeblähteren Formats für die verrückten und verrutschenden Buchstaben von *Voice 2* sowie für die lithographische Folge von Ziffern, die um die gleiche Zeit entstand.

1967 gab ein auf einer Wand in Harlem im Vorbeifahren erblicktes gemaltes Fliesenmuster Johns ein neues Motiv an die Hand, das im Vergleich zu den vorgefundenen Zeichen und Landkarten der Jahre davor abstrakter und vom Aufbau her weniger starr war. Das erste Bild dieser Art rekonstruierte er aus dem Gedächtnis, und das Motiv rückte in den Mittelpunkt der experimentellen Auseinandersetzung mit den systematischen Umkehrungen, Seitenverkehrungen und Überlappungen von Mustern – Experimente, die sich bis in das nächste Jahrzehnt hinein fortsetzen sollten. Das Einpressen der »Fliesen«-Formen mit Hilfe von Papierschablonen ergab zudem eine neue Art von Oberflächenstruktur mit glattgestrichenen Partien inmitten eines Netzes aus von erhabener Farbe eingefassten Zwischenräumen, oft weiß in weiß gehaltenen. *Decoy* von 1971 war eine Gedächtnisrekonstruktion anderer Art: Indem es die Motive einer früheren Lithographie und einer Folge von Radierungen vereinte (Druckgraphiken, die sich ihrerseits mit Gemälden und Skulpturen auseinandersetzen, die bis in das Jahr 1959 zurückreichen), bot es eine abschließende Bestandsaufnahme dieser Phase von Johns' Schaffen. KV



## BIOGRAPHIE

### 1964

**[Winter]:** Im Atelier am Riverside Drive wird das im Jahr zuvor begonnene Gemälde *Arrive/Depart* vollendet. Zum ersten Mal wendet Johns hier die Siebdrucktechnik an; er benutzt eine Siebdruckschablone, die Andy Warhol ihm gegeben hat.<sup>1</sup> Ebenfalls zum ersten Mal verwendet er hier ein Bild eines Schädels.<sup>2</sup>

Hier entsteht auch *Field Painting*. Wie schon im Jahr zuvor bei *Zone* ist auch an diesem Gemälde Billy Klüver beteiligt – diesmal mit einem roten Neon-R.

In einem angemieteten Lagerhaus wird *Numbers* für das New York State Theater vollendet.

**1.–29. Februar:** Die Lithographien der Mappe 0–9 werden in ›Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, John Chamberlain‹ in der Leo Castelli Gallery, New York, gezeigt.

**13. Februar–12. April:** ›Jasper Johns‹, eine von Alan R. Solomon organisierte Retrospektive im Jewish Museum, New York, umfaßt 174 Gemälde, Zeichnungen, Plastiken und Lithographien aus den Jahren 1954 bis 1964. Der Katalog enthält Essays von Solomon und John Cage. In modifizierter Form wird die Ausstellung später in England und in Kalifornien gezeigt.<sup>3</sup>

Die Aufnahme bei der Kritik fällt nicht einmütig aus. Irving Sandler preist Johns als »die für die Pop Art und andere Varianten der ›Cool Art‹ einflußreichste Einzelperson – sein Einfluß ist so stark, daß er sich heute, mit 33 Jahren, in der paradoxen Situation eines ›alten Meisters‹ befindet.«<sup>4</sup> Sidney Tillim schreibt jedoch, »es scheint lächerlich, vom Niedergang eines Künstlers zu sprechen, der noch keine 35 Jahre zählt. Genau das ist jedoch die Schlußfolgerung, die man, wie ich glaube, aus der Jasper-Johns-Retrospektive im Jewish Museum zu ziehen hat.«<sup>5</sup>

**[Ende März]:** Auf dem Weg nach Hawaii und Japan reist er mit Lois Long und John Cage nach San Francisco, wo Cage mit David Tudor im San Francisco Tape Music Center auftreten wird. Er hat es sich inzwischen zur Gewohnheit gemacht, Werkideen und -skizzen in ein Skizzenbuch zu notieren, und die während dieser Reise notierten Ideen dienen als Grundlage für die Gemälde und Zeichnungen, die in diesem Frühjahr in Japan entstehen werden.<sup>6</sup>

*Mir wurde bewußt, daß ich Ideen gehabt hatte, die mir entfallen waren. Deshalb begann ich Notizen zu machen, die, wie ich hoffte, meinem Gedächtnis auf die Sprünge helfen könnten, wenn mir mal nichts mehr einfiel. Allmählich entwickelten sich einige der Dinge zu additiven Ideen, zu Notizen dazu, was in ein Werk eingehen könnte, welche Bilder oder Gedanken miteinander kombiniert werden könnten.*<sup>7</sup>

**30. März, 1., 3., 6. und 8. April:** Cage und Tudor führen ›Three Concerts with David Tudor‹ auf, ein vom San Francisco Tape Music Center und Performer's Choice finanziell gefördertes Programm. Während einer der Aufführungen bemerkt Johns einen Lichtfleck an der Decke, der von einem Spiegel in der Puderdose einer Besucherin reflektiert wird. Diese Beobachtung gibt ihm die Idee für das reflektierende Licht, das er bald darauf in das Gemälde *Souvenir* integrieren wird.<sup>8</sup>

**3. April:** Einweihung des New York State Theater, Lincoln Center, New York, wo Johns' *Numbers* installiert ist.

**Mitte April:** Wieder zusammen mit John Cage und Lois Long auf dem Weg nach Hawaii, wo Cage in den Konzerten des ›Festival of Music and Art of This Century‹ in der Honolulu Academy of Arts (19.–26. April) auftreten wird. Im Mittelpunkt des Festivals stehen das Werk

des japanischen Komponisten Toru Takemitsu, der den Osten, und das von John Cage, der den Westen repräsentiert.<sup>9</sup>

**Spätestens am 16. April:** In Kaneohe, Hawaii, etwa eine halbe Stunde von Honolulu entfernt.<sup>10</sup>

**22. April–28. Juni:** In ›1954–64: Painting and Sculpture of a Decade‹, einer Ausstellung in der Tate Gallery, London, werden die Gemälde *Target with Plaster Casts*, 1955, *Flag*, 1958, *Map*, 1961, *Passage*, 1962, und *Numbers*, 1963, gezeigt. Die Exponate der von der Calouste Gulbenkian Foundation organisierten Ausstellung sind von Alan Bowness, Lawrence Gowing und Philip James ausgewählt worden.



Blick in die Ausstellung ›Jasper Johns‹ im Jewish Museum, New York, Februar–April 1964. Courtesy Sonnabend Gallery, New York

**24. April:** Aus Kaneohe schreibt Johns an Castelli, daß er ein paar Tage auf den Hawaii-Inseln bleiben und dann am 30. April nach Tokio aufbrechen will.<sup>11</sup> Am selben Tag schickt er aus Honolulu eine Postkarte an Tatyana und Maurice Grosman von den ULAE, auf der er mitteilt, daß er in der Woche darauf nach Japan reisen wird.<sup>12</sup>

**Ende April:** Castelli schreibt an Johns' Adresse in Tokio (c/o Yoshiaki Tono): »Alfred Barr war vor ein paar Tagen hier



und sagte mir, daß sie [das Museum of Modern Art] gerne eines Deiner grauen Gemälde hätten, um ein mehr oder weniger vollständiges Spektrum Deines Werks zu haben. ›Good Time Charley‹ ist sein großer Favorit. Würdest Du eine Ausnahme für das Museum machen, und wie hoch wäre der Preis?«<sup>13</sup>

**30. April:** In Begleitung von Toru Takemitsu fliegt er nach Tokio.<sup>14</sup>

**[6. Mai]:** Aus dem Fairmont Hotel, Tokio (4-Sanbancho Chiyodaku), schreibt er an Castelli, daß ihm in der Woche darauf ein Atelier zur Verfügung stehen wird,

matière'-Effekte so weit wie möglich zu reduzieren. Ich habe keinen blassen Schimmer, was ihm vorschwebt.«<sup>17</sup> Im Lauf der folgenden sechs Wochen entstehen hier die Gemälde *Watchman*; *Souvenir* (in Enkaustik); *Souvenir 2* (in Öl) und *Gastro* sowie die Zeichnungen *Souvenir* (LC D-53), *Handprint* (LC D-359), zwei mit dem Titel *Watchman* (LC TT und D-360), *Untitled (Cut, Tear, Scrape, Erase)* (LC D-170) und *No* (LC D-48).

**[16. Mai]:** Leo Castelli schreibt an Johns (c/o Tono): »Ich hoffe noch immer, daß

Stück *Time Perspective for J. Johns* (May 1964).<sup>19</sup>

**24. Mai:** Aus dem Imperial Hotel, Tokio, schreibt er an Castelli, um mitzuteilen, daß er in der letzten Juniwoche nach New York zurückkehren und nicht nach Venedig kommen wird. Außerdem läßt er Castelli wissen, daß er soeben ein neues Gemälde in Angriff genommen hat (wahrscheinlich *Watchman*), und daß das Museum of Modern Art *Good Time Charley* erwerben darf.<sup>20</sup>

**27. Mai-13. September:** ›American Painters as New Lithographers‹, eine Ausstellung im Museum of Modern Art, umfaßt die Johns-Lithographien *0 through 9*, 1960, *Painting with Two Balls II*, 1962, *Device*, 1962, *Hatteras*, 1963, *Hand*, 1963, und die drei Editionen der Mappe *0-9*, 1963. Ausgestellt ist auch der Stein, der für die Mappe *0-9* verwendet wurde. Anschließend ist die Ausstellung in den Niederlanden zu sehen.<sup>21</sup>

**[29. Mai]:** Aus Tokio schreibt er an Castelli, daß das Gemälde *Watchman* – für das er auch den Titel *Watchman – Ginza Light* in Erwägung zieht – gute Fortschritte macht.<sup>22</sup>

**6. Juni:** Castelli schreibt an Johns (c/o Imperial Hotel): »Was macht ›Watchman‹? Da das Bild dort bleiben wird, laß bitte ein Schwarzweißphoto und ein Dia davon machen, so daß wir es hier wenigstens mittelbar sehen können.«<sup>23</sup>

**14. Juni:** Aus dem Imperial Hotel schreibt er an Tatyana und Maurice Grosman von den ULAE, daß er jetzt in der ersten Juliwoche nach New York zurückzukehren plane und dann gleich die Bierdosen-Lithographien fertigstellen könne, wenn es ihnen dann passe. Vom nächsten Tag an wolle er eine Arbeitspause einlegen und für einige Tage Kioto besichtigen.<sup>24</sup>

**15. Juni:** Nach Kioto. Yoshiaki Tono schreibt: »Toru Takemitsu begleitete J.J. nach Kioto, wo sie, wie mir erzählt wurde, die [kaiserlichen] Villen Shugakuin und Katsura besuchten und Filmkulissen für ›Seppuku‹ [ritueller Selbstmord] und ›Tate‹ [Schwertkampf] sowie einige ›Maiko‹ [Geisha-Schülerinnen] in



In Tokio, 1964. Photo: Shintaro Tanaka, courtesy Bijutsu Shuppan-sha

das ihm Kuzuo Shimizu von der Galerie Minami vermittelt hat.<sup>15</sup>

**[11. Mai]:** Er beginnt, in einem kleinen Atelier in der Nähe der Galerie Minami zu arbeiten, das Shimizu ihm besorgt hat.<sup>16</sup> Yoshiaki Tono wird schreiben:

»J.J. verläßt jetzt kaum noch ein angemietetes Atelier im sechsten Stock der ›Künstlerhalle‹ auf der Ginza. Er hat Bienenwachs gekauft und nach einem alten Stuhl gesucht. Er klagte, daß alle japanischen Stühle zu wohlgestaltet und völlig gewöhnliche alte Stühle nicht zu bekommen seien. Dann ließ er sich einen runden Holzzylinder mit einem Durchmesser von etwa 15 Zentimetern anfertigen und kaufte Pinsel von schlechter Qualität, wie sie von Schilderern verwendet werden, um ›die ›nice

Du vor dem 9. Juni, dem Tag meiner Abreise, zurücksein wirst, oder daß wir uns, falls Du das nicht schaffst, um den 15. herum in Venedig [wo Johns auf der Biennale vertreten sein wird] treffen werden. Jetzt, wo Du Dich ans Fliegen gewöhnt hast, wird Dir die Entscheidung ja vielleicht leichter fallen.«<sup>18</sup>

**23. Mai:** »Um 10 Uhr morgens, c/o Toshi Ichyanagi (Apt. 201 Green Town 2-44 Onden Shibuyaku Tokio)« besucht er ein Konzert, ›Collective Music‹. Die Ausführenden sind Ichyanagi, Tono, Takemitsu, Takehisa Kosugi, Genpei Akasegawa, Joji Yuasa und Akira Suzuki. Auf dem Programm stehen Cages *Variations IV*, ein Stück von Ichyanagi, eins von Kosugi und Takemitsus anlässlich des Geburtstags des Künstlers komponiertes



der Gegend um die [Straße] Pontocho sahen.«<sup>25</sup>

**19. Juni:** Tatyana Grosman schreibt an Johns' Adresse in Tokio: »Hoffentlich bist Du bei Deiner Besichtigungsreise nicht in die Nähe der Erdbebenkatastrophe gekommen. ...

Ich bin so froh, daß Du an den »Bierdosen« arbeiten willst. Es wäre einfach ideal, wenn Du gleich nach Deiner Ankunft damit anfangen könntest. [Der Drucker] Zigmunds [Priede] wird etwa bis zum ersten August bei uns bleiben.«<sup>26</sup>

**20. Juni–18. Oktober:** Auf der XXXII. Biennale von Venedig ist Johns in der von Alan R. Solomon organisierten Ausstellung »Four Germinal Painters« im amerikanischen Pavillon mit siebzehn Gemälden aus den Jahren 1957–1964 und drei 1960 entstandenen Plastiken vertreten.

Robert Rauschenberg wird mit dem für einen nicht-italienischen Künstler reservierten, mit 2000000 Lire dotierten »Großen Internationalen Preis für Malerei« ausgezeichnet.<sup>27</sup>

**27. Juni–5. Oktober:** Auf der Documenta III im Museum Fridericianum in Kassel ist Johns mit den Gemälden *Highway*, 1959, *Periscope (Hart Crane)*, 1963, und – vermutlich – *Fool's House*, 1962, vertreten.<sup>28</sup>

**[Anfang Juli]:** Johns kehrt aus Japan nach New York zurück und lernt den Künstler Mark Lancaster kennen. Im Atelier am Riverside Drive beginnt er mit der Arbeit an *Evian*.

**18.–19. Juli:** In der ULAE-Werkstatt in West Islip nimmt er die Arbeit an der Lithographie *Ale Cans* wieder auf.<sup>29</sup>

**August:** Im Atelier am Riverside Drive arbeitet er an *According to What*, seinem bis dahin größten Gemälde.<sup>30</sup>

**21.–23. August:** Zusammen mit Lois Long, die ihren Geburtstag feiert, verbringt er ein Wochenende in London. An diesem Wochenende beginnt dort eine Welttournee der Merce Cunningham Dance Company.<sup>31</sup>

Er besucht an diesem Wochenende Windsor Castle, um Leonardo da Vincis *Sintflut*-Zeichnungen zu sehen: *Hier hat*

*einer das Ende der Welt dargestellt, ohne daß seine Hand gezittert hätte.*<sup>32</sup>

**12. September–15. November:** Auf der »I. Internationale der Zeichnung«, einer Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, ist Johns mit fünf Zeichnungen aus der Zeit von 1958 bis 1962 vertreten. Der Katalog enthält Aufsätze von Heinz Winfried Sabais, Werner Hofmann, Dore Ashton, Carl Georg Heise und Werner Haftmann.

**[Herbst]:** In Edisto Beach malt er *Studio* (das einen Abdruck des Gitternetzes der Fliegentür zum Atelier enthält) und nimmt die Gemälde *Untitled*, 1964/65, und wahrscheinlich auch *Voice*, 1964–67, in Angriff.

**7. Oktober–1. November:** Mit den Gemälden *Flag*, 1958, *Fool's House*, 1962, und *Arrive/Depart*, 1963/64, beteiligt sich Johns am »Premio Nacional e Internacional, Instituto Torcuato di Tella 1964«, einer Wettbewerbsausstellung im Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires. Die Juroren sind Clement Greenberg, Pierre Restany und Jorge Romero Brest.

**21. Oktober:** Aus Edisto Beach schreibt er einen Brief an Billy Klüver, worin es um die technischen Probleme eines geplanten Werks geht, in das ein Spiegel und ein Laser integriert werden sollen. Außerdem teilt er ihm mit, daß er wahrscheinlich um den 20. November herum nach New York zurückkehren wird.<sup>33</sup>

**30. Oktober 1964–10. Januar 1965:** Das Gemälde *Evian*, 1964, ist in »The 1964 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture« im Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, zu sehen. Gustave von Groschwitz hat das Katalogvorwort verfaßt.

**[Ca. 20. November]:** In New York. Bald darauf reist er nach London, um an den Eröffnungen der Ausstellungen »Jasper Johns: Paintings, Drawings and Sculpture 1954–1964« in der Whitechapel Art Gallery (2.–31. Dezember) – der zuvor im Jewish Museum



Im Penthouse am Riverside Drive im August 1964, bei der Arbeit an *According to What*, 1964. Photo: Mark Lancaster

veranstalteten Retrospektive, die in London von Bryan Robertson organisiert wird – und »Jasper Johns: Lithographs« in der USIS Gallery in der amerikanischen Botschaft (1. Dezember 1964–8. Januar 1965) teilzunehmen. In der letztgenannten Ausstellung, die später noch in anderen britischen Instituten gezeigt wird, sind alle Lithographien zu sehen, die Johns bis dahin fertiggestellt hat.<sup>34</sup>

## 1965

Im Lauf dieses Jahres vollendet er *Untitled*, 1964/65 (Tafel 118), in Edisto



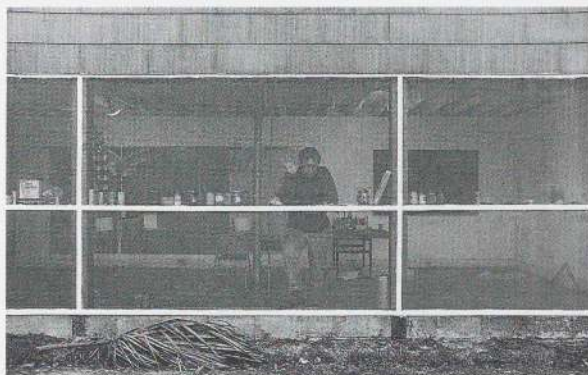
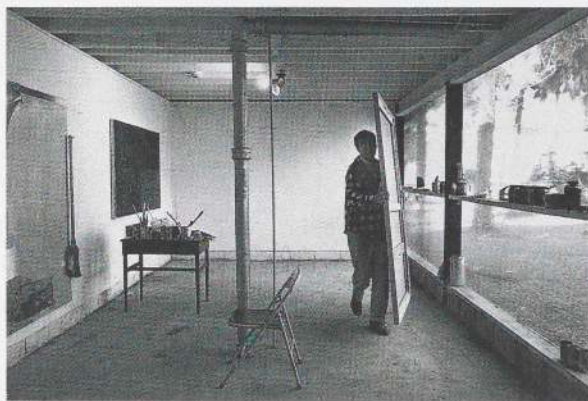
Im Penthouse am Riverside Drive, New York, 1964. Photo: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Estate. Alle Rechte vorbehalten



Beach, wo er auch *Eddingsville, Flags, Map*<sup>35</sup>, *Red, Yellow, Blue* (1966 verbrannt), *Two Maps* (1966 verbrannt) und *Untitled* (1966 verbrannt) malt. Hier beginnt er auch mit *Untitled*, 1965–67.

Im Atelier am Riverside Drive malt er eine kleine *Flag*.

*Map*, 1965, stellt er als Spende für die Ausstellung ›Drawings, 1965: Benefit for the Foundation for Contemporary Performance Arts‹ zur Verfügung, die gleichzeitig in den Galerien Leo Castelli,



Innen- und Außenansichten von Johns' Atelier in Edisto Beach, 1965. Photos: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Estate. Alle Rechte vorbehalten

Tibor de Nagy und Kornblee veranstaltet wird.<sup>36</sup>

Er erwirbt Magrittes *Der Schlüssel der Träume*, 1935.

**14. Januar:** Er besucht die Eröffnung von Marcel Duchamps Ausstellung ›Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/ Rose Sélavy – 1904–1964: Mary Sisler Collection‹, die der Künstler Richard Hamilton in der Cordier &

Ekstrom Gallery, New York (978 Madison Avenue), organisiert hat.<sup>37</sup>

**[Vor dem 26. Januar]:** Nach Pasadena, wo im Pasadena Art Museum eine von Walter Hopps organisierte Fassung der zuerst im Jewish Museum und dann in der Whitechapel Art Gallery veranstalteten Retrospektive eröffnet wird.<sup>38</sup>

**[Februar–früher Herbst]:** In Edisto Beach, mit sporadischen Besuchen in New York.<sup>39</sup>

**März:** Auf der ›Stage 73‹ im Surplus Dance Theater, New York, führen die

Künstler Robert Morris und Carolee Schneemann zum ersten Mal *Site* auf.

Während der Performance trägt Morris eine von

Johns gefertigte Gummimaske nach einem Abdruck seines eigenen Gesichts.<sup>40</sup>

**31. März–24. April:** *Out of the Window II*, 1962, ist in der

Ausstellung ›Critic's Choice: Art since World War II‹ im Providence Art Club, Providence, Rhode Island, zu sehen. Die beteiligten Künstler sind von den Kritikern Thomas B. Hess, Hilton Kramer und Harold Rosenberg ausgewählt worden.

**Frühling:** Die Schweizer Zeitschrift *Art and Literature* veröffentlicht unter dem Titel ›Sketchbook Notes‹ einen Auszug aus Johns' Skizzenbuchnotizen.<sup>41</sup>

**[April]:** In Edisto Beach zeichnet der englische Kritiker David Sylvester ein Interview mit Johns auf, das am 10. Ok-

tober 1965 von der BBC gesendet wird.

**Mai:** John Cage besucht Johns in Edisto Beach und schenkt ihm ein Exemplar einer Buchausgabe der Briefe Arnold Schönbergs<sup>42</sup>, über die Cage gerade eine Rezension für den *Kenyon Review* schreibt.

**[Mai?]:** Johns schreibt aus Edisto Beach an Cage: Marcel Duchamp habe ihn um ein Werk für eine Ausstellung gebeten,



In Larry Rivers' Haus auf Long Island, mit, von links: Frank O'Hara, Niki de Saint-Phalle (?), Jean Tinguely und Clarisse Rivers (?), ca. 1965

die er zugunsten der American Chess Foundation veranstalte, und er habe eingewilligt. Außerdem dankt er Cage für den Schönberg-Band, den er mit Interesse gelesen habe.<sup>43</sup>

**Juni:** Die ›VI International Exhibition of Graphic Art‹ in der Moderna Galerija, Ljubljana, Jugoslawien, zeigt 25 Lithographien von Johns. Die international besetzte Jury zeichnet seine in diesem Jahr von den ULAE herausgegebene Lithographie *Skin with O'Hara Poem*, 1963–65, mit dem ›Prix du Musée d'Art Contemporain à Skopje‹ aus. Diese Lithographie entstand in Zusammenarbeit mit Frank O'Hara.<sup>44</sup> (Ursprünglich hatten Johns und O'Hara eine gemeinsame Mappe mit Bildern und Gedichten geplant, doch Johns griff nur eines der neuen Gedichte auf, die O'Hara ihm gegeben hatte – das in *Skin with O'Hara Poem* verwendete Gedicht.<sup>45</sup>)

**1.–25. Juni:** ›Jasper Johns‹, eine Ausstellung in der Minami Gallery, Tokio, zeigt 18 Gemälde, 11 Plastiken und 4 Zeichnungen aus den Jahren 1955 bis 1964. Es erscheint ein Katalog mit einem Essay von Yoshiaki Tono.

**10. Juni:** Tatyana Grosman schreibt an Johns: ›Wir haben Dir heute das Paket mit Gummiarabikum usw. geschickt. Ich habe gerade erfahren, daß wir Anfang nächster Woche Zinkplatten bekommen



werden, und wir werden sie Dir unverzüglich zukommen lassen.«<sup>46</sup>

**3. Juli:** Von Edisto Beach aus teilt Johns Tatyana Grosman mit, daß er hofft, bald Materialien von ihr zu erhalten, um mit der Arbeit an drei Lithographien beginnen zu können.<sup>47</sup>

of Art, Rhode Island School of Design (23. Februar–3. April 1966), verwendet.

**Dezember:** ›Word and Image‹, eine Ausstellung im Solomon R. Guggenheim Museum, zeigt sieben Gemälde von Johns aus den Jahren 1955 bis 1964

## 1966

Im Atelier am Riverside Drive entstehen die Gemälde *Passage II* und *Studio II*.

David Whitney wird Johns' Assistent und bleibt es bis 1968.<sup>49</sup>

Tatyana Grosman beantragt bei der National Endowment for the Arts eine



In Edisto Beach, 1965. Photos: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Estate. Alle Rechte vorbehalten

**Mitte November–Mitte Dezember:** Er besucht gelegentlich die ULAE-Werkstatt, um an den Druckgraphiken *Two Maps I* und *Recent Still Life* zu arbeiten.<sup>48</sup> Die letztgenannte Graphik wird später für ein von der Albert A. List Foundation in Auftrag gegebenes Plakat für die Ausstellung ›Recent Still Life‹ im Museum

sowie die Zeichnung *Liar*, 1961. Die Katalogeinführung hat Lawrence Alloway verfaßt.

**8. Dezember 1965–30. Januar 1966:** *Flags*, 1965, ist in der ›1965 Annual Exhibition: Contemporary American Painting‹ im Whitney Museum of American Art, New York, zu sehen.

Beihilfe für die Einrichtung einer Tiefdruck-Werkstatt. Sie stellt den im Tamarind Lithography Workshop, Los Angeles, ausgebildeten Donn Steward ein, der mit Zigmunds Priede in der ULAE-Werkstatt zusammenarbeiten soll.<sup>50</sup>

**8. Januar–2. Februar:** ›Jasper Johns‹ in der Leo Castelli Gallery umfaßt die





Mit Tatyana Grosman in der ULAE-Werkstatt, West Islip, N.Y., 1965.  
Photo: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Estate. Alle Rechte vorbehalten

Gemälde *According to What*, 1964, *Studio*, 1964, *Untitled*, 1964/65, und *Eddingsville*, 1965.

**12. Januar–17. Februar:** Sporadisch arbeitet er in der ULAE-Werkstatt an den Lithographien *Two Maps I*, *Light Bulb* (ULAE 24), *The Critic Smiles* (ULAE 25) und *Two Maps II*.<sup>51</sup>

**15. März:** Zusammen mit Susan Sontag und Yoshiaki Tono besucht er eine Aufführung des japanischen Bunraku-Puppetheaters, bei der auch Teeny und Marcel Duchamp in Begleitung von Cage anwesend sind.<sup>52</sup>

**10. April:** In der ULAE-Werkstatt nimmt er die Arbeit an *Pinion* wieder auf. Er fährt mit den Ergänzungen fort und macht am 1. und 2. Mai Probeabzüge.<sup>53</sup> Für dieses Werk wird eine photographische Aluminiumplatte nach einem Detail von *Eddingsville* verwendet. Es war Johns, der Tatyana Grosman dazu überredete, Abzüge von Metallplatten herauszugeben; *Pinion* ist die erste derartige Edition der ULAE.<sup>54</sup>

**[22.]–24. Juni:** In Paris.<sup>55</sup>

**26., 28.–30. Juni, 1. Juli:** In der ULAE-Werkstatt arbeitet er an den Lithographien *Voice* und *Passage II*. An *Passage II* arbeitet er noch am 6. Oktober, als er zusammen mit Susan Sontag die ULAE besucht.<sup>56</sup>

**28. Juni–21. August:** *Book*, 1957, ist in der von Mildred Constantine und Arthur Drexler organisierten Ausstellung 'The Object Transformed' im Museum of Modern Art zu sehen. Sie wird von einem Katalog mit einer Ein-

führung von Constantine und Drexler begleitet.

**17.–18. Juli:** Mit Mark Lancaster in der ULAE-Werkstatt.<sup>57</sup>

**25. Juli:** Im Alter von 40 Jahren stirbt Frank O'Hara bei einem Unfall an einem Strand auf Fire Island, New York.<sup>58</sup>

**[Sommer]:** In Edisto Beach malt er *Flag* (LC ZZ) und *Untitled* (Fenster). Beide Gemälde werden wenige Monate später bei einem Brand zerstört.

**6. Oktober–13. November:** Die Ausstellung 'The Drawings of Jasper Johns' in der Art Hall, Museum of Natural History, Washington, D.C., umfaßt vierzig Zeichnungen aus den Jahren 1955–1966. Es erscheint ein Katalog mit einer Einführung von Stefan Musing.

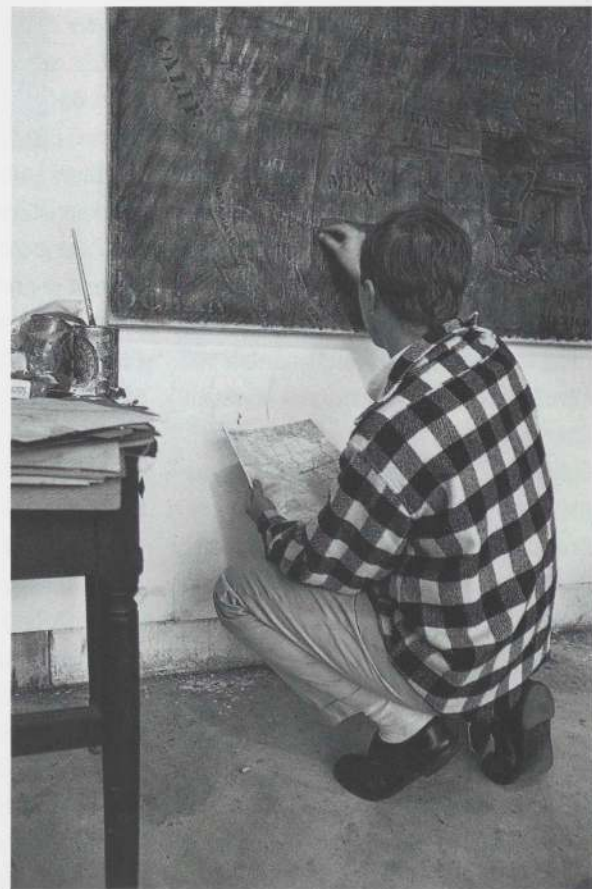
**[Vor dem 14. Oktober]:** Er reist nach Japan zur Eröffnung der von Waldo Rasmussen ausgewählten Ausstellung 'Two Decades of American Painting' im National Museum of Modern Art, Tokio (14. Oktober–27. November). Johns ist mit *White Flag*, 1955, *Target*, 1958 (LC 39), *Map*, 1961, und *Periscope* (*Hart*

*Crane*), 1963, vertreten. Anschließend reist die Ausstellung durch Japan, Indien und Australien.<sup>59</sup>

**16. Oktober:** Aus dem Hotel New Japan, Tokio, teilt er Leo Castelli in einem Brief seine Eindrücke von 'Two Decades of American Painting' mit. Außerdem schreibt er, daß er sich mit einem Werk an Shuzo Takiguchis Buch 'für' Marcel Duchamp beteiligen will.<sup>60</sup>

**20. Oktober:** Er nimmt an der Podiumsdiskussion 'Wohin geht die zeitgenössische Kunst?' in der Asahi Shimbun Hall, Tokio, teil. Weitere Gesprächsteilnehmer sind Clement Greenberg, Tomio Miki, Louise Nevelson, Ad Reinhardt, James Rosenquist und Yoshiaki Tono.

**7. November:** Alan R. Solomons Film *U.S.A. Artists: Jasper Johns* wird vom Fernsehsender South Carolina Educational Television ausgestrahlt. Der vom National Educational Television produzierte Film umfaßt ein von Solomon geführtes Interview mit Johns und zeigt den Künstler bei der Arbeit an den



In Edisto Beach, 1965,  
bei der Arbeit an *Map*, 1965.  
Photo: Ugo Mulas.  
© Ugo Mulas Estate.  
Alle Rechte vorbehalten



Gemälden *Targets*, 1966, und *Passage II*, 1966.

**12. November:** Aus dem Ginza Tokyu Hotel, Tokio (5-5 Ginza-Higashi, Chuo-ku), schreibt er an Castelli, daß er irgendwann im folgenden Monat zurückkehren wird, möglicherweise über Kambodscha, Indien, Paris und London.<sup>61</sup>

**14. November:** Während Johns sich in Japan aufhält, werden sein Haus und Atelier in Edisto Beach durch ein Feuer zerstört. Mehrere Werke gehen dabei verloren: *Red, Yellow, Blue* (Acryl und Collage auf Leinwand, 122 × 122 cm); *Two Maps* (Kunststofffarbe auf Papier, 35,5 × 25,4 cm); *Untitled* (bemaltes Lineal, zwei Kreise), 1965 (Öl auf Leinwand, 51 × 51 cm); *Flag*, 1966 (Enkaustik und Collage auf Leinwand, 122 × 152,5 cm); *Untitled* (Fenster), 1966 (Öl auf Leinwand, 183 × 122 cm); *Figure I* (Formmetall und Collage, keine Angaben zum Entstehungsjahr oder zu den Maßen); sowie »verschiedene Zeichnungen«, »Skizzenbücher« und drei Lithographien (*0 through 9*, Einzelabzug; *Coat Hanger*, Einzelabzug; und *Flag*, Einzelabzug).

Auch mehrere in Johns' Besitz befindliche Arbeiten anderer Künstler werden zerstört: eine große Zeichnung, ein kleines Gemälde und eine Lithographie mit dem Titel *Accident* von Robert Rauschenberg; eine unbetitelt Lithographie von Bridget Riley; ein kleines Gemälde auf Papier und Figurenzeichnungen von Jack Tworckov; Robert Moskowitz' Zeichnung *Window Shade*; ein Siebdruck und ein »Zahnbürstengemälde« von Mark Lancaster; zwei Zeichnungen von Lois Long, *Thistle* und *Lepiota Procera*; ein kleines schwarzes Streifengemälde von Frank Stella; eine Zeichnung von Larry Poons; John Chamberlains Wandplastik *Major Hoople*; und eine Duchamp-Radiierung einer Kaffeemühle.<sup>62</sup>

**[Ende November]:** Rückkehr nach New York.

**8. Dezember:** John Cage schreibt an Ileana Sonnabend: »Ich bin mit den neunbis zehntausend Worten zur Weltverbesserung jetzt fertig. Und Jap sagt, daß er

es lesen und eine Weltkarte machen will. Ich hoffe, daß dieses Projekt durchgeführt wird.«<sup>63</sup>

**16. Dezember 1966–5. Februar 1967:** *Pinion* wird in der »Annual Exhibition 1966: Contemporary Sculpture and Prints« im Whitney Museum of American Art gezeigt.

#### 1967

**18. Januar:** Aus Cincinnati schreibt Cage an Johns' Adresse am Riverside Drive: »Ich habe mit Bucky [Buckminster Fuller] in Colorado gesprochen; Du darfst seine Karte benutzen – er ist entzückt. Er hätte aber gerne einen Brief von Dir; Adresse: Box 909, Carbondale, Illinois.«<sup>64</sup> Cage bezieht sich auf einen Auftrag für ein Gemälde, das auf der »Expo 67«, der Weltausstellung in Montreal, im Pavillon der USA – einer von Fuller entworfenen geodätischen Kuppel – ausgestellt werden soll. Johns plant ein Gemälde auf der Grundlage einer von Fuller konzipierten Weltkarte.

**[Ende Januar–Mitte April]:** Er malt die erste Version von *Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Air Ocean World)*. Mit mehr als 470 × 1000 cm ist es das größte Gemälde in Johns' Œuvre. Das Gemälde entsteht in David Whitneys Loft, 343 Canal Street, der zu klein ist, um die einzelnen Bestandteile aus größerem Abstand zusammenfassend überblicken zu können. In Anlehnung an die Unterteilungen in Fullers Karte ist das Gemälde aus 22 dreieckigen Tafeln zusammengesetzt. Fullers Vorlage wird mit Hilfe eines Projektors auf das Gemälde übertragen.<sup>65</sup>

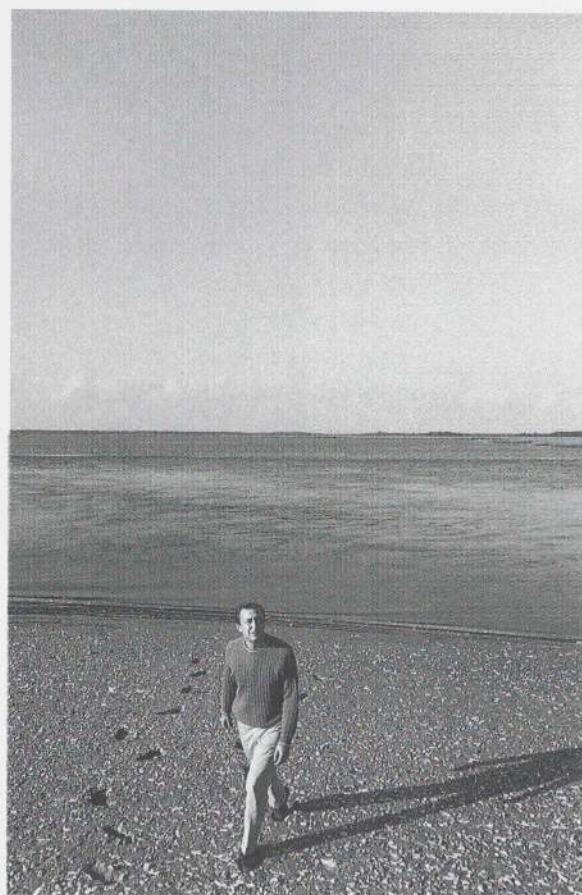
**4.–26. Februar:** Die »Tenth Anniversary Exhibition« in der Leo Castelli Gallery umfaßt Arbeiten von Richard Artschwager, Lee Bontecou, John Chamberlain, Nassis Daphnis, Edward Higgins, Johns, Donald Judd, Roy Lichtenstein, Robert Morris, Larry Poons, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Sal Scarpitta, Frank Stella, Cy Twombly und Andy Warhol.



In Edisto Beach, 1965. Photo: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Estate. Alle Rechte vorbehalten

**Vor dem 8. Februar:** In New York arbeitet er an dem lithographischen Stein für eine Edition von *0 through 9*. Der Stein wird am 8. Februar an die ULAE geschickt, und die Probeabzüge werden Johns am 1. März in New York zur Begutachtung vorgelegt.<sup>66</sup>

**24. Februar–19. April:** Die »30th Biennial Exhibition of Contemporary American



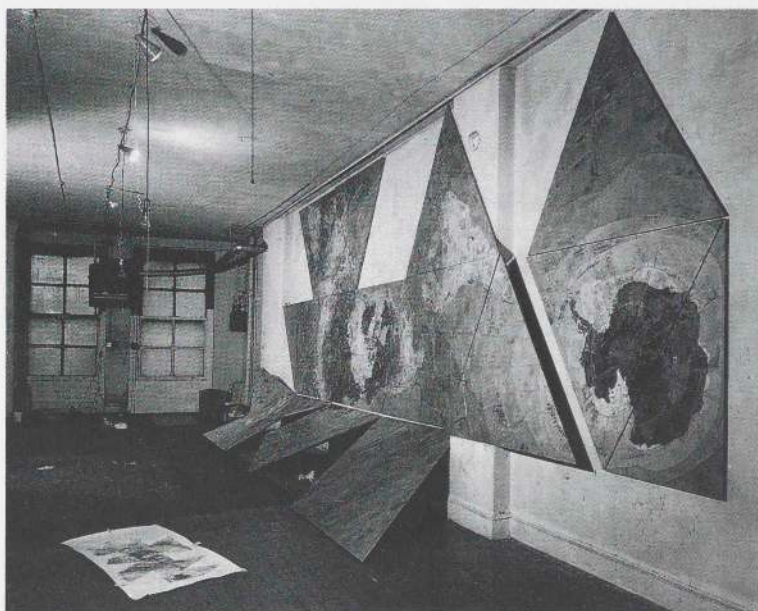
In Edisto Beach, 1965. Photo: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Estate. Alle Rechte vorbehalten



Painting« in der Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., umfaßt die Gemälde *Eddingsville*, 1965, *Flags*, 1965, und *Targets*, 1966.

**März oder April:** Er wird zum künstlerischen Berater der Merce Cunningham Dance Company ernannt.<sup>67</sup>

*Merce ist mein Lieblingskünstler in jedem Bereich. Manchmal freue ich mich über die Komplexität eines Werks, an dem ich male. Vier Tage später erkenne ich dann, wie simpel es eigentlich ist. Bei Merce ist nie etwas simpel.*



*Map* (Based on Buckminster Fuller's *Dymaxion Air Ocean World*) während der Entstehung in David Whitneys Atelier in der Canal Street, New York, 1967. Photo: Rudolph Burckhardt

*Alles hat eine faszinierende Reichhaltigkeit und Richtungsvielfalt.*<sup>68</sup>

**Frühling:** Auf der ›VII International Exhibition of Graphic Art‹, Ljubljana, Jugoslawien, wird er mit dem Hauptpreis ausgezeichnet.

**April:** Er lernt Roberta Bernstein kennen, die 1968 und 1969 für ihn arbeiten wird. Sie katalogisiert seine Druckgraphiken und die Arbeiten anderer Künstler in seiner Sammlung. Bernsteins Dissertation, ›Things the Mind Already Knows: Jasper Johns' Painting and Sculptures 1954–1974‹ (1975; später überarbeitet und unter dem Titel *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*

1954–1974: ›*The Changing Focus of the Eye*‹ veröffentlicht), bleibt für lange Zeit die gründlichste Studie über Johns' Œuvre dieser Periode.

**April–Mai:** Im Atelier am Riverside Drive nimmt er die Arbeit an dem Gemälde *Voice*, 1964–67, wieder auf.<sup>69</sup>

**17. und 19. April:** In der ULAE-Werkstatt arbeitet er an der Lithographie *Voice*, 1966/67.<sup>70</sup> Für diesen Druck wird eine Photoplatte hergestellt, die die Gabel und den Löffel zeigt, die am rechten Rand des Gemäldes *Voice* von 1964–67

hängen. Bevor die Platte angefertigt wird, notiert Johns auf der Photographie eine Anweisung für den Drucker: ›fork should be 7" long.‹ Zusammen mit dem Bild der Gabel und des Löffels erscheint dieser Schriftzug auf mehreren Ölgemälden, die im Herbst 1967 und im Lauf des Jahres 1968 gemalt werden.<sup>71</sup>

**22.–30. April:** ›Benefit Exhibition and Sale of Paintings, Sculpture and Graphics‹ im Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, Cambridge, Massachusetts. Für diese Verkaufsausstellung zugunsten des Committee to Rescue Italian Art (CRIA),

das die Hilfsarbeiten für die Museen und Bibliotheken im von einer Überschwemmung heimgesuchten Florenz koordiniert, stiftet Johns die einige Wochen zuvor in einer Auflage von 50 Exemplaren fertiggestellten *0-through-9*-Lithographien.

**28. April–27. Oktober:** Johns' *Map* (Based on Buckminster Fuller's *Dymaxion Air Ocean World*) wird in der von Alan R. Solomon organisierten Ausstellung ›American Painting Now‹ im Pavillon der USA auf der Expo 67 in Montreal gezeigt. Die Ausstellung reist später nach Massachusetts.<sup>72</sup>

In Fullers Kuppel wird das Gemälde in vertikaler Ausrichtung ausgestellt. (In späteren Jahren wird es für gewöhnlich horizontal präsentiert.) Als Johns es installiert sieht, beschließt er, es umzuarbeiten. Vier Jahre später ist die Bearbeitung, die das Erscheinungsbild des Gemäldes radikal verändert, abgeschlossen.

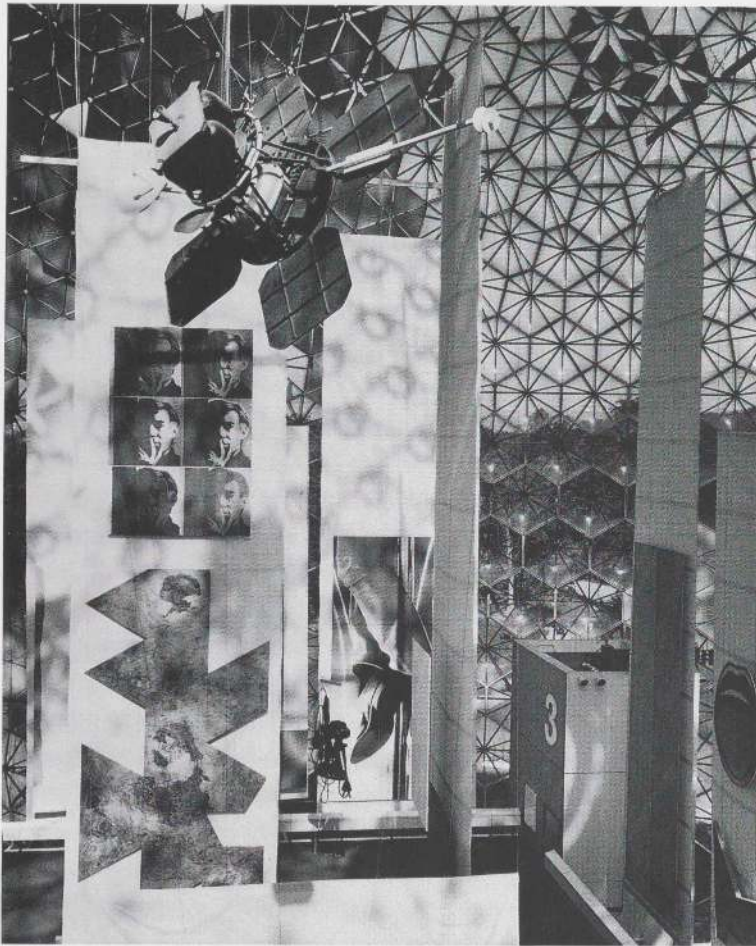
*Als das Gemälde fertig war, schickte ich es nach Montreal. Dann besuchte ich die Weltausstellung, um es mir anzuschauen. Es war das erste Mal, daß ich das zusammengesetzte Gemälde sah. Es gefiel mir nicht. Es sah einfach nur wie eine Karte aus. Als ich das Gemälde zurückerhielt – inzwischen war ich in die Houston Street gezogen, wo ich ein sehr großes Atelier hatte ... –, konnte ich es vollständig zusammensetzen und als Ganzes betrachten. Ich übermalte es vollständig.*<sup>73</sup>

**17. Mai:** In der ULAE-Werkstatt experimentiert Johns zum erstenmal mit der Radierung.<sup>74</sup>

**16.–25. Juni:** Er fährt täglich zur ULAE-Werkstatt, nimmt die Arbeit an der Lithographie *Voice* wieder auf und arbeitet an den Lithographien *Watchman*, *Target*, *Targets*, *Flags* und wahrscheinlich auch *Numbers*. Gleichzeitig arbeitet er an seinen ersten Radierungen. Dazu gehören *Light Bulb*, *Target I* und die Mappe *1st Etchings*.

**26. Juni–22. Juli:** ›Jasper Johns 0–9‹ in der Minami Gallery, Tokio, umfaßt dreißig Lithographien aus den Jahren





Pavillon der USA, Expo 67, Montreal, 1967. Photo: Harry Shunk

1960 bis 1967. Es erscheint ein Katalog mit Texten von Robert Rosenblum, Toru Takemitsu und Shuzo Takiguchi.

**28. Juni–[Ende August]:** In North Carolina.<sup>75</sup> In Nags Head zeichnet Johns Studien für die Illustrationen zu Frank O'Haras Gedichtssammlung *In Memory of My Feelings*, die postum vom Museum of Modern Art herausgegeben wird.<sup>76</sup>

**6. Juli:** Auf dem Rückweg nach Nags Head sieht Johns in einem Einkaufszentrum in Norfolk, Virginia, »eine dreidimensionale, lebensgroße Version von Leonardos *Letztem Abendmahl* in Wachs, ausgestellt in einem Caravan«: *Mein Lieblingskünstler in meinem Lieblingsmedium!*<sup>77</sup>

**25. Juli:** Auf dem Ravinia Festival, Chicago, wird Merce Cunninghams *Scramble*, 1967, uraufgeführt. Musik: Toshi Ichiyangi (*Activities for Orchestra*); Bühnenbild und Kostüme:

Frank Stella (auf Einladung von Johns). Es ist die erste Tanzproduktion der Kompanie, seit Johns ihr künstlerischer Berater wurde.

**Vor dem 6. August:** Er kauft ein Gebäude in Manhattan, das vorher der »Providential Loan Society of New York« gehörte, 225 Houston Street an der Ecke zur Essex Street: »Das einstöckige Gebäude mit einem Mezzanin verfügt über einen fast 50 Quadratmeter großen und mehr als 10 Meter hohen Raum, den Mr. Johns als Atelier nutzen will. Der Bau wurde über [Jack H.] Klein gekauft. Mr. Klein wird auch den Umbau des Gebäudes beaufsichtigen.«<sup>78</sup>

**Mitte August:** Tatyana und Maurice Grosman besuchen Johns in North Carolina und lassen ihn dort die *Watchman*-Edition signieren.<sup>79</sup>

**September:** Das Gemälde *Voice*, 1964–67, wird in einer Gruppenausstellung in der Leo Castelli Gallery gezeigt.<sup>80</sup>

**[September oder Oktober]:** Er zieht vom Riverside Drive 340 ins Chelsea Hotel (222 West 23rd Street), wo er während des Umbaus des Gebäudes in der Houston Street zu seinem Atelier- und Wohnhaus wohnen wird. In diesen Monaten arbeitet er in David Whitneys Loft in der Canal Street.

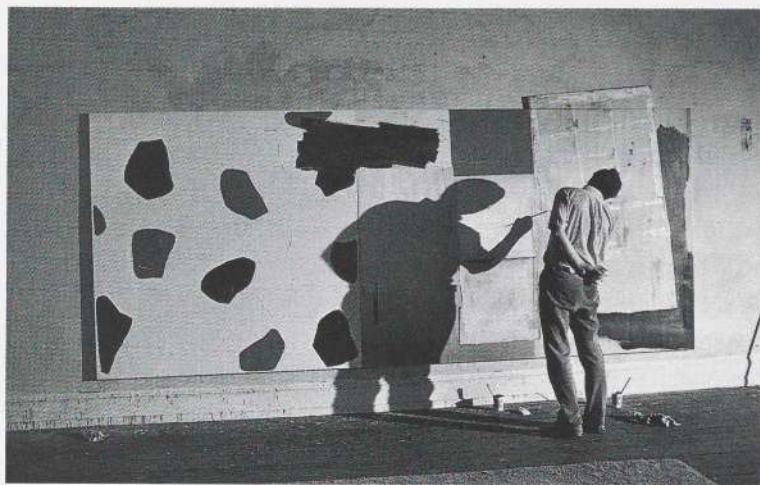
**September–Anfang Dezember:** Ab und an arbeitet er in der ULAE-Werkstatt. Am 7. und 8. September arbeitet er an den Lithographien *Numbers*, *Targets* und *Flags* sowie an der Radierung *Figure 4*. Vom 12. bis 16. September hält er sich wiederum in der ULAE-Werkstatt auf; unter anderem signiert er die Lithographie *Voice* und setzt die Arbeit an den Lithographien *Numbers*, *Targets* und *Flags* fort. (Cy Twombly ist in dieser Zeit ebenfalls dort und arbeitet an seinen eigenen Lithographien und Radierungen.) Am 30. September und 1. Oktober vollendet Johns in der ULAE-Werkstatt die Lithographie *Numbers* und die Radierungen *Target*, *Light Bulb* und *Figure 4*. Am 24. November signiert er dort die *1st-Etchings*-Mappen. Am 25. November und am 3. Dezember ist er wiederum dort und arbeitet an der Lithographie *Target*, einer Stiftung für die Foundation for Contemporary Performance Arts. Johns signiert die Edition am 6. Dezember im Chelsea Hotel.<sup>81</sup>

**22. September 1967–8. Januar 1968:** Die »IX Bienal Internacional de São Paulo« in São Paulo, Brasilien. In »Environment U.S.A.: 1957–1967«, dem von William C. Seitz zusammengestellten amerikanischen Beitrag zur Ausstellung, sind die Gemälde *Three Flags*, 1958, *Map*, 1962, und *Double White Map*, 1965, zu sehen. Johns gehört zu den zehn Künstlern, die mit dem »Prêmio Bienal de São Paulo« ausgezeichnet werden.

**[Oktober]:** Im Atelier in der Canal Street beendet Johns das Gemälde *Untitled*, 1965–67, und malt *Flag* und *Harlem Light*.<sup>82</sup> In die linke Tafel von *Harlem Light* führt Johns steinplatten- oder fliesenartige Motive ein, die in seinem späteren Werk wieder auftauchen werden.



Das Fliesenmotiv stammt von einer bemalten Wand in Harlem. Ich war auf dem Weg zum Flughafen, und als ich es sah, sagte ich mir sofort, »Das werde ich in mein nächstes Gemälde aufnehmen.« Aber als ich dorthin zurückkam, um es zu suchen, konnte ich es nicht finden, obwohl ich eine Stunde lang durch Harlem fuhr. Es



Im Atelier in der Canal Street, bei der Arbeit an *Harlem Light*, 1967. Photo: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Estate. Alle Rechte vorbehalten

war einfach nicht da. Und so blieb mir nichts anderes übrig, als es mir ins Gedächtnis zurückzurufen oder wiederzuerfinden. Und in gewissem Sinne habe ich es mir in mehreren späteren Gemälden immer wieder neu ins Gedächtnis gerufen und neu erfunden.<sup>83</sup>

Nach *Harlem Light* nimmt Johns *Target* in Angriff, das erst 1969 fertiggestellt wird.<sup>84</sup>

**27. Oktober 1967–7. Januar 1968:** Das Gemälde *Edingsville*, 1965, ist in »The 1967 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture« im Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania, zu sehen.

Es erscheint ein Katalog mit einem Vorwort von Gustave von Groschwitz.

**November:** In David Whitneys Atelier in der Canal Street malt er *Screen Piece*, das erste von fünf Gemälden, die diesen Titel tragen. Möglicherweise entsteht in dieser Zeit auch *Figure 4*.<sup>85</sup>

Im Chelsea Hotel liest er Wittgensteins *Zettel* und Ted Berrigans *Sonnets*.<sup>86</sup>

**9. November–17. Dezember:** »Kompass III«, eine Ausstellung im Stedelijk van Abbe-museum, Eindhoven, umfaßt die Gemälde *Flag on Orange Field*, 1957, *Gray Target*, 1958, *Reconstruction*, 1959, und *Arrive/Depart*, 1963/64. Es erscheint ein Katalog mit einer Einführung von Jean Leering. Die Ausstellung ist anschließend auch in Westdeutschland zu sehen.<sup>87</sup>

**13. Dezember 1967–4. Februar 1968:** *Voice*, 1964–67, ist in der »1967 Annual Exhibition: Contemporary American Painting« im Whitney Museum of American Art, New York (jetzt 945, Madison Avenue), zu sehen.

### 1968

Auch mit dem Ziel, die Merce Cunningham Dance Company zu unterstützen, entwirft er ein von dem Gemälde *Target with Four Faces* abgeleitetes Poster (die Gesichter zeigen jetzt das Gesicht Cunninghams) und veröffentlicht es als Siebdruck.<sup>88</sup>

**[Januar–Februar]:** Im Atelier in der Canal Street malt er *Screen Piece 2*, *Screen Piece 3* und *Wall Piece*. In [Screen Piece 3] fügte ich das Titelblatt von Ted Berrigans *The Sonnets* ein, die ich mag. Ich sprach neulich mit der Dichterin Anne Waldman und wollte mir von ihr erklären lassen, wie diese Sonette geschrieben wurden. Sie gab mir ein paar Hinweise, glaubte aber anschei-



Im Atelier in der Canal Street, 1967. Photo: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Estate. Alle Rechte vorbehalten



Im Atelier in der Canal Street, 1967. Photo: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Estate. Alle Rechte vorbehalten



nend nicht, daß es darin irgendeine systematische Reihenfolge gab. Er griff immer wieder auf dieselben Zeilen zurück, und in einigen Gedichten waren die Zeilen auf eine unterhaltsame Art und Weise durcheinandergemischt, so daß sie sich rückwärts statt vorwärts lesen lassen.<sup>89</sup>

**[Februar oder März]:** Er zieht vom Chelsea Hotel in das Haus 225 East Houston Street.

Eine Journalistin wird später schreiben: »An der Ecke Houston Street/Essex Street steht ein großes Gebäude, das so etwas wie ein Wahrzeichen des Viertels ist. Es ist ein gelber Backsteinkubus aus dem 19. Jahrhundert mit enormen Fenstern und einem Dachgesims, der auf einem geformten Fundament steht. Wenn nachts die Lichter eingeschaltet sind, werfen ganze Reihen von Zimmerpflanzen komplizierte Formen auf das Mattglas; ein ganz und gar exzentrischer und inspirierender Anblick in dieser Ödnis der Lower East Side. Das ist das Bankgebäude, das zuvor der Provident Loan Society gehörte und das Jasper Johns 1967 kaufte. Damals war hier ein Pfandhaus untergebracht (zu dessen heute illustren Kunden in den vierziger Jahren Barnett und Annalee Newman gehörten).«<sup>90</sup>

**8. Februar:** In der ULAE-Werkstatt arbeitet er an den Punkten der Lithographie *Flags*, 1967/68, und stellt die Edition der *Targets*-Lithographien, 1967/68, fertig. Johns vollendet die Lithographie *Flags* am 15. Februar. Noch dreimal wird er in diesem Jahr in die ULAE-Werkstatt zurückkehren: am 19. und 21. Juni, um an *White Target*, 1967/68, zu arbeiten, und am 10. November, wahrscheinlich ebenfalls um an dieser Lithographie zu arbeiten. Am 18. Dezember wird *White Target* in New York vollendet.<sup>91</sup>

**21. Februar–6. März:** »Contemporary Graphics Published by Universal Limited Art Editions«, eine Ausstellung in der Dayton's Gallery 12, Minneapolis, zeigt 37 Druckgraphiken von Johns.

**24. Februar–16. März:** Die Ausstellung »Jasper Johns« in der Leo Castelli Gal-

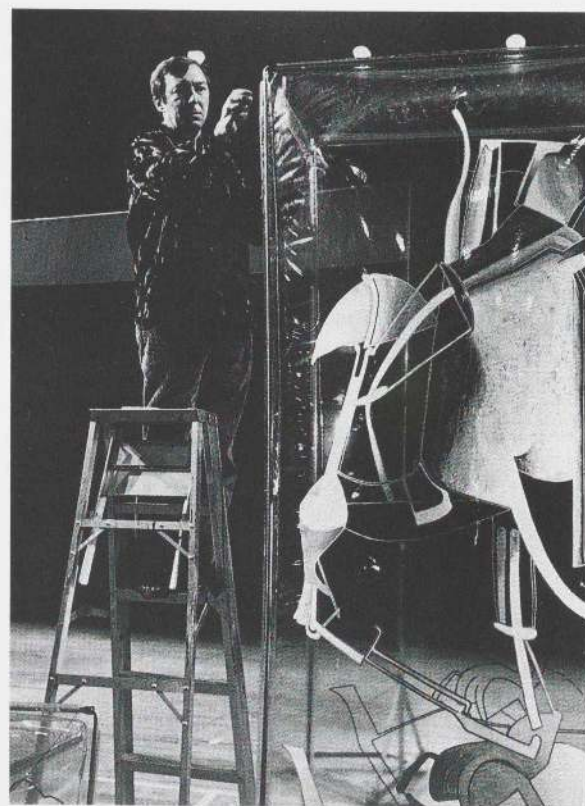
lery, umfaßt *Studio II*, 1966, *Harlem Light*, 1967, *Screen Piece*, 1967, *Screen Piece 2*, 1968, *Screen Piece 3*, 1968, und *Wall Piece*, 1968.

**3. März:** Nachdem er einige Wochen an dem – auf Duchamps *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt*, sogar (*Das Große Glas*) beruhenden – Bühnenbild für Merce Cunninghams *Walkaround Time* gearbeitet hat, holt Johns zusammen mit Roberta Bernstein Duchamp in dessen Wohnung in der West 10th Street 28 ab und bringt ihn zur Canal Street, um ihm das Bühnenbild noch vor der Uraufführung zu zeigen, die am 10. März in Buffalo, New York, stattfinden soll. Bernstein zufolge »gefiel D[uchamp] das Bühnenbild sehr. Er fragte J[ohns], wie er es gemacht habe und was Merce damit machen werde usw. J bat ihn um Vorschläge, und D sagte, er glaube, einige der Teile sollten von der Decke herabhängen. Dann fragte J D, wie man es mit der Urheberschaft halten solle, und D meinte, Js Name müsse deutlich genannt werden, da es Js Idee gewesen sei und da er soviel Arbeit darin investiert habe.«<sup>92</sup>

**9. März:** Auf dem »Second Buffalo Festival of the Arts Today« am State University College, Buffalo, wird Cunninghams *Rainforest*, 1968, uraufgeführt; Musik: David Tudor (*Rainforest*); Bühnenbild: Andy Warhol; Kostüme: Jasper Johns. Warhol möchte, daß die Tänzer nackt sind; Cunningham lehnt diesen Vorschlag ab. Johns zerschneidet statt dessen die Trikots der Tänzer und verknotet die Schnitte.

**10. März:** Ebenfalls im Rahmen des Buffalo Festival wird Cunninghams *Walkaround Time* mit Musik von David Behrman (... *for nearly an hour* ...) uraufgeführt. Johns hat sowohl das Bühnenbild – nach Duchamps *Großem Glas* – als auch die Kostüme entworfen.

*Wir fuhren nach Buffalo zur Premiere, und als die Reihenfolge der Verbeugungen festgelegt wurde, sagte ich, daß ich nicht auf die Bühne kommen wolle.*



Bei der Arbeit an dem Bühnenbild für Merce Cunninghams *Walkaround Time*, 1968. Photo: Oscar Bailey, courtesy Cunningham Dance Foundation, Inc.

*Marcel meinte, er schon. Wir beide saßen im Publikum, und als es an der Zeit war, auf die Bühne zu gehen, wollte ich Marcel helfen. Er wies die Hilfe zurück und fragte: »Kommst du nicht mit?« Und als ich verneinte, drehte er sich zu mir und sagte: »Ich habe genausoviel Angst wie du.«<sup>93</sup>*

**[Mitte März–Anfang Mai]:** Auf Einladung Kenneth Tylers von der Lithographie-werkstatt Gemini G.E.L. verbringt er sieben Wochen im Château Marmont in Los Angeles, um erstmals bei Gemini zu arbeiten.<sup>94</sup>

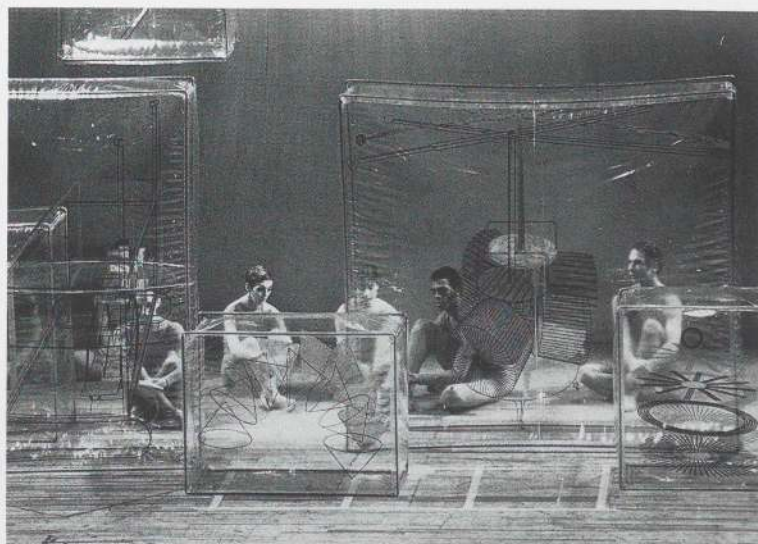
*Ken Tyler hatte mich schon mehrmals eingeladen, zu Gemini zu kommen. Alle meine bis dahin entstandenen [druckgraphischen] Arbeiten waren in Tatyana Grosmans Werkstatt ausgeführt worden, und ich wollte einmal eine andere Arbeitsumgebung kennenlernen. ... Gemini ist zum Beispiel viel größer als Tatyana Grosmans Werkstatt. Dennoch ist der Kontakt zu den Druckern bei Gemini recht eng. ... Ich denke, es gibt*



einen Tempounterschied, da an den beiden verschiedenen Orten unterschiedlich viele Leute arbeiten. Und dementsprechend ändert sich auch das Denken ein wenig.<sup>95</sup>

Bei Gemini arbeitet Johns an mehreren großformatigen Druckgraphiken; er vollendet *Gray Alphabets* und die zehn einzelnen *Figure*-Lithographien aus der *Black Numeral Series*. Ebenfalls in der Gemini-Werkstatt entstehen drei Ölgemälde, die alle dasselbe Format und denselben Titel haben: *White Alphabets*. Statt mit Schablonen arbeitet er in diesen Gemälden mit Gummistempeln.<sup>96</sup> Am 3. Juli wird Johns sich erneut in Los Angeles aufhalten, und bis zum 10. August wird er die Stadt sporadisch besuchen, um bei Gemini G.E.L. an den Lithographien der *Color Numeral Series* zu arbeiten.<sup>97</sup> Auch am 30. November ist er in der Gemini-Werkstatt, wo er jetzt wahrscheinlich an *Alphabet*, 1968/69 (ULAE 69 und 70), und an der Lithographie *No*, 1968/69, arbeitet.<sup>98</sup>

**27. März–9. Juni:** In der von William S. Rubin organisierten Ausstellung ›Dada, Surrealism and Their Heritage‹ im Museum of Modern Art sind *Target with Four Faces*, 1955, *Target with Plaster Casts*, 1955, und eine bronzene *Light Bulb* von 1960 zu sehen. Die Ausstellung reist nach Kalifornien und Illinois.<sup>99</sup>



Merce Cunningham, *Walkaround Time*, Aufnahme von der Aufführung in Buffalo, N.Y., 1968. Photo: Oscar Bailey, courtesy Cunningham Dance Foundation, Inc.

**[Mai]:** ›Jasper Johns: Figures 0–9‹, eine Ausstellung in den Räumen der Gemini G.E.L. Dazu erscheint ein Katalog mit einem Essay von Henry Hopkins.

**[Mai–Dezember]:** Im Atelier in der Houston Street arbeitet er an der Umarbeitung von *Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Air Ocean World)* und malt die beiden gleichformatigen Ölgemälde *Screen Piece 4* und *Screen Piece 5*.

**22. Juni–20. Oktober:** Auf der XXXIV. Biennale von Venedig wird das Gemälde *Diver*, 1962, ausgestellt.

**27. Juni–6. Oktober:** Auf der Documenta IV im Museum Fridericianum in Kassel sind die Gemälde *Flag on Orange Field*, 1957, *Studio*, 1964, *Eddingsville*, 1965, und *Wall Piece*, 1968, zu sehen. Darüber hinaus werden in der im Rahmen des International Program des Museum of Modern Art, New York, von William S. Lieberman und Riva Castleman zusammengestellten Ausstellung ›Jasper Johns: Lithographer‹ in Kassel 31 Lithographien gezeigt. Im Lauf der folgenden zwei Jahre reist diese Ausstellung nach Dänemark, in die Schweiz, nach Jugoslawien, in die Tschechoslowakei, nach Polen und Rumänien.<sup>100</sup>

**3. Juli–8. September:** In ›The Art of the Real: USA 1948–1968‹, einer von E. C. Goosen organisierten Ausstellung im

Museum of Modern Art, werden die Gemälde *Flag*, 1954/55, und *White Numbers*, 1957, gezeigt. Im nächsten Jahr reist die Ausstellung (ohne *Flag*) nach Frankreich, in die Schweiz und nach England.<sup>101</sup>

**2. Oktober:** Marcel Duchamp stirbt im Alter von 81 Jahren. Johns schreibt für die Zeitschrift *Artforum* einen Nachruf: *Die Kunstwelt spürt Duchamps Anwesenheit und seine Abwesenheit. Er hat die Bedingung unserer Existenz geändert.*<sup>102</sup>

## 1969

Im Atelier in der Houston Street vollendet er das Gemälde *Target*, 1967–69. Außerdem arbeitet er an den beiden mittleren Fliesenmuster-Tafeln von *Untitled*, 1972, an *Voice 2* und wahrscheinlich an *Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Air Ocean World)*.

Max Kozloffs Monographie über Johns erscheint bei Harry N. Abrams, Inc., New York.<sup>103</sup>

Er lernt Hiroshi Kawanishi kennen, den späteren Mitbegründer von Simca Print Artists, Tokio, der im Whitney Museum of American Art arbeitet.<sup>104</sup>

**Ende Januar bis April:** Er kommt regelmäßig nach Los Angeles, um bei Gemini G.E.L. die im Jahr zuvor begonnenen Druckgraphiken fertigzustellen. Außerdem fertigt er hier Modelle an, von denen Gußformen für fünf Bleireliefs gegossen werden: *High School Days*, *The Critic Smiles*, *Light Bulb* und *Bread*.<sup>105</sup> Johns trifft am 6. Mai wieder in Los Angeles ein, um bis zum 14. Mai bei Gemini zu arbeiten.<sup>106</sup>

**[Februar]:** Johns hält sich zwei Wochen lang auf der Karibikinsel Saint Martin auf. Er wird im Dezember und noch einmal im Februar oder März des Jahres 1970 dorthin zurückkehren.<sup>107</sup>

**4. März:** Erstaufführung von Merce Cunninghams *Canfield*, 1969, im Nazareth College, Rochester, New York. Musik: Pauline Oliveros (*In Memoriam: Nikola Tesla*, *Cosmic Engineer*); Bühnenbild: Robert Morris (auf Einladung von Johns;



Morris' Entwürfe wurden bei dieser Erstausführung nicht verwendet); Kostüme: Johns.

*Es war oft ganz einfach. Einfach harte Arbeit. Ich bat zum Beispiel Bob Morris einmal, etwas zu machen, und er hatte auch eine Idee, aber kein Interesse, sie auszuführen. Er erzählte mir also, was zu tun sei, und wer außer mir hätte es tun sollen?*<sup>108</sup>

**18. März–27. April:** ›New York: The Second Breakthrough, 1959–1964‹, eine Ausstellung in der Art Gallery, University of California, Irvine, Kalifornien, zeigt die Gemälde *Highway*, 1959, *Disappearance II*, 1961, und *Out the Window II*, 1962. Es erscheint ein Katalog mit einem Essay von Alan R. Solomon.

**[April]:** ›Jasper Johns: Lead Reliefs‹, eine Ausstellung in den Räumen der Gemini G.E.L. Es erscheint ein Katalog mit einem Essay von Solomon.

**15. April:** Erste New Yorker Aufführung von Cunninghams *Canfield* in der Brooklyn Academy of Music, mit Kostümen von Johns und diesmal mit Morris' Bühnenbild, aber ohne Musik.

**Mai:** Die University of South Carolina, Columbia, zeichnet Johns für seine Arbeit im Bereich der Kunst mit einem Ehrendokortitel – ›Doctor of Humane Letters‹ – aus.

**10.–29. Mai:** ›Jasper Johns: Lead Reliefs‹ bei Castelli Graphics, New York (4 East 77th Street).

**Juli:** In *Art in America* veröffentlicht er ›Thoughts on Duchamp‹.<sup>109</sup>

**Nach dem 4. Juli:** Nach Nags Head, North Carolina, wo die Zeichnungen *Studio*, *Untitled I* und *Flag* entstehen.<sup>110</sup>

**6. Juli–6. August:** ›Jasper Johns: The Graphic Work‹, eine Ausstellung im Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas, umfaßt 88 Lithographien, 10 Radierungen, 2 Siebdrucke und 7 gepunzte Drucke und Bleireliefs. Es erscheint ein Katalog mit einem Text von John Palmer Leeper. Im Lauf der nächsten sechs Monate reist die Ausstellung nach Texas, New Mexico und Iowa.<sup>111</sup>

**8. Juli–3. September:** ›Pop Art‹, eine vom Arts Council of Great Britain organisierte

Ausstellung in der Hayward Gallery, London, zeigt fünf Plastiken von Johns aus den Jahren 1958 bis 1964 und fünf Bleireliefs von 1969. Der Katalog wird von John Russell und Suzi Gablik herausgegeben.

**September:** Zusammen mit Freunden – unter ihnen Roberta Bernstein – besucht er die Barnes Collection in Merion, Pennsylvania. Bernstein wird schreiben: ›Zweimal besuchte ich zusammen mit Johns die Barnes Collection (... er hatte sie schon mehrmals zuvor besucht), und am meisten interessiert war er an den Cézannes.‹ Die Gruppe besucht auch das Philadelphia Museum of Art, wo Anne d'Harnoncourt ihnen Marcel Duchamps *Étant donnés* ... zeigt.<sup>112</sup>

**18. Oktober 1969–1. Februar 1970:** ›New York Painting and Sculpture 1940 bis 1970‹, eine von Henry Geldzahler organisierte Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, New York, umfaßt 11 Gemälde und 29 Zeichnungen von Johns aus den Jahren 1955 bis 1969.

**4. November:** In New York signiert er *Untitled, Second State* (ULAE 79). Am 5. Dezember wird er in der ULAE-Werkstatt *Untitled, Second State* (Tafel 156) sowie *1st Etchings, 2nd State* signieren. Und am 18. Dezember wird er in New York die Radierung *Target II*, 1967–69, signieren.<sup>113</sup>

**12.–13. Dezember:** Von Künstlern zugunsten des Vietnam Moratorium Committee gestiftete Arbeiten sind in der Ausstellung ›Art for the Moratorium‹ in der Leo Castelli Gallery zu sehen. Johns beteiligt sich mit einer Edition von 300 signierten Postern, die eine photographische Reproduktion der grün-orange-schwarzen Flagge aus dem Gemälde *Flags*, 1965, zeigen.<sup>114</sup>

**15. Dezember 1969–1. Februar 1970:** ›Prints by Four New York Painters: Helen Frankenthaler, Jasper Johns, Robert Motherwell, Barnett Newman‹, organisiert von John McKendry, die zweite von zwei Ausstellungen zeitgenössischer Druckgraphik im Metropolitan Museum of Art, umfaßt 42

Drucke von Johns aus den Jahren 1960 bis 1969.

**16. Dezember 1969–1. Februar 1970:** *Wall Piece*, 1968, ist in der ›1969 Annual Exhibition: Contemporary American Painting‹ im Whitney Museum of American Art zu sehen.

## 1970

Im Atelier in der Houston Street malt er *4 Leo*. Außerdem arbeitet er an *Map* (Based on Buckminster Fuller's *Dymaxion Air Ocean World*) und wahrscheinlich auch an *Untitled*, 1972, und *Voice 2*, 1968–71.

Für den Umschlag eines Buches von Clark Coolidge macht er die Zeichnung *Space*.<sup>115</sup>

Er stellt den Maler Gary Stephan als



Im Atelier in der East Houston Street, New York, 30. Juni 1969, bei der Arbeit an dem 1972 vollendeten *Untitled*. Photo: Hans Namuth. © Hans Namuth 1990



Im Atelier in der East Houston Street, New York, 30. Juni 1969, bei der Arbeit an *Voice 2*, 1968–71. Photo: Hans Namuth. © Hans Namuth 1990



Atelierassistent ein. Stephan, der bis Herbst 1971 für Johns arbeitet<sup>116</sup>, verwendet in seinen eigenen Gemälden offenbar Polyvinylchlorid (PVC), was Johns darauf bringt, dieses Material in der Plastik *English Light Bulb*, 1968–70, zu benutzen.<sup>117</sup>

Brice Marden malt *3 Deliberate Greys for Jasper Johns* (National Gallery of Canada).

**Winter:** Er hält sich oft in der ULAE-Werkstatt auf. Am 14., 16., 19. und 20. Januar arbeitet er dort an der Lithographie *Souvenir*.<sup>118</sup> Auch am 22. und 26. Januar und am 3., 10. und 17. Februar arbeitet er in der ULAE-Werkstatt. Am

*tragen. Na, das sagt sich so einfach, aber dann muß man die Sweater und die Legwarmer färben und dergleichen.*<sup>120</sup>

**8. Januar:** In der Brooklyn Academy of Music wird Cunninghams *Second Hand*, 1970, uraufgeführt; Musik: John Cage (*Cheap Imitation*); Kostüme: Johns. »Johns färbte die Trikots der Tänzer und entschied sich zusammen mit dem Beleuchtungsdesigner Richard Nelson für eine leere Bühne mit konventionellen Seitenkulissen. Beim choreographierten »Vorhang« wird aus den Farbschattierungen der Kostüme das Farbspektrum.«<sup>121</sup>



Zusammen mit Richard Serra, der hier an *Splash Piece: Casting*, 1969–70, arbeitet, im Atelier in der East Houston Street. Photo: Mark Lancaster

10. März signiert er dort die Lithographie *Light Bulb*, und am 26. März *Souvenir*.<sup>119</sup>

**5. Januar:** Erstaufführung von Merce Cunninghams *Tread*, 1970, in der Brooklyn Academy of Music. Musik: Christian Wolff (*For 1, 2 oder 3 People*); Bühnenbild: Bruce Nauman (auf Einladung von Johns).

*Bruce Nauman wurde gebeten, ein Bühnenbild zu machen, und er wollte einfach zehn oder fünfzehn Ventilatoren längs der Bühne aufstellen und in Richtung des Publikums blasen lassen. Die Tänzer sollten Sweater und Legwarmer*

**10.–31. Januar:** »Jasper Johns Drawings«, Ausstellung in der Leo Castelli Gallery.

**17. April–14. Juni:** »Jasper Johns: Prints 1960–1970« im Philadelphia Museum of Art zeigt Johns' komplettes druckgraphisches Œuvre von *Target* von 1960 bis hin zum eben erst vollendeten *Souvenir*. Begleitet wird die Retrospektive von einem entsprechend vollständigen Katalog von Richard S. Field.

**Spätestens am 14. Mai:** Er beendet eine Zeichnung, die auf dem Umschlag von *North*, einem Gedichtband von Tony Towle, reproduziert wird.<sup>122</sup>

**17. Mai:** In New York wird er von der Brandeis University mit der »Creative Arts Awards Citation for Painting« ausgezeichnet.

**23. Mai:** Wieder in Begleitung Roberta Bernsteins besucht er erneut die Barnes Collection und erwähnt ihr gegenüber, daß *Junger Mann mit Totenschädel*, 1896–98, einer seiner Lieblings-Cézannes ist.<sup>123</sup>

**24. Juni–25. Oktober:** Auf der XXXV. Biennale von Venedig sind im Pavillon der USA vier zwischen 1960 und 1969 entstandene Johns-Lithographien ausgestellt.

**28.–29. Juli:** In der ULAE-Werkstatt arbeitet er an der Lithographie *Scott Fagan Record*, wobei er Fagans Schallplatte »South Atlantic Blues« als Reliefdruckoberfläche verwendet.<sup>124</sup> Auch am 31. August sowie am 3. und 5. September hält Johns sich in der ULAE-Werkstatt auf, um sowohl an *Scott Fagan Record* als auch an *Flags II* zu arbeiten.<sup>125</sup>

**19.–26. September:** In der »Benefit Exhibition for Referendum '70« in der Leo Castelli Gallery sind neben Johns auch Nassis Daphnis, Dan Flavin, Donald Judd, Roy Lichtenstein, Robert Morris, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Frank Stella, Cy Twombly und Andy Warhol vertreten.

**18. Oktober–16. November:** »Jasper Johns: Prints«, eine Ausstellung in der John Berggruen Gallery, San Francisco, umfaßt 29 Druckgraphiken.

**5. November–27. Dezember:** Jasper Johns: *The Graphic Work*, eine Ausstellung im University of Iowa Museum of Art, Iowa City.

**10. November:** Erstaufführung von Merce Cunninghams *Objects*, 1970, in der Brooklyn Academy of Music. Musik: Alvin Lucier (*Vespers*); Bühnenbild: Neil Jenney (auf Einladung von Johns).

**19. Dezember 1970–9. Januar 1971:** Einzelausstellung bei Castelli Graphics.

**[20. Dezember 1970]–28. Februar 1971:** Er hält sich hauptsächlich in Los Angeles auf und arbeitet bei Gemini G.E.L. an einer Folge von Lithographien mit dem



Titel *Fragments – According to What*.<sup>126</sup> Alle Einzeltitel – *Leg and Chair, Blue, Bent ›Blue‹, Hinged Canvas, Bent ›U‹, Bent Stencil* und *Coat Hanger and Spoon* – entsprechen Elementen in dem Gemälde *According to What* von 1964.

**22. Dezember 1970–3. Mai 1971:** ›Jasper Johns: Lithographs‹, eine von Riva Castleman organisierte Ausstellung im Museum of Modern Art, umfaßt 70 Lithographien aus der Zeit zwischen 1960 und 1970. Das Format des Katalogs mit einem Text von Castleman hat Johns konzipiert. Während der folgenden anderthalb Jahre reist die Ausstellung

1967–71, und *Voice 2*, 1968–71. Beide Werke wurden in David Whitneys Atelier in der Canal Street begonnen.

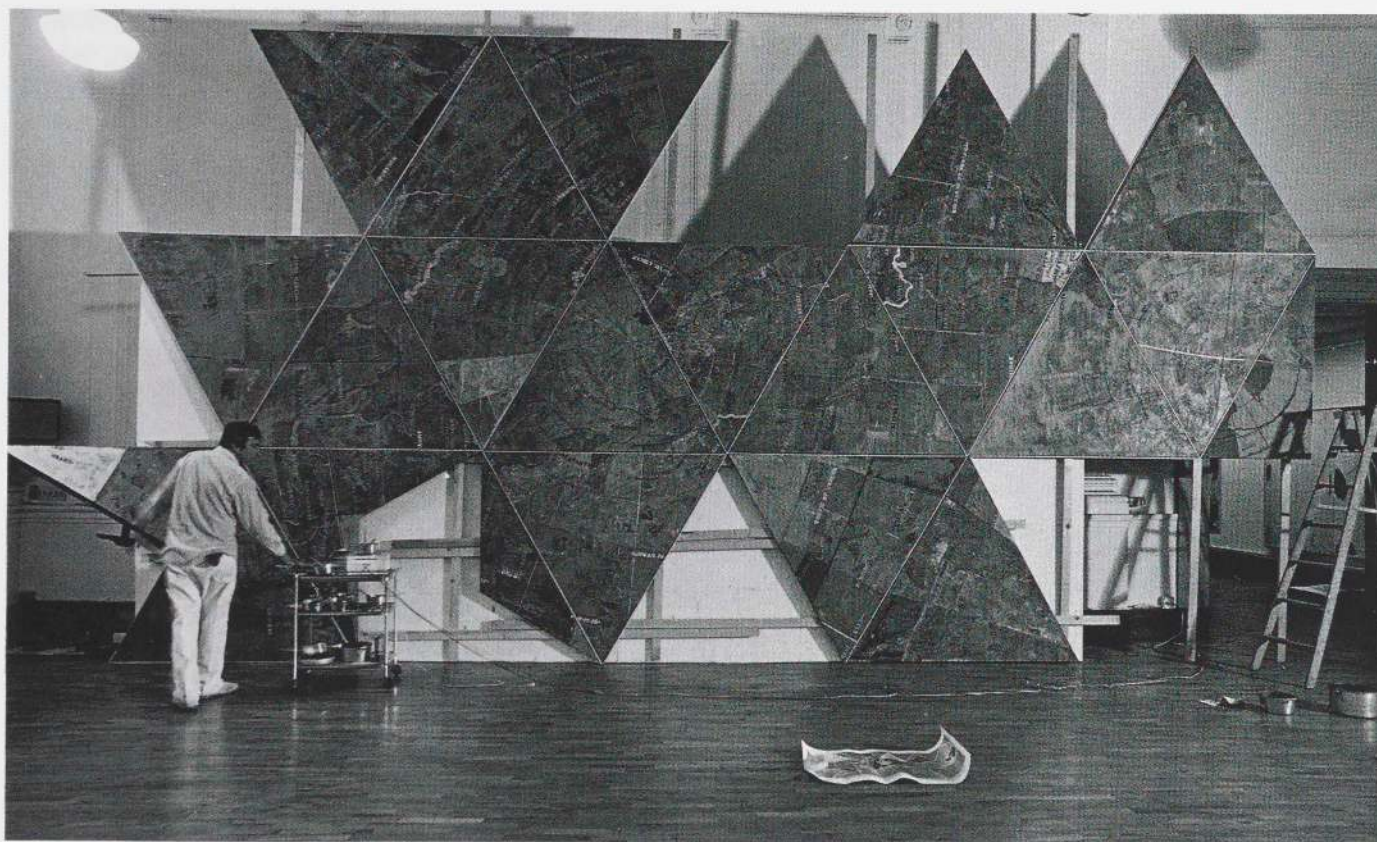
**12. Januar–28. Februar:** ›Duchamp, Johns, Rauschenberg, Cage‹, eine Ausstellung im Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, umfaßt 23 Druckgraphiken von Johns. Begleitet wird sie von einem Katalog mit einer Einführung von Barbara Rose.

**9.–27. März:** In ›Jasper Johns‹, einer Ausstellung im Minneapolis Institute of Arts, Minnesota, wird die umgearbeitete *Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Air Ocean World)*

**15. März:** In Hans Namuths Studio sehen Johns, Bill Katz, Robert Rosenblum, Lee Eastman, Tony Towle und Tatyana Grosman den von Namuth gedrehten Film, der Johns bei der Arbeit an *Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Air Ocean World)* zeigt. Außerdem sehen sie Namuths Film über Josef Albers und seinen 1950 gedrehten Film über Jackson Pollock.<sup>129</sup>

**April:** ›Jasper Johns: Fragments – According to What‹, eine Ausstellung in den Räumen der Gemini G.E.L.

**17. April–29. Mai:** ›Jasper Johns:



Im Atelier in der East Houston Street, 30. Dezember 1970, bei der Arbeit an *Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Air Ocean World)*, 1967–71. Photo: Hans Namuth. © Hans Namuth 1990

durch die Bundesstaaten New York, Texas, Kalifornien, Maryland und Virginia.<sup>127</sup>

#### 1971

Im Atelier in der Houston Street vollendet er *Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Air Ocean World)*,

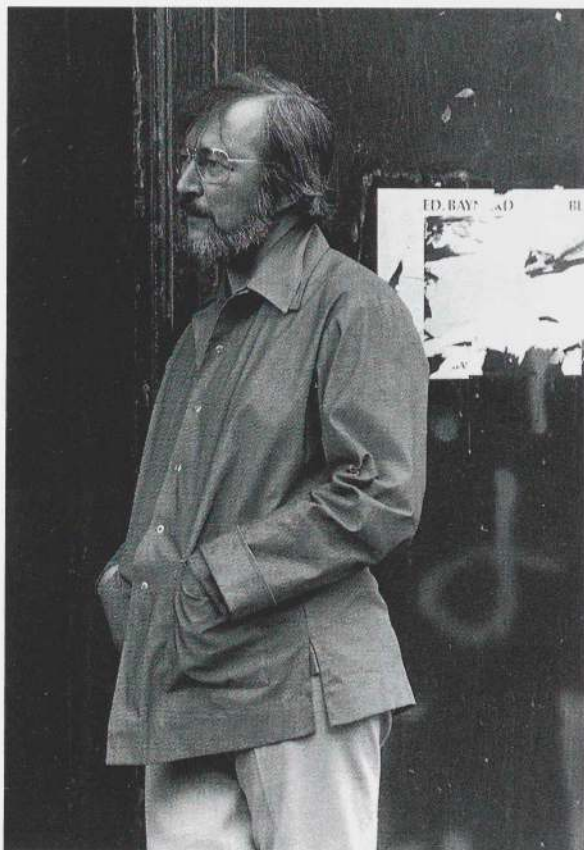
zum erstenmal gezeigt. Später reist die Ausstellung nach Texas und New York.<sup>128</sup>

**9.–27. März:** ›Jasper Johns: Lithographs and Etchings Executed at Universal Limited Art Editions from 1960 through 1970‹ in Dayton's Gallery 12, Minneapolis, Minnesota, umfaßt 70 von den ULAE herausgegebene Druckgraphiken.

Graphik‹, eine Ausstellung in der Kunsthalle Bern, umfaßt 132 Druckgraphiken aus den Jahren 1960 bis 1971. Es erscheint ein Katalog mit einer Einführung von Carlo Huber. Die Ausstellung ist anschließend an weiteren Stationen in Westdeutschland, den Niederlanden und Italien zu sehen.<sup>130</sup>



1971 bei den neuen  
Räumen der  
Leo Castelli  
Gallery in New York  
(420 West  
Broadway). Photo:  
Gerard Malanga



**[27. April]:** In Los Angeles bei Gemini G.E.L. In diesem Jahr hält Johns sich wahrscheinlich auch vom 6. Dezember an in Los Angeles auf und arbeitet bis zum frühen Januar 1972 bei Gemini.<sup>131</sup>

**1.–29. Mai:** »Jasper Johns: Fragments – According to What«, eine Ausstellung bei Castelli Graphics.

**27. Mai–5. Juni:** Die von Sam C. C. Kimbrel organisierte »Exhibit of Graphics by Jasper Johns« im Museum of the Sea, Harbour Town, Sea Pines Plantation Co., Hilton Head Island, South Carolina, umfaßt 75 Druckgraphiken aus den Jahren 1960 bis 1971.

**10. Juli–5. September:** In »Jasper Johns: Graphics«, einer von Joseph Randall organisierten Ausstellung im Museum of Contemporary Art, Chicago, werden 130 Druckgraphiken aus den Jahren 1960 bis 1970 gezeigt.

**27., 30. August, 3.–5., 11.–12. September:** In der ULAE-Werkstatt arbeitet er an der Lithographie *Decoy* und an einem »schwarzen« Flag«-Stein«, der wahrscheinlich für eine Lithographie *Two Flags* von 1972 (ULAE 120 oder 121) verwendet wurde. Am 18.–19., 21., 26. und 30. September und am 20. und 31. Oktober arbeitet Johns im Standort der ULAE-Werkstatt in Bay Shore, wahr-

scheinlich an der Lithographie *Decoy*, die er am 20. November signieren wird.<sup>132</sup> Noch vor Fertigstellung dieser Graphik legt er sie zwei im Atelier in der Houston Street entstandenen Gemälden zugrunde, die beide ebenfalls den Titel *Decoy* tragen (Tafel 158 und LC 345; letzteres eine kleinere Version des ersteren – das Format entspricht dem der Lithographie). Dies bedeutet eine Abweichung von seiner üblichen Vorgehensweise, denn für gewöhnlich gehen die Druckgraphiken auf Gemälde zurück, und nicht umgekehrt. Während seiner Arbeit an der *Decoy*-Lithographie wird Johns für einen Dokumentarfilm der Blackwood Productions gefilmt, die ebenfalls den Titel *Decoy* trägt.

**3. Dezember:** Merce Cunningham führt *Loops*, 1971, im Museum of Modern Art vor *Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Air Ocean World)* auf. Musik: Gordon Mumma (*Biophysical and Ambient Signals from FM Telemetry*). Während der Aufführung werden Dias von Charles Atlas auf die Wand projiziert.<sup>133</sup>

**Am oder vor dem 4. Dezember:** Tatyana Grosman schlägt Johns eine Zusammenarbeit mit Samuel Beckett vor. Später macht Véra Lindsay Johns den Vorschlag, Becketts *Warten auf Godot* zu illustrieren. 1972 wird Lindsay Becketts Agenten daraufhin ansprechen, und Beckett will ein frühes Manuskript des Stücks für das Projekt zur Verfügung stellen.<sup>134</sup> Johns stimmt einer Zusammenarbeit mit Beckett zwar generell zu, möchte jedoch lieber mit einem unveröffentlichten Text arbeiten.<sup>135</sup>





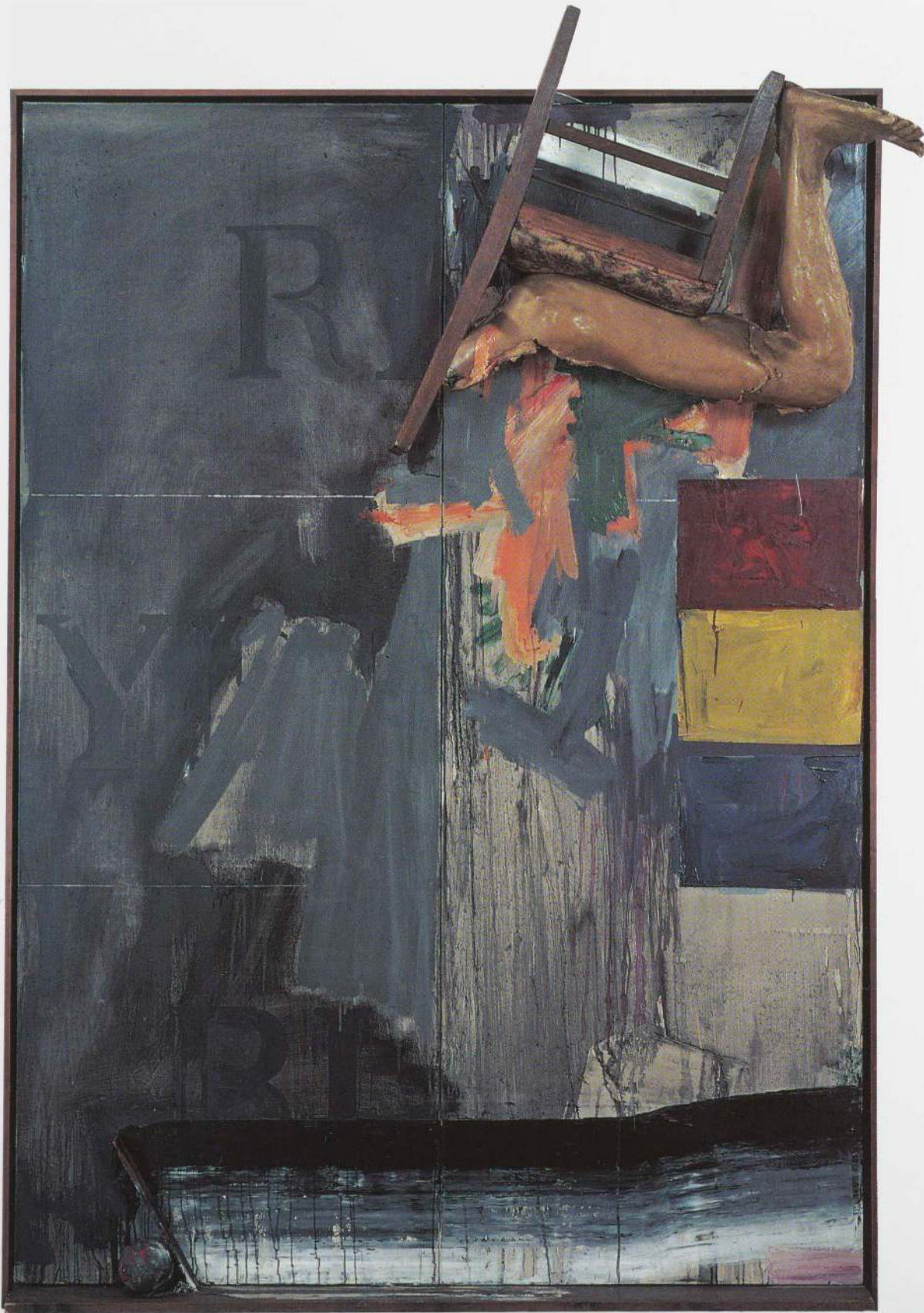


111 **ARRIVE/DEPART**, 1963/64  
Ankunft/Abfahrt  
Öl auf Leinwand, 172,7 × 130,8 cm  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
Staatsgalerie moderner Kunst, München

112 **FIELD PAINTING**, 1963/64  
Feldgemälde  
Öl auf Leinwand mit Objekten (zwei Teile),  
182,9 × 93,3 cm  
Besitz des Künstlers







113 **WATCHMAN**, 1964

Wächter

Öl auf Leinwand mit Objekten (zwei Teile),

215,9 × 153 cm

The Sogetsu Art Museum, Tokio





114 **SOUVENIR**, 1964  
 Enkaustik auf Leinwand mit Objekten,  
 73 × 53,3 cm  
 Besitz des Künstlers



115 **SOUVENIR 2**, 1964  
 Öl und Collage auf Leinwand mit Objekten,  
 73 × 53,3 cm  
 Sammlung Sally Ganz, New York





116 **NO.** 1964  
Nein  
Graphit, Kohle und Tempera auf Papier,  
51,4 × 44,5 cm  
Sammlung Sarah-Ann und  
Werner H. Kramarsky





118 **UNTITLED**, 1964/65  
Ohne Titel  
Öl auf Leinwand mit Objekten (sechs Teile),  
182,9 × 487,6 cm  
Stedelijk Museum, Amsterdam

11  
B.  
Ö  
22  
Pi





117 **ACCORDING TO WHAT**, 1964

Bezugnehmend auf was

Öl auf Leinwand mit Objekten (sechs Teile),

223,5 × 487,7 cm

Privatbesitz













119 **THE CRITIC SEES II**, 1964  
Der Kritiker sieht II  
Skulptiertes Metall über Gips mit Glas,  
8,2 × 15,8 × 5,3 cm  
Besitz des Künstlers

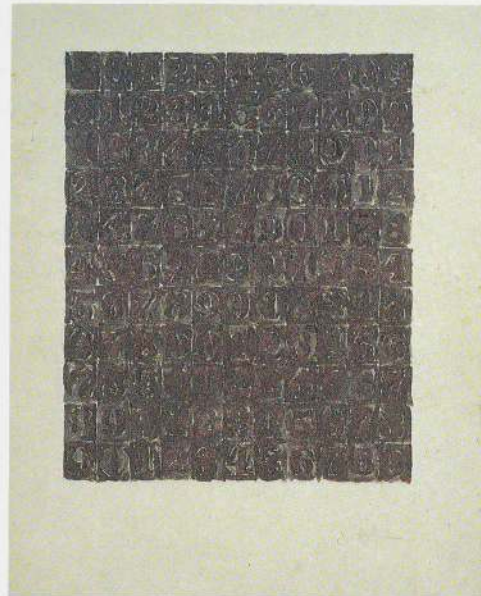


120 **SUBWAY**, 1965  
U-Bahn  
Skulptiertes Metall über Gips und Holz,  
19,4 × 25,1 × 7,6 cm  
Besitz des Künstlers

121 **HIGH SCHOOL DAYS**, 1964  
High-School-Zeiten  
Skulptiertes Metall über Gips mit Spiegel,  
10,8 × 30,5 × 10,8 cm  
Besitz des Künstlers

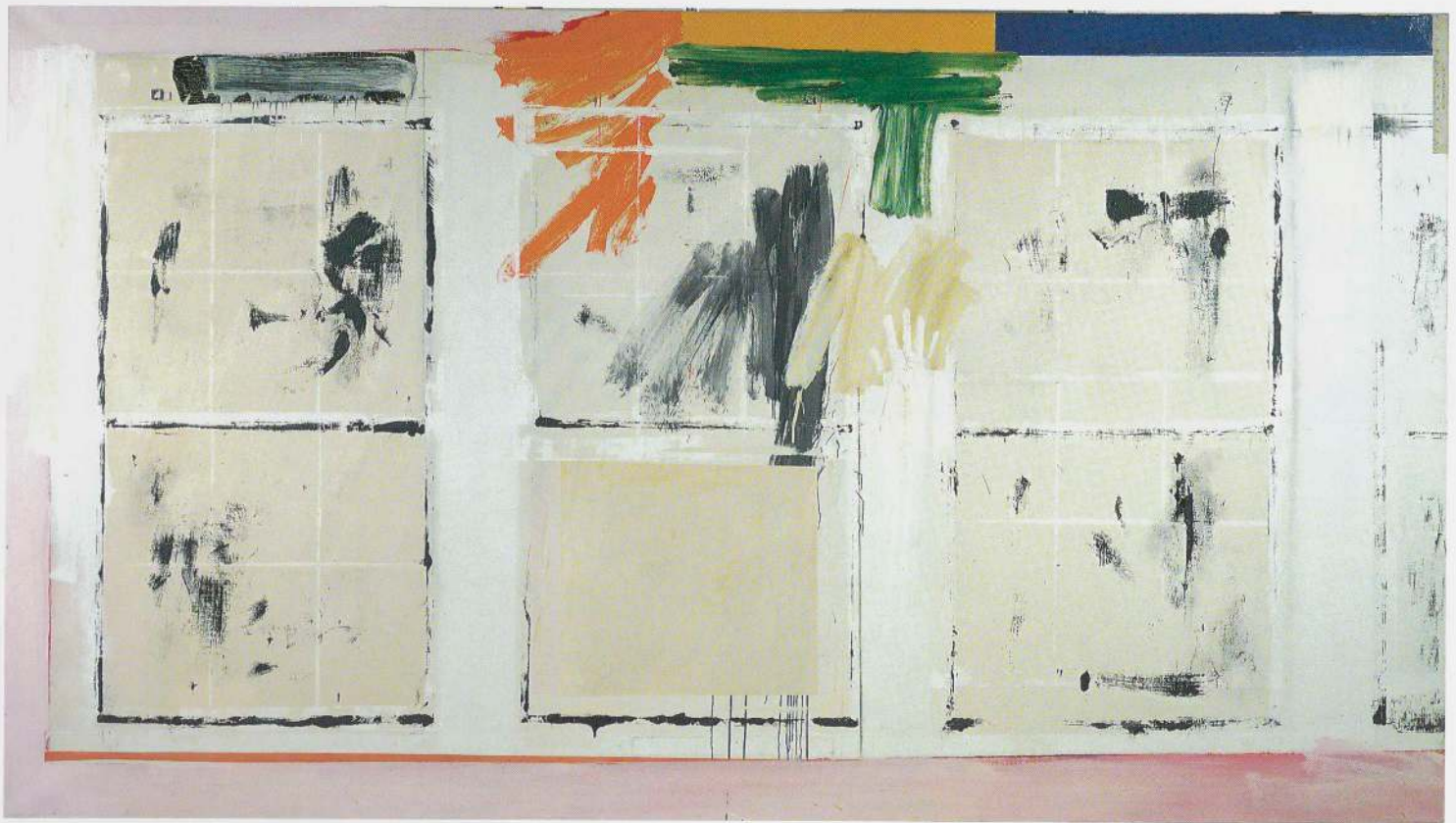






122 **WATCHMAN**, 1966  
Wächter  
Graphitlavar, Metallpulver,  
Bleistift und Pastell auf Papier,  
97,2 × 67,3 cm  
The Museum of Modern Art,  
New York. Schenkung Mrs. Victor  
W. Ganz in Erinnerung an  
Victor W. Ganz

123 **NUMBERS**, 1966  
Ziffern  
Graphitstift, Graphitlavar und  
Lavar aus Metallpulver auf  
Polyestergewebe, 60 × 46 cm  
National Gallery of Art,  
Washington, D.C. Schenkung  
Leo Castelli in Erinnerung  
an Toiny Castelli



124 **STUDIO II**, 1966  
Atelier II  
Öl auf Leinwand, 178,8 × 318,1 cm  
Whitney Museum of American Art. Schenkung der Familie von Victor W. Ganz im Gedenken an ihn



125 **PASSAGE II**,  
1966  
Öl auf Leinwand  
mit Objekten,  
151,7 × 158,1 × 33 cm  
Teheran Museum of  
Contemporary Art



126 **EDINGSVILLE**, 1965  
Öl auf Leinwand mit Objekten  
173 × 311 cm  
Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln





127 **PINION**

Fittich

West Islip, N.Y.: Universal Limited Art Editions,  
1963-66

Lithographie, 101,9 × 71,3 cm

The Museum of Modern Art, New York. Schenkung  
der Celeste and Armand Bartos Foundation





128 **PASSAGE I**

West Islip, N.Y.: Universal Limited

Art Editions, 1966

Lithographie, 71,4 × 92,4 cm

The Museum of Modern Art, New York.

Schenkung der Celeste and

Armand Bartos Foundation





129 **VOICE**

Stimme

West Islip (N.Y.): Universal Limited

Art Editions, 1966/67

Lithographie, 122,9 × 80,5 cm

The Museum of Modern Art, New York. Schenkung  
der Celeste and Armand Bartos Foundation

130 **VOICE**, 1964-67

Stimme

Öl auf Leinwand mit Holz,  
Schnur, Draht und Metallöffel  
und -gabel (zwei Teile),

243,8 × 176,5 cm

The Menil Collection, Houston









131 **HARLEM LIGHT**, 1967  
 Öl und Collage auf Leinwand (vier Teile),  
 198,1 × 496,8 cm  
 Sammlung David Whitney

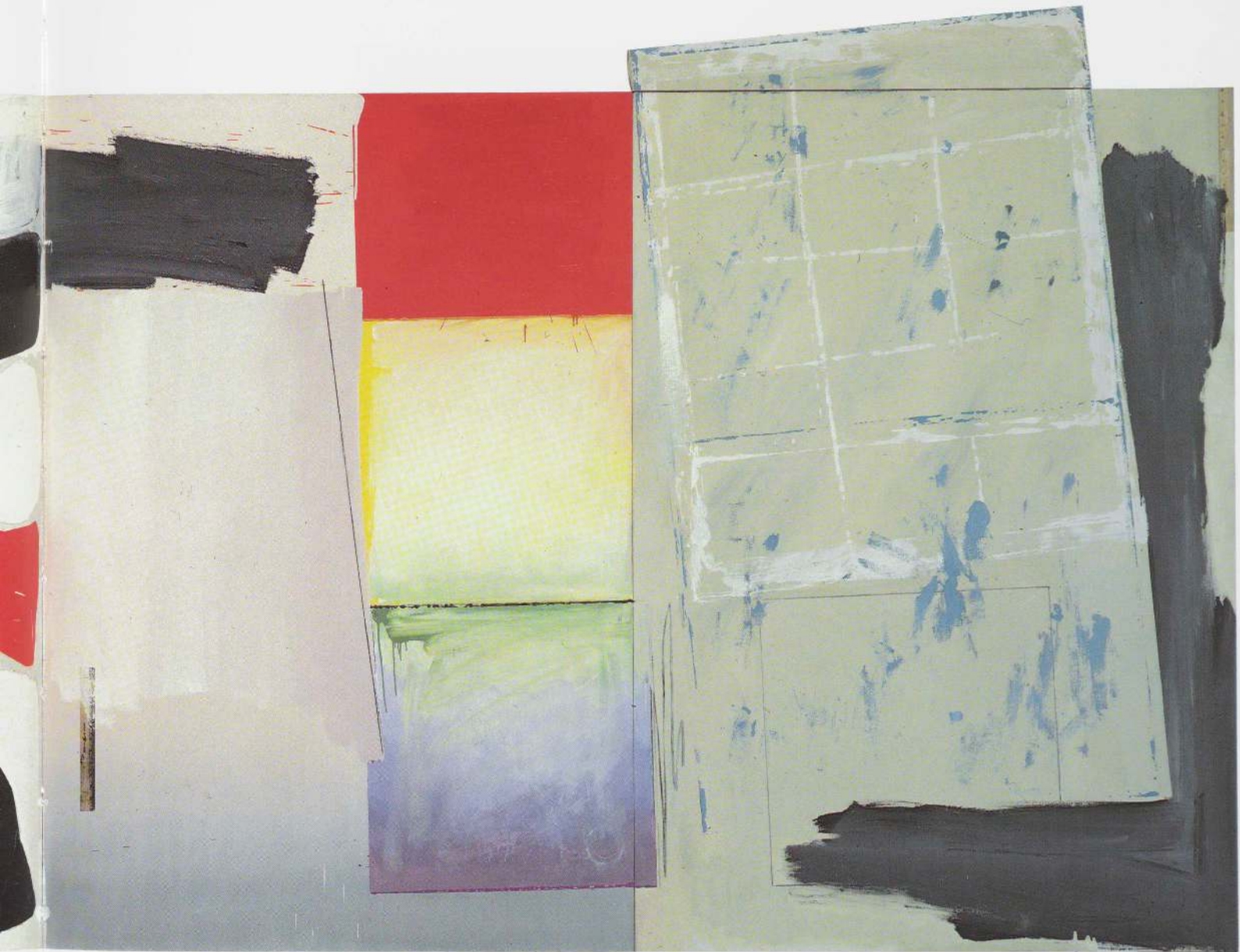


132 **TARGET**, 1967-69  
 Zielscheibe  
 Öl auf Leinwand,  
 152 × 152 cm  
 Museum Moderner Kunst,  
 Stiftung Ludwig, Wien

133 **TARGET WITH FOUR FACES**, 1968  
 Zielscheibe mit vier Gesichtern  
 Graphitstift, Pastell, Kohle und Siebdruck  
 auf Papier, 87,6 × 75,2 cm  
 Sammlung Jean Christophe Castelli

134 **FLAGS**  
 Flaggen  
 West Islip, N.Y.: Universal Limited  
 Art Editions, 1967/68  
 Lithographie und Gummistempel, 87,9 × 65,7 cm  
 The Museum of Modern Art, New York. Schenkung  
 der Celeste and Armand Bartos Foundation









135 **WALL PIECE**, 1968  
Wand-Arbeit  
Öl und Collage auf Leinwand (drei Teile),  
182,9 × 280 cm  
Besitz des Künstlers





136 **SCREEN PIECE 3**, 1968  
Sieb-Arbeit 3  
Öl auf Leinwand, 182,9 × 127 cm  
Sammlung Nerman, Leawood, Kans.



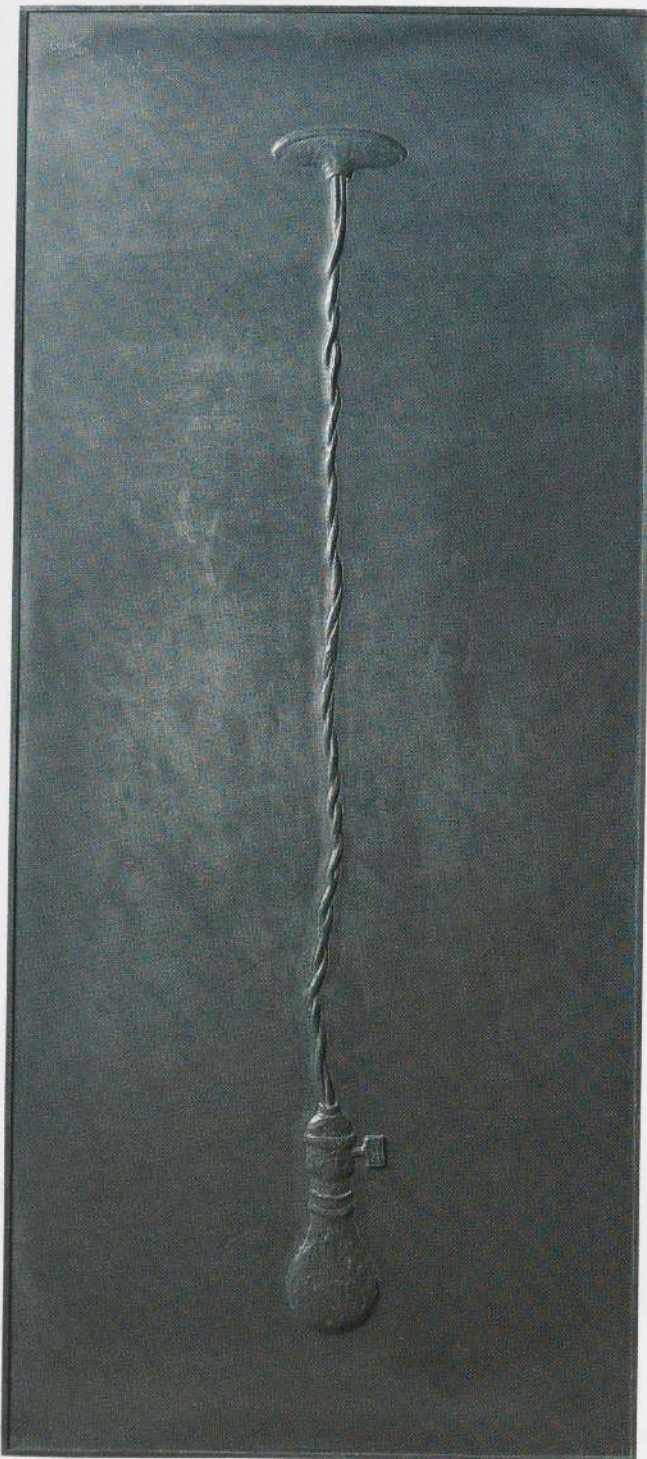


137-146 **FIGURE 0, FIGURE 1, FIGURE 2,**  
**FIGURE 3, FIGURE 4, FIGURE 5, FIGURE 6,**  
**FIGURE 7, FIGURE 8 und FIGURE 9**  
aus den **BLACK NUMERAL SERIES**  
Schwarze-Ziffern-Serie  
Alle Los Angeles: Gemini G.E.L., 1968  
Lithographien, je 94 × 76,2 cm  
The Museum of Modern Art, New York.  
John B. Turner Fund

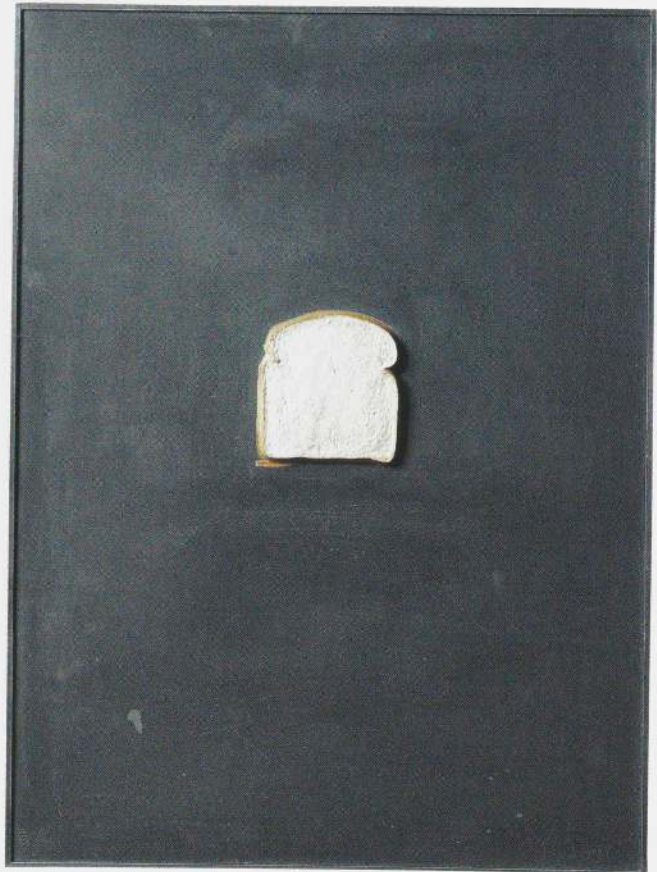






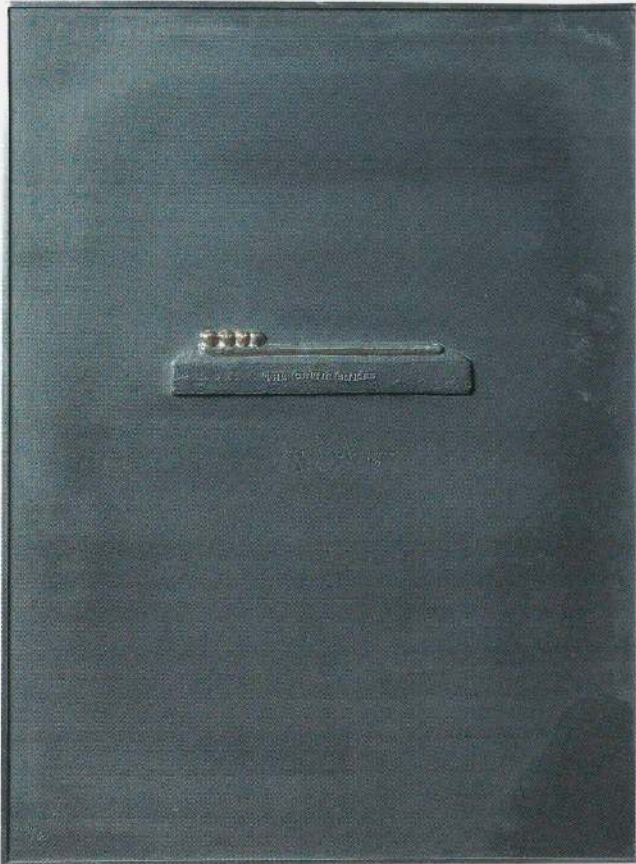


147 **LIGHT BULB**, 1969  
Glühbirne  
Bleirelief, 34/60 Ex.,  
99 × 43,1 cm  
Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln

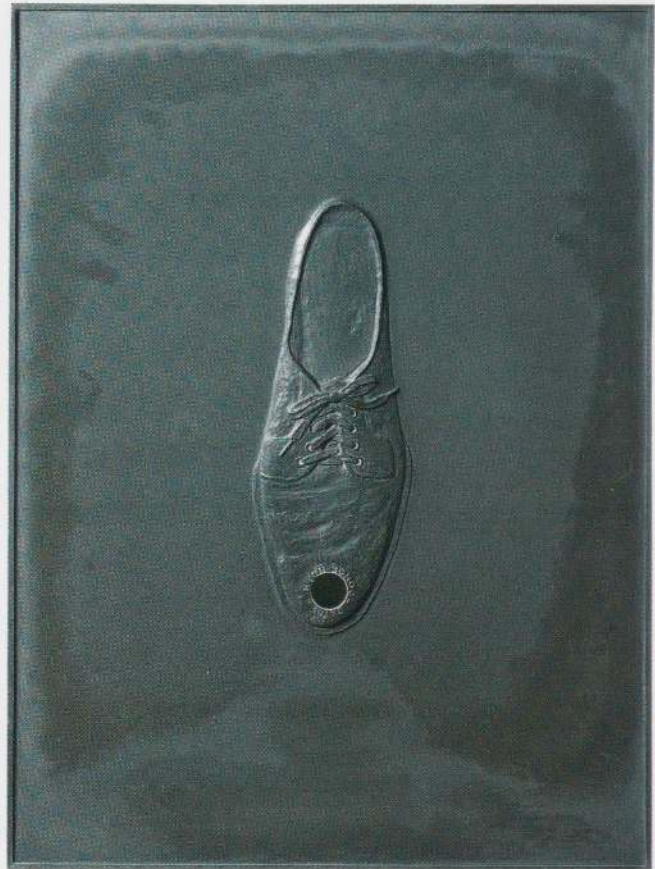


148 **BREAD**, 1969  
Brot  
Bleirelief, laminiertes Papier,  
handkoloriert, 34/60 Ex.,  
58,4 × 43,1 cm  
Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln





149 **THE CRITIC SMILES**, 1969  
Der Kritiker lächelt  
Bleirelief mit Goldkrone und  
Zinnblatt, 34/60 Ex.,  
58,4 × 43,1 cm  
Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln

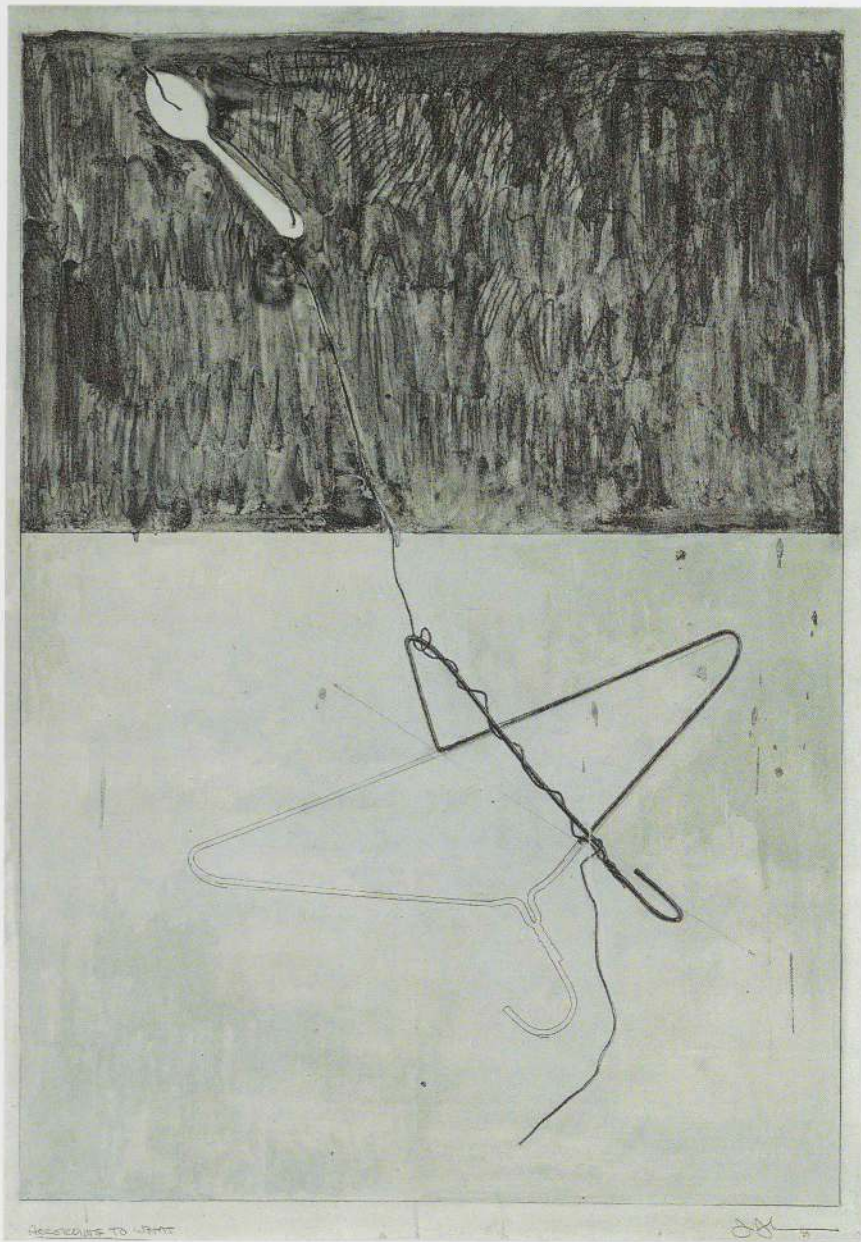


150 **HIGH SCHOOL DAYS**, 1969  
High-School-Zeiten  
Bleirelief mit Spiegel, 34/60 Ex.,  
58,4 × 43,1 cm  
Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln



151 **FLAG**, 1969  
Flagge  
Bleirelief, 34/60 Ex.,  
58,4 × 43,1 cm  
Museum Ludwig,  
Stiftung Ludwig, Köln



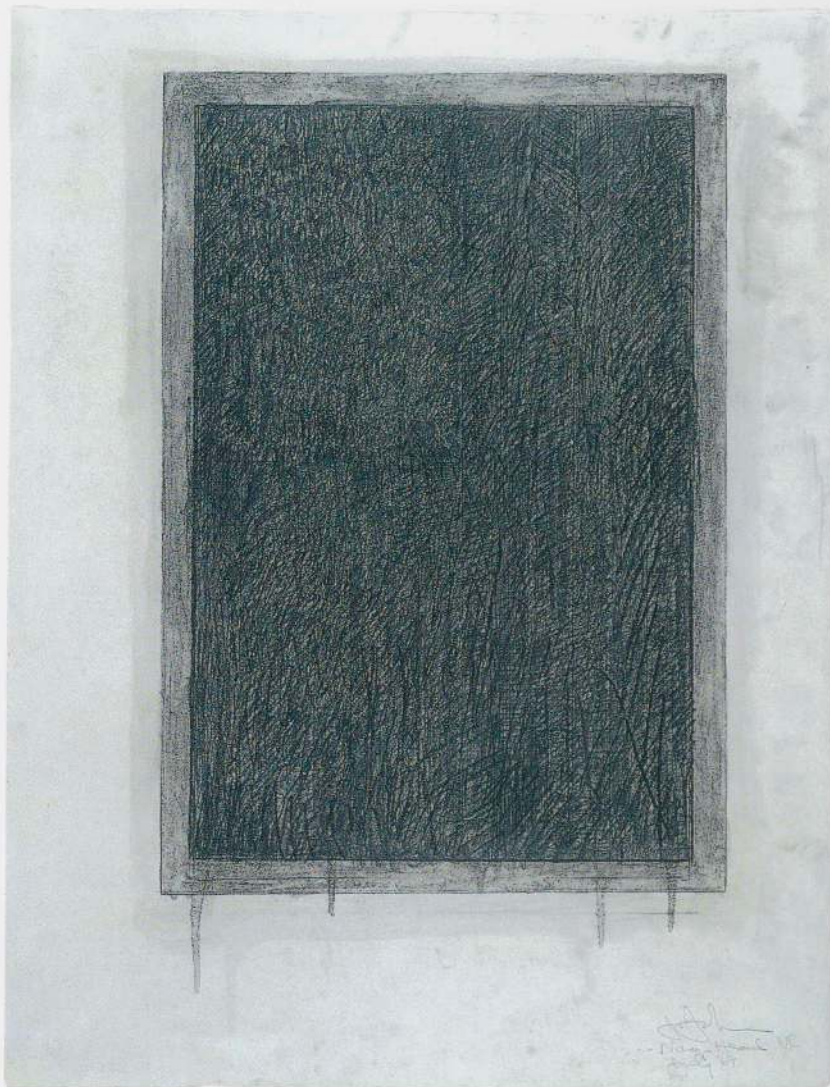


152 **STUDY ACCORDING TO WHAT**, 1969  
 Studie beziehend auf was  
 Graphitstift, Graphitlavor und Tempera auf Papier,  
 88,3 × 66,1 cm  
 The Baltimore Museum of Art. Thomas E. Benesch  
 Memorial Collection, 1970

153 **FROM EDDINGSVILLE**, 1969  
 Aus Eddingsville  
 Tusche auf Kunststoff, 47,6 × 73 cm  
 Sammlung Kimiko und John Powers







154 **FLAG**, 1969  
Flagge  
Graphitstift und Graphitlatur auf Papier,  
64,1 × 52,1 cm  
Sammlung Kimiko und John Powers



155 **SCOTT FAGAN RECORD**, 1969  
Schallplatte von Scott Fagan  
Tusche auf Kunststoff, 45,4 × 45,7 cm  
Sammlung David Whitney





156 **UNTITLED, SECOND STATE**  
 Ohne Titel, zweiter Zustand  
 West Islip, N.Y.: Universal Limited  
 Art Editions, 1969  
 Aquatinta, Radierung und Heliogravüre,  
 105,2 × 71 cm  
 The Museum of Modern Art, New York.  
 Schenkung der Celeste and Armand  
 Bartos Foundation



157 **SPACE**, 1970  
 Raum  
 Tuschelavur und Siebdruck  
 auf Kunststoff, 71,1 × 47 cm  
 Courtesy Anthony d'Offay Gallery, London

158 **DECOY**, 1971  
 Köder  
 Öl auf Leinwand mit Messingöse,  
 182,9 × 127 cm  
 Sammlung Sally Ganz, New York







159 **VOICE 2**, 1968–71  
Öl und Collage auf Leinwand (drei Teile),  
Gesamtmaße: 182,9 × 411,4 cm;  
jedes Teil 182,9 × 127 cm; jeweils 15 cm  
zwischen den Teilen  
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum











160 **MAP (BASED ON BUCKMINSTER FULLER'S  
DYMAXION AIR OCEAN WORLD)**, 1967-71  
Weltkarte (nach Buckminster Fullers ›Dymaxion  
Air Ocean World‹)  
Enkaustik und Collage auf Leinwand (22 Teile),  
500 × 1000 cm  
Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln











## 1972–1978

Johns' künstlerischer Weg wird immer wieder markiert durch großformatige Gemälde, die eine bestimmte Richtung des Forschens abschließend zusammenzufassen scheinen. Das großformatige vierteilige Werk *Untitled* von 1972 dagegen diente als Ausgangspunkt. Im rechten Teil finden sich, fragmentarisch, von morbider Lebensechtheit und mindestens von zwei verschiedenen Körpern, einem männlichen und einem weiblichen, stammend, die ersten Körperabgüsse seit Jahren, befestigt an nummerierten und mit Kennfarben versehenen Leisten. In der Mitte sehen wir zwei Teile mit dem Stein- oder Fliesenmotiv, einen in Enkaustik und einen in Öl, wobei die rechte Hälfte des rechten Teils identisch ist mit der linken Hälfte des linken Teils; zudem kopiert jeder Teil, um 90 Grad gedreht, einen Ausschnitt des Fliesenmotivs von *Harlem Light*. (Johns hatte in ähnlicher Weise das Muster von *Harlem Light* auch in *Wall Piece* gedreht.) Schließlich ist der äußerste linke Teil überzogen mit einem völlig neuen Motiv aus gebündelten Schraffuren. Das Ganze ist kühner im Malstil, aber auch karger und kopflastiger, und zwar auf eine Weise, die *According to What*, ein ähnlich ehrgeiziges (und ähnlich in sich zusammenhangloses) Gemälde von 1964, im Vergleich dazu detailverliebter wie auch geschwätziger erscheinen läßt.

Zwei wichtige Graphikfolgen und zahlreiche Zeichnungen sollten die radikal unzusammenhängenden Komponenten dieses *Untitled* wiederaufgreifen. Die Bedeutung des Werkes wird zudem unterstrichen durch Johns' Erinnerung an das eigene Zurückschrecken vor dem, was er als die »stärkere, ... subjektivere Qualität« der Körperabgüsse in diesem Werk empfand.<sup>1</sup> Diese Abgüsse und andere, frühere figurative Bildelemente dienten ihm weiterhin als Motive in

seinem graphischen Werk: Tatsächlich entstanden einige seiner fesselndsten *Skin* betitelten Körperabdrücke in den Jahren 1973 und 1975. In seiner Malerei jedoch sollte das abstrakte Schrägschraffur-Muster aus *Untitled* ab 1974 nahezu ein Jahrzehnt lang zu seinem ausschließlichen Ausdrucksmittel werden. Nach eigener Aussage hatte er ein Muster dieser Art auf einem vorbeifahrenden Auto flüchtig erblickt und (obgleich es erst ein Jahr später Eingang in seine Kunst fand) sofort gewußt, daß er das Motiv verwenden würde. »Es hatte«, so erinnerte er sich später, »all das an sich, was mich interessiert – das Konkrete, das Repetitive, etwas Obsessives, Ordnung, verbunden mit Platttheit, und die angedeutete Möglichkeit vollkommener Bedeutungslosigkeit.«<sup>2</sup> Eines der Dinge, die Johns an dem Muster reizten, war seine Formbarkeit: Nach seinem Gefühl ließ es sich sowohl ins Hochverfeinerte wie auch in den kruden und schlichten Stil der Straßenkunst wenden, wiewohl er sich beiden Extremen fernhalten wollte.<sup>3</sup> Die vielen Möglichkeiten ließen, so Johns, auch Raum für »ein breites Spektrum von Schattierungen, die emotional interessant werden.«<sup>4</sup> Kristallines Schimmern, neblige Ungewißheit, kataklystische Fragmentierung, ängstliche Erregtheit, gedämpfte Ruhe – all dies und noch mehr konnte dem Motiv abgerungen werden.

Das Bündel einzelner Schraffurstriche stellte lediglich einen Baustein des Oberflächengefüges dar, den Johns ergänzte durch wechselnde Gesetze des Mustersaufbaus, die mal deutlich herausgearbeitet, mal nur durch eine eingehendere Beschäftigung auszumachen waren. Veränderungen in der Richtung, der Farbe und dem Material der Schraffuren wurden durch die kästchenartige Aufteilung des Bildfeldes so orchestriert, daß sich die Schraffurbündel an ihren Rändern jeweils in einem programmierten Verhältnis des Kontrastes, des fließenden Übergangs, der Spiegelverkehrung und der Wiederholung aneinanderreichten. Auf der variabel abgestimmten Klaviatur

dieser bloßen »Spuren«<sup>5</sup>, Zeichen, die häufig an die Finger einer Hand erinnern, konnte Johns Gemälde von einer sinnbetörenden bildübergreifenden, auf mathematischen Regeln gründenden Optik komponieren, deren Komplexität schließlich fugenähnlichen Charakter erlangte. In ihrer komplexesten Ausprägung, in der Werkgruppe der *Usuyuki*-Gemälde und -Graphiken, wurden diese Sequenzen nach verborgenen topologischen Schemata angeordnet, die kurvige oder spiralförmige Bewegungen im Raum andeuteten. Titel wie *Scent* (Duft) und *Usuyuki* (japanisch für »leichter Schnee«) beschwören die Vorstellung von einer schwer zu fassenden, aber alles durchwaltenden Ordnung beziehungsweise den unsteten Charakter der Flüchtigkeit, die sich durch diese Strategien erzielen ließ. In einer eher gespreizten und vergrößerten Ausformung luden sich die Schraffuren mit expressionistischer Energie auf, und bei *Corpse and Mirror* diente ihre qualitativ minderwertige Nachbildung – eine »klecksige« Spiegelverkehrung – zur Darstellung des Zerfalls der Ordnung. Der kritische Diskurs über Johns trägt selten dem abstrakten Künstler Rechnung, doch Schrägschraffur-Bilder wie dieses, *Scent*, *Weeping Women* und verschiedene andere Gemälde zählen zu seinen Hauptwerken und bilden ein einzigartiges Kapitel in der Geschichte der modernen abstrakten Kunst – jenseits der Standardkategorien des Geometrisch-Geordneten auf der einen und des Gestisch-Expressiven auf der anderen Seite, aber Aspekte von beiden in sich vereinernd. Sie sind von besonderem Interesse unter dem Gesichtspunkt der – gemeinhin als antithetisch dargestellten – Beziehung zwischen der Johnsschen Ästhetik und jener der Malerei der New York School der frühen fünfziger Jahre: Johns' abstrakte Allover-Kompositionen der siebziger Jahre lassen sich auch als eine »gemessene« – im wörtlichen Sinn einer »quantifizierten« oder »geometrisierten« – Antwort auf die Schüttbilder von Jackson Pollock verstehen. KV



## BIOGRAPHIE

### 1972

Im Atelier in der Houston Street vollendet er *Untitled* (Tafel 180), das sich schließlich aus vier Tafeln zusammensetzt. Die beiden mittleren Tafeln, an denen Johns 1969 gearbeitet hatte, zeigen Fliesenmuster-Motive. Auf der ersten Tafel von links finden sich zum ersten Mal die ›Schrägschraffuren‹ – *schräge Linien auf der Diagonale, eine Art Kreuzschraffierung*<sup>1</sup> –, die zum Hauptmotiv seiner Gemälde aus den Jahren 1974 bis 1982 werden sollen. Die Quelle für dieses neue Motiv ist ein mit diesem Muster bemaltes Auto, das ihm im Jahr zuvor ins Auge gefallen war.

*Ich war auf Long Island unterwegs, als mir ein so bemaltes Auto entgegenkam. Ich sah es nur eine Sekunde lang, wußte aber sofort, daß ich es verwenden würde.*<sup>2</sup>

In die erste Tafel von rechts sind sieben auf Holzstangen befestigte Abgußfragmente von menschlichen Körperteilen integriert. Sowohl die einzelnen Teile dieses Werkes als auch das Werk als Ganzes werden vielen späteren Zeichnungen und Druckgraphiken zugrunde liegen.

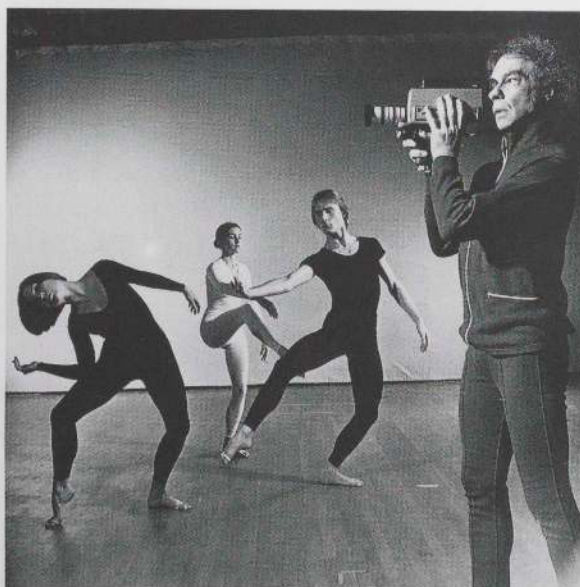
Ebenfalls in der Houston Street werden in diesem Jahr ein *Figure 5* und ein *Figure 6* fertiggestellt, zwei kleinformatige Arbeiten – Formmetall und Collage auf Leinwand –, die Johns 1964 in Angriff genommen hatte.

Schon im Jahr zuvor war Johns um eine Druckgraphik für ein Album zur Feier des 90. Geburtstags Picassos gebeten worden. *Ich sagte nein. ... Und dann lag ich natürlich die ganze Nacht lang wach und überlegte: wenn ich es denn machen würde, würde ich es so machen.*<sup>3</sup> Auf der Grundlage einer Photographie von Picassos Profil entstehen die Lithographien *Cups 4 Picasso*, 1972, und später *Cup 2 Picasso*, 1973.

Hiroshi Kawanishi und Takeshi Shimada von Simca Print Artists arbeiten zusammen mit sechs jungen Künstlern in New York an einem Siebdruck-Experimentalkunstprojekt. Nach Abschluß des Projekts bittet Kawanishi Johns, sich die Ergeb-

Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, New York. Musik: John Cage, Gordon Mumma und David Tudor (*52/3\**); Kostüme: Johns.

**2. Februar:** Erstaufführung von Cunninghams *TV Rerun*, 1972, in der Brooklyn



Merce Cunningham während einer Aufführung von *TV Rerun*, 1972. Photo: Jack Mitchell, courtesy Cunningham Dance Foundation, Inc. © Jack Mitchell

nisse anzuschauen und etwas dazu zu sagen. »Nachdem er sich alles angesehen hatte, fragte er mich, was wir für den nächsten Tag vorhätten. Ich sagte: ›Nichts.‹ Er darauf: ›Dann laßt uns eine Graphik zusammen machen.‹ Ich wäre fast in Ohnmacht gefallen. Das passierte Gott sei Dank nicht, und wir fingen am nächsten Tag an.«<sup>4</sup> Die erste veröffentlichte Arbeit ist *Screen Piece*.<sup>5</sup>

Johns kauft ein Haus mit einem Atelier auf der Karibikinsel Saint Martin (Französisch-Westindien).<sup>6</sup>

**25. Januar–19. März:** Das größere der beiden *Decoy*-Gemälde von 1971 ist in der ›1972 Annual Exhibition: Contemporary American Painting‹ im Whitney Museum of American Art, New York, zu sehen.

**1. Februar:** Erstaufführung von Merce Cunninghams *Landrover*, 1972, in der

Academy of Music. Musik: Gordon Mumma (*Telepos*); Bühnenbild und Kostüme: Johns.

**[8.]–14. Februar:** Er arbeitet bei Gemini G.E.L. in Los Angeles. Johns kehrt spätestens am 25. März nach Los Angeles zurück und arbeitet dort bis zum 31. März. Spätestens am 16. Mai ist er wieder bei Gemini in Los Angeles.<sup>7</sup>

**21. Februar–11. März:** ›Jasper Johns‹, eine Ausstellung in der Minami Gallery, Tokio, umfaßt neunzehn Lithographien, zwei Siebdrucke und sechs Bleireliefs.

**25. April:** Er wird mit der ›Skowhegan School of Painting and Sculpture Medal for Painting‹ ausgezeichnet. Die Preisverleihung findet im Plaza Hotel, New York, statt. Claes Oldenburg erhält bei dieser Veranstaltung die ›Medal for Sculpture‹, Robert Rauschenberg die ›Medal for Graphics‹.



**13. Mai–30. Juni:** Er ist auf der ›Dritten Internationalen Druckgraphikbiennale‹ im Palazzo Strozzi, Florenz, vertreten.

**11. Juni–1. Oktober:** Auf der XXXVI. Biennale von Venedig ist Johns im Pavillon der USA mit den Lithographien *Figure 3* und *Figure 9* aus der *Black Numeral Series*, 1968, vertreten.

**30. Juni–8. Oktober:** Das Gemälde *Flag*, 1958, ist im Rahmen der Documenta V in Kassel in der von Jean-Christoph

York. Es erscheint ein Katalog mit einer Einführung von Roberta Bernstein.

**4. Oktober–26. November:** ›Johns, Stella, Warhol: Works in Series‹, die von David Whitney organisierte Ausstellung, mit der das Art Museum of South Texas, Corpus Christi, eröffnet wird, umfaßt die Gemälde *Target with Four Faces*, 1955, *According to What*, 1964, *Watchman*, 1964, *Passage II*, 1966, und *Untitled*, 1972 (dem Ausstellungskatalog zufolge noch nicht fertiggestellt), sowie die Plastiken

(LC D–59) und *Untitled (from Untitled Painting)* (LC D–111).

Im Atelier in der Houston Street vollendet er das am Riverside Drive begonnene Gemälde *Figure 0*, 1964–73, und beginnt *Scent*, 1973/74. *Scent* ist unter Johns' Gemälden das erste, das als eine ›All-over‹-Konfiguration des Schrägschraffur-Musters konzipiert ist. Bis weit in die achtziger Jahre hinein werden Schrägschraffuren die Grundlage immer komplexer werdender Kompositionen in Johns' Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken bilden.<sup>12</sup>

Mit *Target* (ULAE 126) beteiligt er sich an der vom ›Committee to Endow a Chair in Honor of Meyer Schapiro at Columbia University‹ veröffentlichten Mappe *For Meyer Schapiro*.<sup>13</sup>

Er zieht in ein umgebautes Bauernhaus in Stony Point im Staat New York. Es liegt in der Nähe von John Cages Haus. Hier beginnt er das Gemälde *Two Flags*, 1973–77.

*John Cage lebte dort oben. Er rief mich eines Tages an und sagte, die Person, von der er sein Haus gemietet habe, habe ein anderes kleines Haus zu verkaufen; ob ich interessiert wäre. Ich nahm es. Und von da an hielt ich mich ziemlich oft und lange dort auf.*<sup>14</sup>

Mark Lancaster wird Johns' Assistent und bleibt es bis zum Sommer 1985.

**[Januar]:** Blackwood Productions stellen den Film *Decoy* fertig, der Johns' Arbeit an der Lithographie *Decoy* dokumentiert, die 1971 in der ULAE-Werkstatt entstand. Die Sprecherin ist Barbara Rose.<sup>15</sup>

**10. Januar–18. März:** *Untitled*, 1972, ist in der ›1973 Biennial Exhibition: Contemporary American Art‹ im Whitney Museum of American Art zu sehen.

In einer Rezension der Ausstellung schreibt Thomas B. Hess über das Gemälde: ›Johns hat in dieses metaphorische Gerüst autobiographische Elemente eingefügt – Analysen seiner Arbeitspraktiken, Eindrücke von Harlem und Long Island, die ihm nicht mehr aus dem Kopf gegangen sind, dies und das von vier oder fünf Freunden. Er



Mit Merce Cunningham in Stony Point, N.Y. Photo: Yasuo Minagawa

Ammann organisierten Abteilungen ›Realismus‹ in der ›Neuen Galerie Schöne Aussicht‹ zu sehen.

**6., 9.–10. Juli:** In der ULAE-Werkstatt in West Islip<sup>8</sup>, wie auch am 26. und 27. August. Am 28. November signiert er hier *Two Flags* (ULAE 121) und *Cups 4 Picasso*<sup>9</sup>, und am 10. Dezember arbeitet er hier zusammen mit den Druckern Bill Goldston, John Lund und James Smith an *Cup 2 Picasso*. Diese Lithographie wird für die französische Zeitschrift *XX<sup>e</sup> Siècle* angefertigt, die sie einschließlich der Signatur auf der Platte im Juni 1973 reproduzieren wird.<sup>10</sup>

**14. September–15. Oktober:** ›Jasper Johns: Decoy: The Print and the Painting‹, eine von Robert Littman organisierte Ausstellung in der Emily Lowe Gallery, Hofstra University, Hempstead, New

*Flashlight II* und *III*, beide 1958, *Light Bulb II* aus Formmetall, 1958, *The Critic Smiles*, 1959, zwei *Light-Bulb*-Bronzen von 1960, *Painted Bronze* (Savarin-Kaffeedose), 1960, *Painted Bronze* (Bierdosen), 1960, *The Critic Sees*, 1964, *High School Days*, 1964, *Subway*, 1965, *Memory Piece (Frank O'Hara)*, 1961–70, und *English Light Bulb*, 1968–70.

Johns besucht die Ausstellungseröffnung.<sup>11</sup>

**28. Oktober–25. November:** ›Jasper Johns: From the Robert Scull Collection‹, eine Ausstellung bei Castelli Graphics, New York.

## 1973

Auf Saint Martin entstehen das Gemälde *Flag* und die Zeichnungen *Skin I*, *Skin II*, *Untitled (from Untitled Painting)*



scheint sich darum zu bemühen, Erinnerungen zu bewahren und verlorene Erfahrungen wiederzubeschwören.<sup>16</sup>

**25. Januar:** In der ULAE-Werkstatt arbeitet er an *Cup 2 Picasso*.<sup>17</sup> Auch am 21. und 28. Juni wird Johns sich dort aufhalten und an den Lithographien *Painting with a Ball*, 1972/73, und *Decoy II* arbeiten.<sup>18</sup>

**18.–21. Februar:** Tatyana Grosman besucht Johns in Saint Martin.<sup>19</sup>

**4. März:** Wahrscheinlich aus Saint Martin schreibt er an Leo Castelli und kündigt an, daß er nach New York kommen will, um eine Aufführung der Merce Cunningham Dance Company zu besuchen.<sup>20</sup>

**Mai:** Die Zeitschrift *National Geographic* veröffentlicht eine Photographie, auf der ein mexikanischer Barbier zu sehen ist, der einen Baum mit Kreuzschraffuren bemalt, die denen von Johns ähnlich sind. Johns wird später ein Gemälde nach diesem Bild benennen: *The Barber's Tree*, 1975.<sup>21</sup>

**Spätestens am 3. Mai:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *Untitled* (LC D-103) entsteht.<sup>22</sup>

**16. Mai:** Er wird zum Mitglied des 'National Institute of Arts and Letters' gewählt. Die Aufnahmezeremonie findet im Academy Auditorium, New York, statt. Werke von Johns und anderen neu ernannten Mitgliedern werden aus diesem Anlaß ausgestellt.

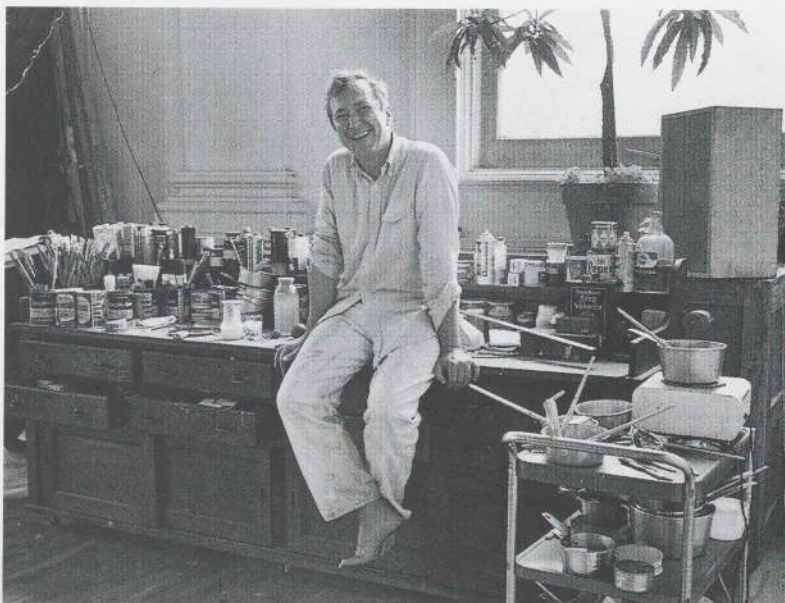
**25. Mai–22. Juli:** Die Ausstellung 'American Drawings 1963–1973' im Whitney Museum of American Art umfaßt die Zeichnungen *Wilderness II*, 1963, *Target with Four Faces*, 1968, und *Wall Piece II*, 1969.

**[4.]–18. Oktober:** Er arbeitet bei Gemini G.E.L. in Los Angeles an der Lithographie *Four Panels from Untitled 1972*, 1973/74.<sup>23</sup> Auch vom 30. November bis zum 3. Dezember arbeitet Johns dort.<sup>24</sup>

**18. Oktober:** Die Gewerkschaft der Taxifahrer bildet eine Streikpostenkette vor dem Auktionshaus Parke Bernet, um gegen den Taxi-Großunternehmer und Kunstsammler Robert Scull zu demonstrieren, der dort Johns' Gemälde *Target*,



Mit Judith Goldman in der ULAE-Werkstatt, West Islip, N.Y., 26. Januar 1973. Photo: Hans Namuth. © Hans Namuth 1990



In der Houston Street, New York, Juni 1973. Photo: Nancy Crampton. © Nancy Crampton



Merce Cunningham, *Un Jour ou deux*, November 1973. Photo: © François Hers/VIVA, Courtesy Cunningham Dance Foundation, Inc.



1961, und andere Werke versteigert. Sie halten Transparente in die Höhe, auf denen der Schätzwert von *Target* angegeben ist. Auf derselben Auktion wird *Double White Map* für \$ 240 000 Dollar versteigert – ein Rekordpreis für ein Kunstwerk eines lebenden amerikanischen Künstlers.

**Anfang November:** Nach Paris, um Auführungen der Merce Cunningham

*mente, nur ein paar Wörter oder Sätze?« Damals plante ich, seine Worte innerhalb des Bildes zu verwenden, Sätze in das Bild einzuschließen. »Ja,« sagte er, »ich habe solche Fragmente, aber in Französisch.« Ich sagte ihm, daß ich Französisch nicht lesen könne. Er willigte ein, sie ins Englische zu übersetzen. Erst später erfuhr ich, was für ein mühsamer Prozeß das Übersetzen für Beckett*

*Cans I, Ale Cans II und Ale Cans III; Ale Cans IV, 1974/75, wird erst im folgenden Jahr vollendet.*

Im Atelier in der Houston Street vollendet er das Gemälde *Scent*, 1973/74.

Im Lauf dieses Jahres malt er auch ein kleines *Target* (LC 240) und das erste *Corpse and Mirror*.<sup>26</sup>

Während eines langen Aufenthalts auf Saint Martin erhält er von Samuel



Mit Samuel Beckett. Photo: Robert Doisneau. © Robert Doisneau/Rapho

Dance Company zu besuchen. Bei dieser Gelegenheit trifft er Samuel Beckett (das Treffen wurde von Véra Lindsay vermittelt) und schlägt ihm die bereits 1972 mit Véra Lindsay erörterte Idee eines Gemeinschaftsprojekts auf der Grundlage eines unveröffentlichten Texts vor.

*Ich sagte ihm, daß ich etwas Neues illustrieren wolle. Er schaute entsetzt drein. »Ein neues Werk?« fragte er mich. »Sie meinen, ich soll ein neues Buch schreiben?« Ich darauf, »Haben Sie nicht irgendwelche unveröffentlichten Frag-*

*mente – er macht etwas völlig Neues, wenn er übersetzt.<sup>25</sup>*

**6. November:** Erstaufführung von Cunninghams *Un Jour ou deux*, 1973, im Ballet de l'Opéra de Paris, Salle Garnier, Paris. Musik: John Cage (*Etcetera*); Bühnenbild und Kostüme: Johns, unter Mitarbeit von Mark Lancaster (Grisaille-Kostüme und durchscheinende Vorhänge über die volle Tiefe der Bühne).

#### 1974

In Stony Point entstehen die Gemälde *Target* (LC 250) und die Zeichnungen *Ale*

Beckett die ersten englischen Fassungen von schließlich insgesamt fünf Texten, die später in ihr gemeinsames Buch eingehen.

*Schließlich schickte [Beckett] mir zwei oder drei wunderbar ausgefeilte Texte; überhaupt keine Fragmente, sondern vollendete Arbeiten. Dann schwatzte ich ihm noch einen Text ab, und zum Schluß waren es fünf. Ich beschloß, sie sowohl in Französisch als auch in Englisch abzudrucken, um das Buch umfangreicher zu machen, und damit die Leute, die beider Sprachen mächtig*



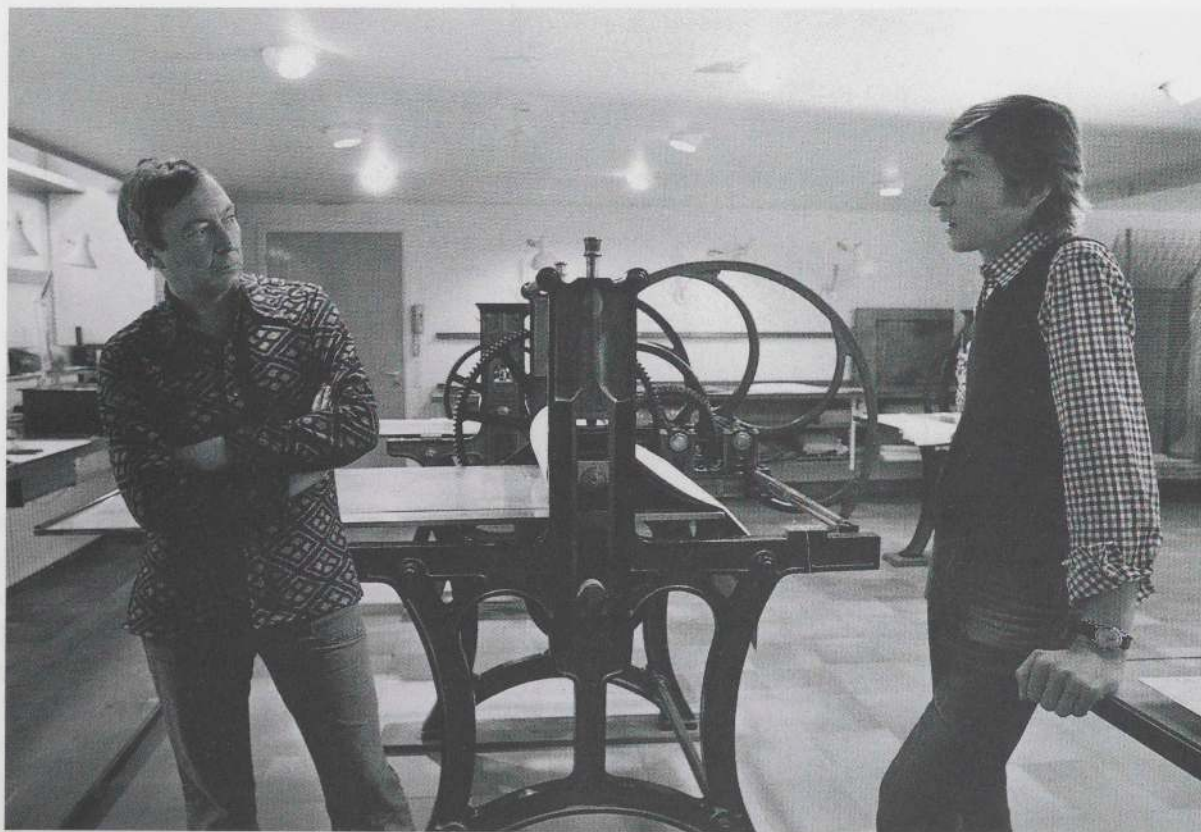
waren, die Texte miteinander vergleichen konnten. Ich machte Radierungen von den Ziffern, und die anderen Motive leitete ich von zwei Mustern ab, mit denen ich in den letzten Jahren gearbeitet hatte – Fliesen auf einer Wand und schräge Linien auf der Diagonale, eine Art Kreuzschraffierung.<sup>27</sup>

Als er fast zwei Jahrzehnte später nach dem Ursprung des »schleierartigen Effekts« in neueren Arbeiten gefragt wird, wird er antworten:

*Am Anfang standen einige unbetitelt Radierungen, die ich in Paris machte, und dann trat er wieder in Perilous Night [1982] auf. Der Auslöser könnte eine Graphik von Picasso gewesen*

pany. Die anderen Beteiligten sind John Cage, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Rauschenberg, Frank Stella und Andy Warhol.

**[15.]–18. Februar:** In Los Angeles, um bei Gemini G.E.L. zu arbeiten. Im April dieses Jahres wird Johns bei Gemini an *Four Panels from Untitled 1972* arbeiten, das im Juni (spätestens am



Mit Aldo Crommelynck, Paris, 1975. Photo: Robert Doisneau. © Robert Doisneau/Rapho

In den Jahren 1974 und 1975 hält Johns sich mehrmals für jeweils zehn bis vierzehn Tage in Frankreich auf, um an den Radierungen und der Buchgestaltung für das Gemeinschaftsprojekt mit Beckett zu arbeiten.<sup>28</sup> Mindestens drei- oder viermal trifft er sich in Frankreich mit Beckett.<sup>29</sup>

In Paris arbeitet Johns in der Druckwerkstatt »Atelier Crommelynck«, die von dem Drucker Aldo Crommelynck betrieben wird. Dort sieht er Picassos Radierung *Weinende Frau*, 1937, nach der er 1975 sein Gemälde *Weeping Women* benennen wird.

*sein, die bei Aldo Crommelynck in dem Zimmer hing, wo wir oft zu Mittag aßen – eine weinende Frau mit einem Taschentuch. In der Hand? Zwischen den Zähnen? Solche Dinge sind dargestellt, aber sie sind irgendwie dünn. Sie sind ... collagenartig, weil sie keine große Tiefe haben.*<sup>30</sup>

Mit *M.D.*, einer mit einem Schneideisen ausgeschnittenen Schablone, beteiligt er sich an einer zugunsten der Cunningham Dance Foundation herausgegebenen Mappe mit sieben Druckgraphiken zur Erinnerung an Gemeinschaftsprojekte mit der Merce Cunningham Dance Com-

pany. 3. Juni trifft er wieder in Los Angeles ein)<sup>31</sup> schließlich dort auch vollendet wird.<sup>32</sup>

**März:** »New Series of Lithographs by Jasper Johns«, eine Ausstellung bei Gemini G.E.L.

**6. April–16. Juni:** Die Ausstellung »American Pop Art« im Whitney Museum of American Art zeigt neun Gemälde von Johns: *Tango*, 1955, *Target with Four Faces*, 1955, *Target with Plaster Casts*, 1955, *Gray Flag*, 1957, *Alley Oop*, 1958, *Three Flags*, 1958, *White Numbers*, 1959, *Studio II*, 1966, und *Harlem Light*, 1967.



**September:** In Paris<sup>33</sup>, wo er die Ausstellung ›Cézanne dans les Musées Nationaux‹ in der Orangerie des Tuileries besucht (19. Juli–14. Oktober).

**Spätestens am 7. September:** In Oxford, England, anlässlich der Eröffnung der Ausstellung ›Jasper Johns Drawings‹ im Museum of Modern Art (7. September–13. Oktober).<sup>34</sup> Diese vom Arts Council of Great Britain organisierte Ausstellung umfaßt 111 Zeichnungen aus den Jahren 1954 bis 1973 und wird innerhalb der folgenden sechs Monate an verschiedenen Stationen in England

den sechs Monaten reist die Ausstellung nach Kalifornien und Connecticut.<sup>36</sup>

#### 1975

In Stony Point werden die Gemälde *Corpse and Mirror II*, 1974/75, *Untitled* (LC 244), *The Barber's Tree*, *The Dutch Wives* und *Weeping Women* vollendet. (Von 1975 bis 1984 malt Johns praktisch alle seine Gemälde in Stony Point.) Hier werden auch die Zeichnungen *Ale Cans IV*, 1974/75, und *Untitled* (LC-81) fertiggestellt.

In Saint Martin entstehen die Zeichnun-

**6.–19. März:** Bei Gemini G.E.L. in Los Angeles schließt Johns die Arbeit an der Lithographie *Four Panels from Untitled 1972 (Grays and Black)* ab.<sup>37</sup> Auch vom 13. bis zum 16. Mai arbeitet er bei Gemini.<sup>38</sup>

**[Ende Juni]:** In Paris, wo er wahrscheinlich im Atelier Crommelynck arbeitet.<sup>39</sup>

**1.–2. September:** Er arbeitet in der ULAE-Werkstatt in West Islip.<sup>40</sup>

#### 1976

In Stony Point malt er *End Paper* und beginnt das letzte und größte Gemälde mit dem Titel *Corpse and Mirror*, 1976/77. Hier stellt er auch die Zeichnungen *Corpse and Mirror*, 1975/76 (LC D-73), und *Untitled (From Untitled 1972)* (LC D-83) fertig.

In Saint Martin vollendet er eine weitere *Corpse-and-Mirror*-Zeichnung, 1975/76 (LC D-75).

In Paris entsteht die Zeichnung *Figure 4 (Study for Figure 4 for 'Fizzles')*.

Die Petersburg Press veröffentlicht *Foirades/Fizzles*, ein Buch mit fünf Texten von Samuel Beckett und 33 im Atelier Crommelynck gedruckten Radierungen von Johns. Der Schubert für das Buch ist mit Lithographien geschmückt.<sup>41</sup>

Im elsässischen Colmar besucht er zum ersten Mal Matthias Grünewalds Isenheimer Altar, ca. 1512–16.<sup>42</sup>

*Er ist sehr eindrucksvoll, sehr groß, er scheint den Raum zu durchbersten. Er ist von einer blendend schönen Beschaffenheit, irgendwie wie ein Film.*<sup>43</sup>

**21. Januar–9. März:** Die von Bernice Rose organisierte Ausstellung ›Drawing Now: 1955–1975‹ im New Yorker Museum of Modern Art umfaßt vierzehn Zeichnungen von Johns aus den Jahren 1958 bis 1975. In den nächsten eineinhalb Jahren reist die Ausstellung (nicht alle Exponate sind an allen Stationen zu sehen) in die Schweiz, nach Westdeutschland, Österreich, Norwegen und Israel.<sup>44</sup>

**23. Januar–21. März:** In der von Diane Waldman organisierten Ausstellung ›Twentieth Century American Drawings:



In Stony Point, 11. Mai 1976. Photo: Hans Namuth. © Hans Namuth 1990

gezeigt.<sup>35</sup> Dazu erscheint ein Katalog mit einem Vorwort von Robin Campbell und Norbert Lynton.

**21. September–5. Oktober:** ›Jasper Johns: Four Panel Prints‹ bei Castelli Graphics.

**20. November–29. Dezember:** ›Poets of the Cities: New York and San Francisco, 1950–1965‹, eine von Neil A. Chassman organisierte Ausstellung im Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, Texas, umfaßt die Gemälde *Flag above White with Collage*, 1955, *Painting with Ruler and Gray*, 1960, *Map*, 1961, und *Land's End*, 1963, sowie die Plastik *Painted Bronze* (Bierdosen), 1960. In den folgen-

den *Untitled*, 1974/75 (LC D-72), *Ale Cans V* und *Ale Cans VI*. *Corpse*, 1974/75 (Tafel 173), wird ebenfalls hier begonnen und in Stony Point vollendet.

**14. Februar:** Erste öffentliche Aufführung von Merce Cunninghams *Westbeth*, 1974, im Merce Cunningham Studio in Manhattan. Musik: John Cage; Kostüme: Mark Lancaster nach einem Entwurf von Johns (für das frühere Cunningham-Stück *Un Jour ou deux*). *Westbeth* war ursprünglich für Video konzipiert worden und wurde unter der Leitung von Charles Atlas und Cunningham im Herbst 1974 im Merce Cunningham Studio aufgenommen.



Three Avant-Garde Generations« im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, sind zwölf Zeichnungen von Johns aus den Jahren 1955 bis 1973 zu sehen.

**24. Januar–14. Februar:** »Jasper Johns«, eine Ausstellung in der Leo Castelli Gallery, umfaßt sieben Gemälde: *Scent*, 1973/74, *Corpse and Mirror*, 1974, *Corpse and Mirror II*, 1974/75, *The Barber's Tree*, 1975, *The Dutch Wives*, 1975, *Weeping Women*, 1975, und *Untitled*, 1975 (LC 244). Es ist Johns' letzte Ausstellung in der 4 East 77th Street, wo seine neuen Arbeiten seit 1958 gezeigt worden sind.

**12. Februar:** Tod von Maurice Grosman, dem Mitbegründer der ULAE.

**März:** Johns' Gemälde *Untitled*, 1975 (LC 244), wird auf dem Titelblatt von *Art in America* reproduziert.

**13. März–9. Mai:** Die »Seventy-Second American Exhibition« im Art Institute of Chicago umfaßt die Gemälde *Scent*, 1973/74, *Corpse and Mirror II*, 1974/75, *The Dutch Wives*, 1975, *Weeping Women*, 1975. Die Jury setzt sich zusammen aus Henry Hopkins, Ellen Johnson und Thomas M. Messer.

**16. März–26. September:** In »200 Years of American Sculpture«, einer Ausstellung im Whitney Museum of American Art, sind *Painted Bronze*, 1960 (Savarin-Kaffeedose), und *Painted Bronze*, 1960 (Bierdosen; Guß von 1964), zu sehen.

**30. April:** In einem Brief an Carolyn Lanchner, Kuratorin am Museum of Modern Art, bestätigt er, daß das *Flag*-Gemälde in der Sammlung des Museums sein erstes *Flag*-Gemälde ist, und daß es auf 1955 datiert werden solle, auch wenn er mit der Arbeit an dem Gemälde wahrscheinlich schon 1954 begonnen habe. Außerdem schreibt er, daß das Gemälde während einer Party in seinem Atelier schwer beschädigt und für die Reparaturen Zeitungspapier mit einem späteren Datum verwendet worden sei.<sup>45</sup>

**13. Mai–6. Juli:** Zu »Jasper Johns: MATRIX 20«, einer Ausstellung von zwölf Druckgraphiken im Wadsworth Athene-

um, Hartford, Connecticut, erscheint ein Katalog mit einem Essay von Richard S. Field.

**[18.]–20. Mai:** Bei Gemini G.E.L. in Los Angeles. In diesem Jahr wird Johns auch vom 21. bis zum 30. Juli, vom 4. bis zum 11. Oktober und vom 23. November bis zum 2. Dezember bei Gemini arbeiten.<sup>46</sup>

*dass in einem Künstlerleben ein Messebesuch reicht.*<sup>47</sup>

## 1977

In Stony Point vollendet er die Gemälde *Corpse and Mirror*, 1976/77, und *Two Flags*, 1973–77.

Joan Mondale, die Frau des Vizepräsidenten der Vereinigten Staaten, bittet



Bei Simca Print Artists, New York, 28. Januar 1976. Photo: Hans Namuth.  
© Hans Namuth 1990

**Zwischen 16. und 21. Juni:** Er besucht die Internationale Kunstmesse in Basel zusammen mit Samuel Beckett. *Wir haben signiert und fanden die Messe sehr amüsant. Einmal habe ich beobachtet, wie ein Galerist eines meiner Werke aus seinem Lager holte und einem Besucher zeigte. Ich ging dann aber rasch weiter, weil ich nicht wissen wollte, wie das Geschäft verlief. Obwohl ich Spass hatte, denke ich,*

Johns und andere Künstler um Vorschläge zur Kunstförderungs politik der amerikanischen Bundesregierung. *Sie sollten nach dem Lotteriesystem vorgehen. Wenn wir, die Gesellschaft, wüßten, was wir wollen, dann könnten wir auch dafür zahlen, es subventionieren. Wir wissen es aber nicht.*<sup>48</sup> Er erwirbt Duchamps *Weibliches Feigenblatt*, 1950 (galvanisierter Gips; zuvor Mary and William Sisler Collection).



**Januar:** ›Jasper Johns: 6 Lithographs (after ‚Untitled 1975‘), 1976‹, eine Ausstellung in den Räumen der Gemini G.E.L. Es erscheint ein Katalog mit einem Essay von Barbara Rose.

**Januar–Februar:** Es entstehen die Zeichnungen *Target with Four Faces, 0–9, Three Flags, Two Flags, The Critic Smiles, Land’s End, Periscope (Hart Crane)* und *Savarin*, alle in Tusche auf Kunststoffolie.

**26. April:** Von der ›Skowhegan School of Painting and Sculpture‹ wird er mit der ›Skowhegan Medal for Graphics‹ ausgezeichnet. Die Medaille wird ihm auf dem ›Skowhegan’s 31st Awards Dinner‹ im Plaza Hotel, New York, von dem Architekten Philip Johnson überreicht.

**1. Juni–19. September:** In ›Paris – New York‹, einer Ausstellung im Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, sind *Target with Plaster Casts*, 1955, *Flag*, 1958, und eine *Painted Bronze* von 1960 (wahrscheinlich die Savarin-Kaffeedose) zu sehen.

**24. Juni–2. Oktober:** Auf der Documenta VI im Museum Fridericianum, Kassel, werden die Gemälde *Corpse and Mirror II*, 1974/75, *End Paper*, 1976, *Corpse and Mirror*, 1976/77, und sechs zwischen 1960 und 1977 entstandene Zeichnungen gezeigt.

**Spätestens am 2. Juli:** In Saint Martin, wo *Periscope*, 1977 (LC D–122), entsteht.

**[6.]–9. September:** In Los Angeles bei Gemini G.E.L.<sup>49</sup>

**7. Oktober 1977–2. Januar 1978:** ›Cézanne: The Late Work‹, eine Ausstellung im Museum of Modern Art, New York. In dieser Ausstellung sieht Johns Cézannes *Badende* (1900–1906; National Gallery of Art, London).

Noch vor Jahresende wird Johns eine Reproduktion der *Badenden* auf einer Postkarte für die Zeichnung *Tracing* (LC D–136) verwenden, seine erste Pause nach einem Werk eines anderen Künstlers.<sup>50</sup> 1978 entsteht ein weiteres *Tracing* (Tafel 186) nach Jacques Villons 1930 entstandener Radierung nach Marcel Duchamps *Braut* von 1912.

**10. Oktober–20. November:** ›Foirade/ Fizzles (Five Stories by Samuel Beckett, Thirty-Three Etchings by Jasper Johns)‹, eine Ausstellung im Whitney Museum of American Art.

**15. Oktober–12. November:** ›Jasper Johns: Prints‹, eine Ausstellung bei Castelli Graphics.

**17. Oktober 1977–22. Januar 1978:** ›Jasper Johns‹, eine von David Whitney organisierte Ausstellung im Whitney Museum of American Art, umfaßt insgesamt 165 Gemälde, Plastiken, Zeichnungen und Druckgraphiken. Im Lauf des Jahres 1978 reist die Ausstellung nach Westdeutschland, Frankreich, England, Japan und Kalifornien.<sup>51</sup> Dazu erscheint ein Katalog mit einem Essay des Romanschriftstellers Michael Crichton.

*Das Museum bat mich um Vorschläge für den Katalog, und ich sagte, daß ich als Autor lieber einen Schriftsteller als einen Kunstkritiker hätte. Die Leute vom Fach, die sich in meinem Werk auskennen, haben darüber ein so geschichtetes Wissen. Sie stellen so viele Bezüge her, daß ich dachte, es könnte interessanter sein, jemanden einen Text schreiben zu lassen, der nicht zu dieser Zunft gehört; zu erfahren, ob ein ›Laie‹ mit meinem Werk etwas anfangen kann.<sup>52</sup>*

**24. Oktober:** Das Magazin *Newsweek* bringt eine Photographie von Johns auf dem Titelblatt. Die Bildunterschrift dazu lautet: »Jasper Johns: Super Artist«.

**15. November 1977–7. Januar 1978:** ›Jasper Johns Screenprints‹, eine Ausstellung bei Brooke Alexander, Inc., New York. Dazu erscheint ein Katalog mit einer Einführung von Richard S. Field. In den folgenden dreieinhalb Jahren reist die Ausstellung durch Nordamerika.<sup>53</sup>

**4. Dezember 1977–29. Januar 1978:** ›An Artist Collects‹, eine Ausstellung von Zeichnungen aus Johns’ Sammlung im Columbia Museum of Art, Columbia, South Carolina. Die Ausstellung ist anschließend an weiteren Stationen in South Carolina zu sehen.<sup>54</sup>

## 1978

Er vollendet zwei *Numbers*-Reliefs, die beide mit 1963–78 datiert sind und auf Abgüssen des Gemäldes *Numbers*, 1963, beruhen. Im wesentlichen entstehen diese Reliefs in der Modern Art Foundry, Long Island City, New York.<sup>55</sup>

In Stony Point malt er *Céline* und vollendet die ersten *Usuyuki*-Gemälde (Tafeln 182, 183), die er 1977 in Angriff genommen hatte.

*Ich glaube, es hat etwas mit einem japanischen Stück oder Roman zu tun, und die Hauptperson, die Heldin darin, trägt diesen Namen. Und ich meine, daß man herauslesen konnte, daß es um eine irgendwie sentimentale Geschichte geht, die mit der – wie nennt man es? – Flüchtigkeit der Schönheit in der Welt zu tun hat, glaube ich. Jedenfalls las ich darin, und der Name ging mir nicht mehr aus dem Kopf. Und dann, als, wie ich glaube, Madame Mukai einmal hier war, und Hiroshi [Kawanishi] war hier, und ich hatte das gerade erst gelesen, ich war in St. Martin gewesen und hatte es dort gelesen, und ich kam zurück und aß eines Abends mit ihnen zu Abend, und ich sagte, »Hiroshi, wenn ich ›usuyuki‹ zu Dir sagte, was würde das bedeuten?« Und er sagte, »ich glaube – sehr poetisch – ein wenig Schnee.« Und so kam es, daß ich meinen Bildern immer wieder diesen Titel gab.<sup>56</sup>*

In der ULAE-Werkstatt entstehen seine ersten Monotypien. Sie zeigen das Motiv der Savarin-Kaffeedose (ULAE S16–S19).

Katrina Martin dreht bei Simca Print Artists einen Film, *Silkscreens*, der die Arbeit an dem Siebdruck *The Dutch Wives* dokumentiert, für den 27 Siebdruckschablonen verwendet werden. Die Aufnahmen dauern fünf Tage lang.<sup>57</sup>

Die im Rahmen der Biennale von Venedig gezeigte Ausstellung ›From Nature to Art, from Art to Nature. Six Stations for Art-nature, The Nature of Art: I. Great Abstraction/Great Realism‹ zeigt *Flag above White*, 1955, und *Double White Map*, 1965.



**Spätestens am 10.–11. Februar:** In Köln zur Eröffnung seiner Werkretrospektive, die im letzten Herbst im Whitney Museum of American Art zu sehen war und jetzt in der Kunsthalle Köln gezeigt wird.

**Spätestens am 18.–20. April:** Er hält sich in Paris anlässlich der Eröffnung seiner Wander-Retrospektive im Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

**Spätestens am 22. Juni:** In London zur

*mir und diesen Texten herrschte damals eine ganz besondere Beziehung. Ich las Reise ans Ende der Nacht und Tod auf Kredit und andere Bücher, deren Titel mir jetzt nicht einfallen. Aber diese beiden waren die erstaunlichsten. Sie*



In Stony Point, 25. August 1977, bei der Arbeit an *Numbers*, 1963–78 (LC 252). Photo: Hans Namuth. © Hans Namuth 1990

**[1. März]:** In Los Angeles bei Gemini G.E.L. In diesem Jahr wird Johns sich auch vom 10. bis zum 21. Oktober und vom 13. bis zum 19. November in Los Angeles aufhalten.<sup>58</sup>

**27. März–25. April:** Jasper Johns: *Prints 1970–1977*, Ausstellung im Center for the Arts, Wesleyan University, Middletown, Conn. In der begleitenden Publikation katalogisiert Richard Field die Druckgraphiken, die Johns zwischen 1970 und 1977 produziert hat. In den folgenden eineinhalb Jahren reist die Ausstellung durch mehrere Staaten der USA.<sup>59</sup>

Eröffnung seiner Wander-Retrospektive in der Hayward Gallery.

**[Ca. 22. Juni]:** In einem Interview mit Peter Fuller sagt er: *Ich lese jetzt gerade [Louis Ferdinand] Céline.*<sup>60</sup> Um diese Zeit herum arbeitet Johns wahrscheinlich in Stony Point an dem Gemälde *Céline*.

*Irgendwann – ich weiß nicht mehr genau wann – begann ich Céline zu lesen. ... Ich befand mich in einer merkwürdigen Gemütsverfassung, und es war die einzige Literatur, auf die ich mich konzentrieren konnte. Zwischen*

*hatten etwas Halluzinatorisches, das mich in seinem Bann hielt. Damals malte ich mein Gemälde Céline.*<sup>61</sup>

**Spätestens am 30. oder 31. Juli:** In Saint Martin, wo mindestens zwei Zeichnungen mit dem Titel *Ale Cans* entstehen (LC D-127, D-128, und wahrscheinlich auch LC D-88).

**Spätestens am 19.–22. August:** In Tokio zur Eröffnung seiner Wander-Retrospektive im Seibu Museum of Art. Am 22. August wird Johns im Hotel Okura, Tokio, von Yoshiaki Tono interviewt.<sup>62</sup>



**27. September:** Er besucht die Erstaufführung von Merce Cunninghams *Exchange*, 1978, im City Center Theater, New York. Musik: David Tudor (*Weatherings [Nethograph #1\*]*); Bühnenbild und Kostüme: Johns.<sup>63</sup> Dies ist Johns' letzte Arbeit als künstlerischer Berater der Merce Cunningham Dance Company. Erst 1980 wird mit Mark Lancaster offiziell ein Nachfolger für ihn ernannt.

**Spätestens am 19. Oktober:** In San Francisco zur Eröffnung seiner Wander-Re-

trospektive im San Francisco Museum of Art.

**20. Oktober–25. November:** ›Jasper Johns: Prints and Drawings‹, eine Ausstellung in der John Berggruen Gallery, San Francisco.

**28. Oktober–18. November:** ›Group Exhibition: Chamberlain, Johns, Kelly, Lichtenstein, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Warhol‹, eine Ausstellung in der Leo Castelli Gallery, New York (420 West Broadway).

**November:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *Cicada* (LC D-95) entsteht.

**27. November:** In Abwesenheit wird er vom New Yorker Bürgermeister Edward Koch und von Henry Geldzahler im ›Temple of Dendur‹ im Metropolitan Museum of Art mit der ›Mayor's Award of Honor for Arts and Culture‹ ausgezeichnet.

**Spätestens am 2. Dezember:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *Untitled (Study for Cicada)* (LC D-94) entsteht.





161 **DEVICE BLACK STATE**  
Device, schwarzer Zustand  
Los Angeles: Gemini G.E.L., 1972  
Lithographie, 81,9 × 65,4 cm  
Besitz des Künstlers



162 **SKIN I**, 1973  
Haut I  
Kohle auf Papier, 64,8 × 102,2 cm  
Besitz des Künstlers



163 **SKIN II**, 1973  
Haut II  
Kohle auf Papier, 64,8 × 102,2 cm  
Besitz des Künstlers





164 **SKIN**, 1975  
Haut  
Kohle und Öl auf Papier, 106 × 78,1 cm  
Sammlung Richard Serra und  
Clara Weyergraf-Serra





165 **UNTITLED (FROM 'UNTITLED', 1972), 1975**  
 Ohne Titel (nach 'Untitled', 1972)  
 Tusche auf Kunststoff, 50,8 × 107,9 cm  
 Nachlaß Frederick R. Weisman, Los Angeles, Kal.



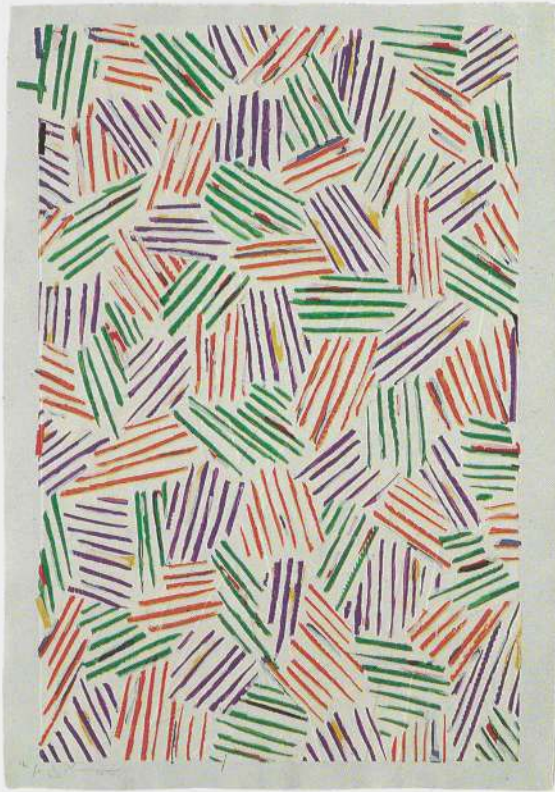
166 **UNTITLED (FROM 'UNTITLED', 1972), 1976**  
 Ohne Titel (nach 'Untitled', 1972)  
 Metallpulver, farbloses Acryl, Graphitstift und  
 Collage auf Papier, 39,4 × 97,8 cm  
 Sammlung Joel und Anne Ehrenkranz





167 **TARGET**, 1974  
Zielscheibe  
Enkaustik auf Zeitungspapier und Leinwand  
40,6 × 40,6 cm  
Sammlung Ludwig





168 **FOUR PANELS FROM ›UNTITLED‹ 1972**

Vier Teile aus ›Untitled‹ 1972

Los Angeles: Gemini G.E.L., 1973/74

Lithographie und Prägearbeit auf vier Blättern, Blattmaße je 102,8 × 72,1 cm

The Museum of Modern Art, New York. Jeanne C. Thayer Fund und Ankauf



169 **FOUR PANELS FROM ›UNTITLED‹ 1972 (GRAYS AND BLACK)**

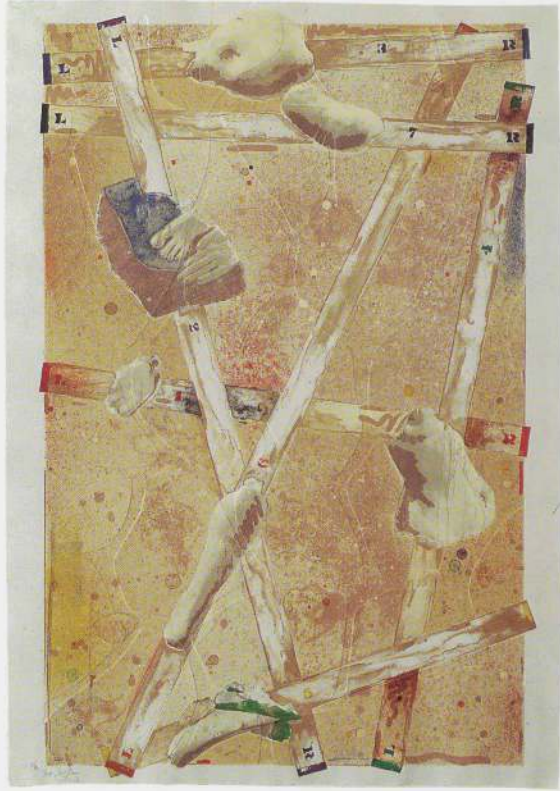
Vier Teile aus ›Untitled‹ 1972 (Grautöne und Schwarz)

Los Angeles: Gemini G.E.L., 1973–75, Lithographie und

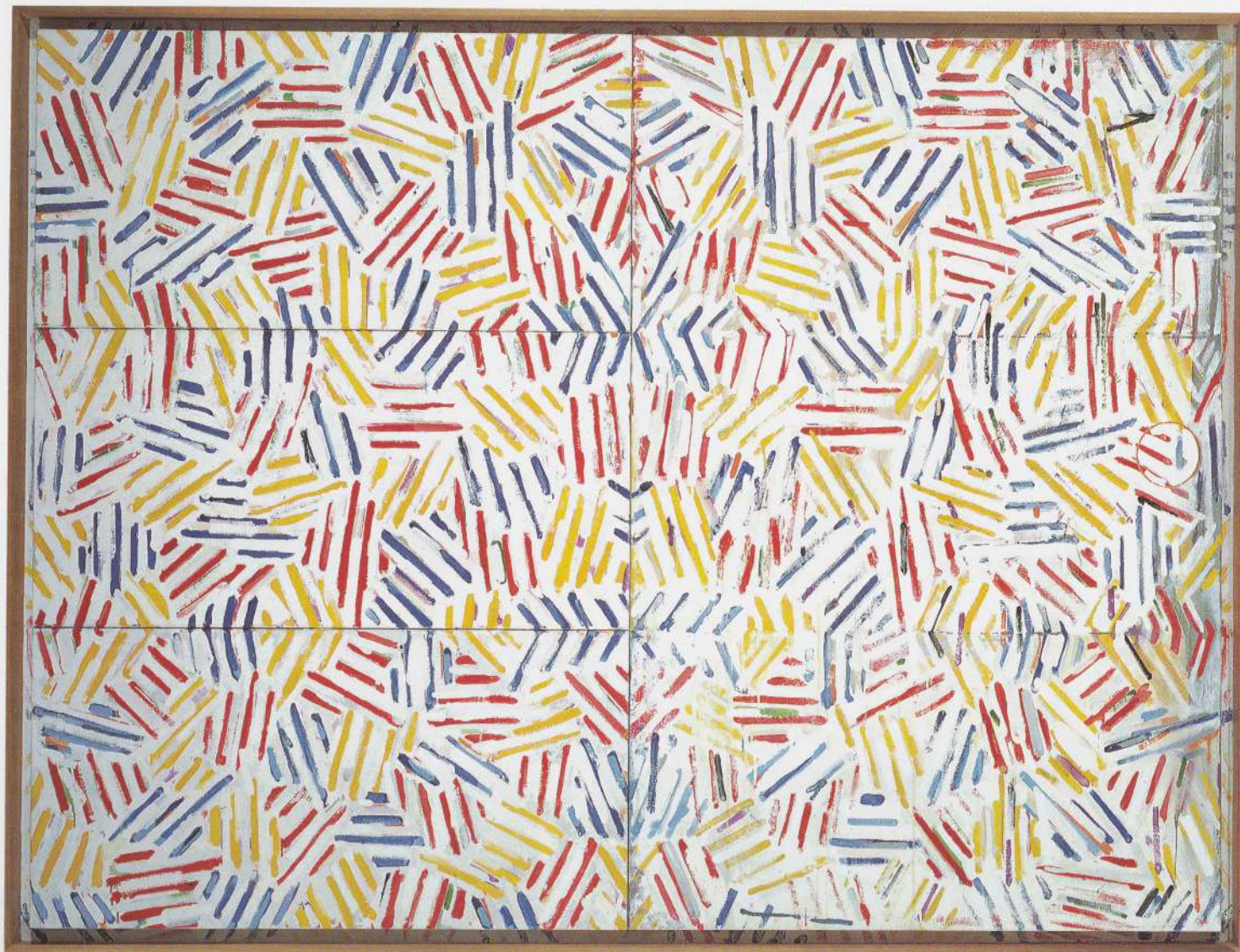
Prägearbeit auf vier Blättern, Blattmaße je 104,2 × 81,3 cm

The Museum of Modern Art, New York. Jeanne C. Thayer Fund









170 **CORPSE AND MIRROR II**, 1974/75  
Leichnam und Spiegel II  
Öl auf Leinwand (vier Teile), Maße mit bemaltem  
Rahmen: 146,4 × 191,1 cm  
Besitz des Künstlers





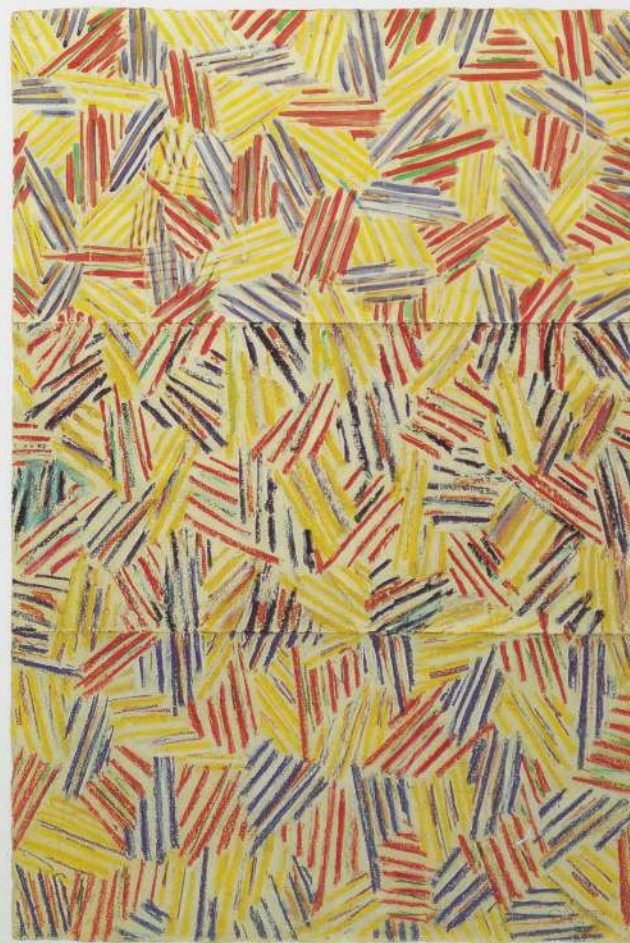
171 **THE DUTCH WIVES**, 1975  
Die holländischen Frauen  
Enkaustik und Collage auf Leinwand (zwei Teile),  
131,4 × 180,3 cm  
Besitz des Künstlers





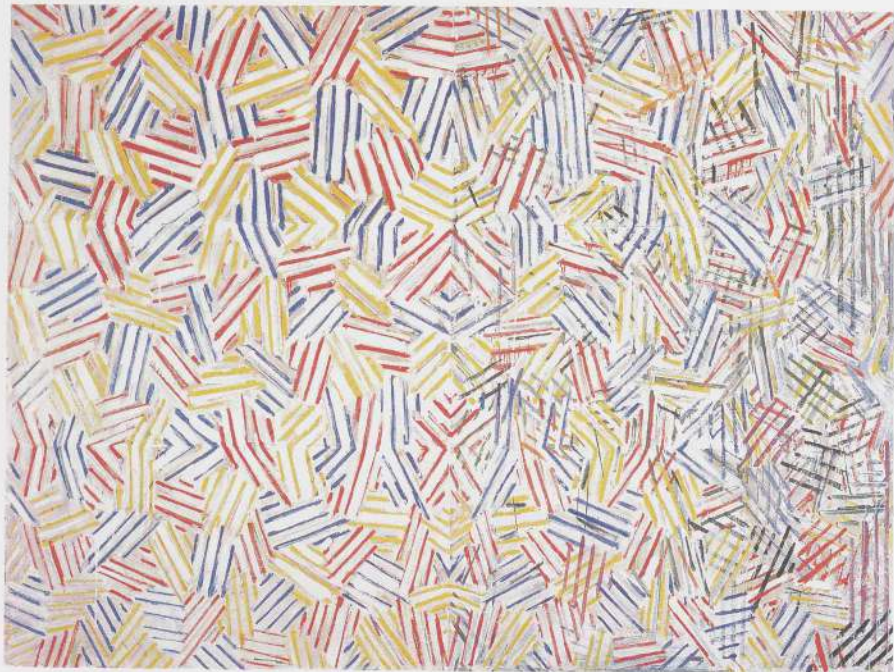
172 **WEeping WOMEN**, 1975  
Weinende Frauen  
Enkaustik und Collage auf Leinwand,  
127 × 259,7 cm  
Sammlung David Geffen, Los Angeles





173 **CORPSE**, 1974/75  
Leichnam  
Tusche, Paintstik und Pastell auf Papier.  
108 × 72,4 cm  
Sammlung David Whitney





174 **CORPSE AND MIRROR**, 1976/77  
Leichnam und Spiegel  
Öl auf Leinwand  
183 × 244 cm  
Museum Ludwig Budapest



175 **THE BARBER'S TREE**, 1975  
Der Baum des Friseurs  
Enkaustik auf Leinwand, 87 × 137,8 cm  
Sammlung Ludwig

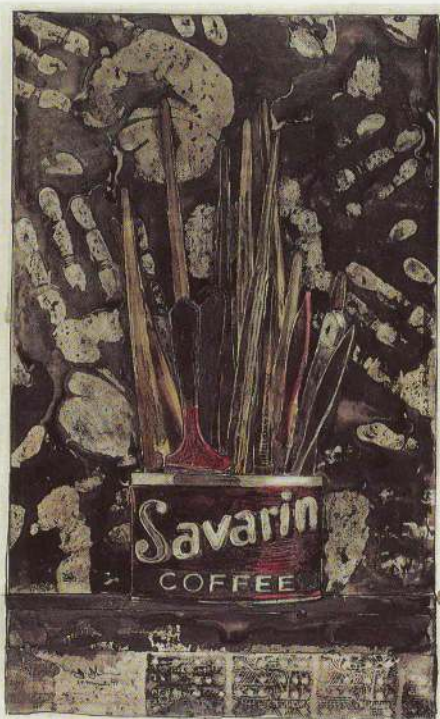


176 **THREE FLAGS**, 1977  
Drei Flaggen  
Tusche auf Kunststoff, 30,8 × 46 cm  
Privatsammlung. Courtesy  
Janie C. Lee Master Drawings



177 **PERISCOPE (HART CRANE)**, 1977  
Periskop (Hart Crane)  
Tusche auf Kunststoff, 92 × 66,3 cm  
Sammlung Nerman, Leawood, Kans.





178 **UNTITLED**, 1977  
 Ohne Titel  
 Tusche, Aquarell und  
 Buntstift auf Kunststoff,  
 53,3 × 35,5 cm  
 Sammlung Margo H. Leavin,  
 Los Angeles



179 **SAVARIN**, 1977  
 Tusche auf Kunststoff, 92,1 × 66,4 cm  
 The Museum of Modern Art,  
 New York. Schenkung  
 The Lauder Foundation





181 **SCENT**, 1973/74  
Duft  
Öl und Enkaustik auf Leinwand (drei Teile),  
182,9 × 320,6 cm  
Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen

180 U  
Ohne  
Öl, En  
Objekt  
Museu





180 **UNTITLED**, 1972

Ohne Titel

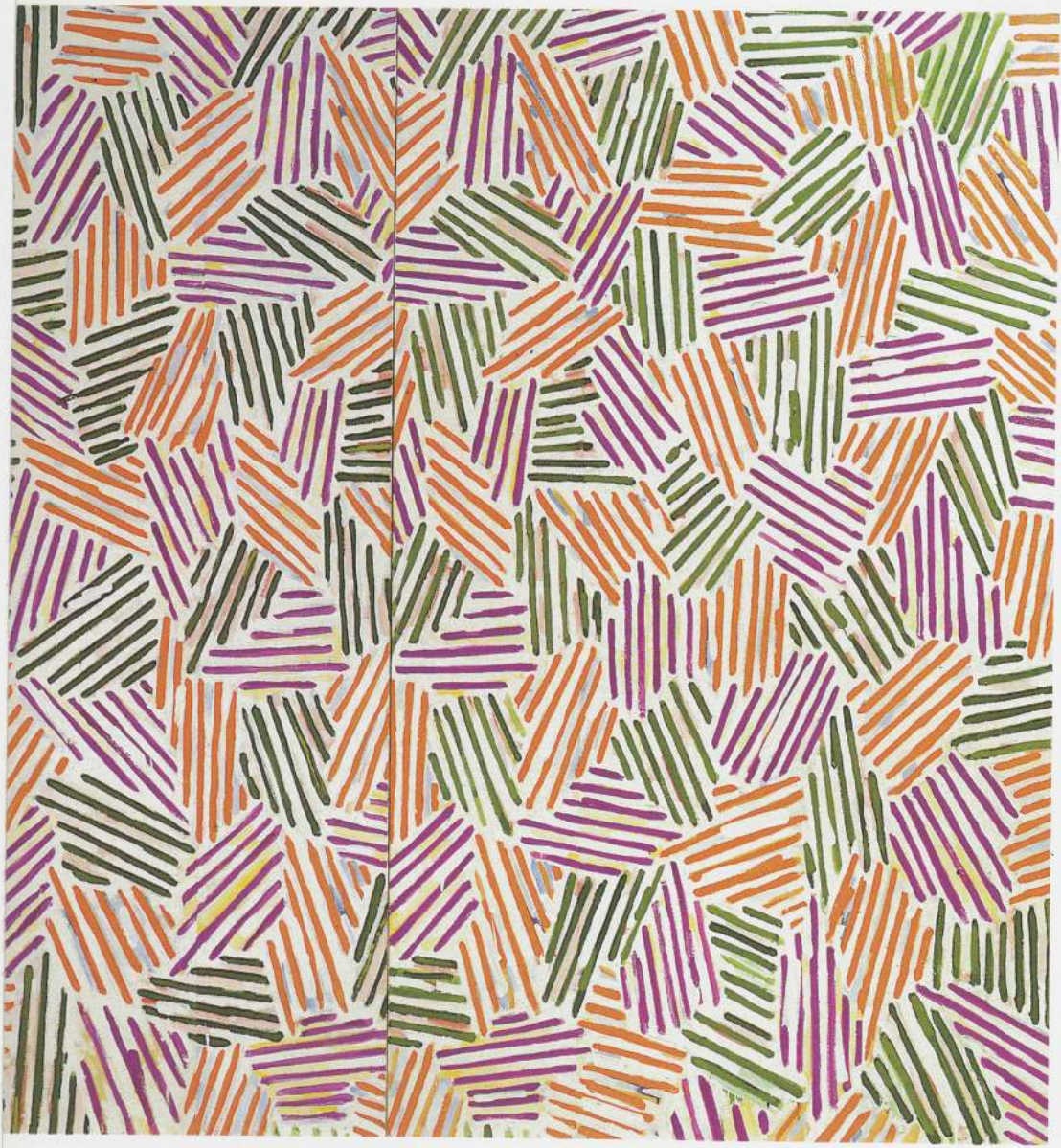
Öl, Enkaustik und Collage auf Leinwand mit  
Objekten (vier Teile), 183 × 490 cm

Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln













182 **USUYUKI**, 1977/78  
Enkaustik und Collage auf Leinwand (drei Teile),  
Maße mit Rahmen: 89,2 × 143,8 cm  
The Cleveland Museum of Art. Leonard C. Hanna,  
Jr., Fund





183 **USUYUKI**, 1977/78  
Enkaustik und Collage auf Leinwand,  
144,1 × 45,7 cm  
Sammlung Kenneth und Judy Dayton



184 **ALE CANS**, 1978  
Bierdosen  
Tusche auf Kunststoff, 45 × 44,1 cm  
Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix, Md.



185 **UNTITLED**, 1978  
Ohne Titel  
Acryl auf Papier, 111,1 × 73,7 cm  
Besitz des Künstlers







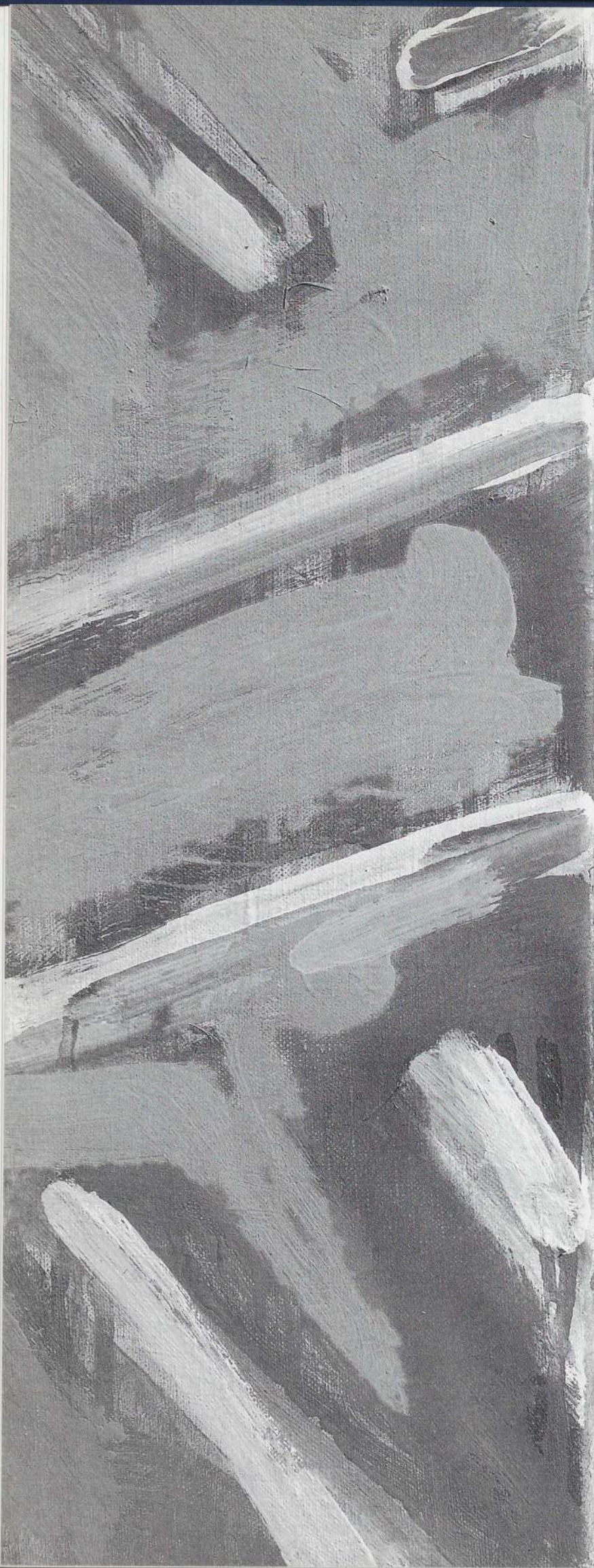
186 **TRACING**, 1978  
Konturzeichnung  
Tusche auf Kunststoff, 59,6 × 40,6 cm  
Besitz des Künstlers





187 **SAVARIN 3 (RED)**  
Savarin 3 (rot)  
West Islip, N.Y.: Universal Limited  
Art Editions, 1978  
Lithographie, 66,2 × 51 cm  
The Museum of Modern Art, New York.  
Schenkung Celeste Bartos







## 1979–1981

In den Jahren nach seiner großen Retrospektive von 1977/78 malte Johns die letzten Werke des 1972 angefangenen Zyklus der abstrakten Schrägschraffur-Bilder. Die kaleidoskopische Dynamik des Motivs scheint in diesen Gemälden im Zuge einer sich verstärkenden Rigidität und Einengung einzurasten – unmittelbar vor dem Durchbruch neuer Bildinhalte. Diese bildlichen Elemente rückten buchstäblich von den Rändern her wieder ins Blickfeld: Zwei Fassungen von *Dancers on a Plane* (eine Anspielung auf die Ballettruppe von Merce Cunningham) wurden gerahmt von einem Fries aus Gabeln, Messern und Löffeln, den ersten Objekten, die seit sieben Jahren ihren Weg in Johns' Gemälde fanden. Einer auf frühere Zeichnungen bezogenen Aussage des Künstlers zufolge assoziierte er dieses Eßbesteck mit »Schneiden, Messen, Verühren, Vermengen, Verzehren – Schöpfung und Zerstörung, gebändigt durch ritualisierte Sitten und Gebräuche.«<sup>1</sup> Auf dem bemalten Bronzerahmen der zweiten Fassung von *Dancers on a Plane* brachte Johns zudem stark stilisierte dreidimensionale Zeichen für Hoden sowie für eine von einem Phallus penetrierte Vagina an. Dadurch wuchs der ausgeprägten vertikalen Mittelachse des Gemäldes und den konzentrischen Rautenformen, die sich ihr entlang durch Spiegelung ergaben, ein neues Assoziationsgeflecht zu. In Verbindung mit den größeren, gröberen Schraffuren und der unruhig nächtlichen Palette dieser *Dancers*-Fassung nahmen sie zudem die drei *Tantric Detail* betitelten Gemälde vorweg, in denen bedeutungsschwangere Symbole – ein Totenschädel und Genitalien – figurierten, die einer nepalesischen Darstellung der in ritueller Kopulation verschlungenen Kräfte des Lebens und des Todes aus dem 17. Jahrhundert entstammten. Die comicartigen behaar-

ten Hoden und getüpfelten Linien markierten nicht nur eine Rückkehr zu bildlichen Elementen nach Jahren der Abstraktion, sondern waren auch das erste deutliche Beispiel einer eigenständigen Art der Darstellung – im Unterschied zur direkten Übertragung einer vorgefundenen Form oder schematischen Figur durch Abpausen, Abgießen oder Abdrucken – in Johns' Malerei.

Wie Johns gegenüber Michael Crichton erklärt hat, beschäftigte er sich bereits in der Zeit, als er die erste Fassung von *Dancers on a Plane* malte, mit tantrischer Kunst und »dachte nach über Dinge wie das Leben und den Tod, ja sogar darüber, ob ich überhaupt weiterzuleben imstande war. Ich war in der Zeit, als das Bild entstand, überaus trübsinnig gestimmt und ich wollte es in einer stoischen oder heroischen Stimmung machen. Die Symmetrie ist in diesem Bild weitgehend konsequent durchgehalten. Wirkliche Freiheit gibt es nicht. Das Bild mußte in einer ganz strengen Manier ausgeführt werden, sonst hätte es seinen Sinn verloren.«<sup>2</sup> In den *Tantric-Detail*-Bildern und in Werken aus der gleichen Schaffensphase, die sich auf die Zikade beziehen (eine zyklisch auftretende Heuschreckenart, deren Lebenszyklus eine siebzehnjährige unterirdische Existenz umfaßt, die nur durch eine kurze Paarungs- und Sterbezeit unter freiem Himmel unterbrochen wird), nahm die inzwischen vertraute Auseinandersetzung des Künstlers mit Mustern der Wiederholung und der Umwandlung einen eindeutiger romantischen Einschlag an in Form von Meditationen über den Dialog von Tod und Erneuerung. Johns entwickelte das Zikadenmotiv 1979, als dieses Insekt – im Osten der USA – für seinen kurzen Zeugungs- und Todestanz auftauchte. Ein Aspekt der seltsamen Ontogenese des Insektes, der ihn offenbar reizte, war die Art und Weise, wie es den Chitinpantzer seines Larvenkörpers aufspaltete, um sich in seiner geflügelten Existenzform herauszuschälen. Dieser Aspekt eines in einer früheren Gestalt enthalte-

nen »zweiten Ichs« stand wohl im Einklang mit Johns' Interesse für Trug- oder Vexierbilder, bei denen eine Gestalt zwei diametral entgegengesetzte Bedeutungen in sich vereint. Die Verwandlungen der Zikade suggerierten darüber hinaus eine Metapher für die Aufeinanderfolge eines Lebens-im-Tode und umgekehrt eines Todes-im-Leben: entgegengesetzte Kräfte, die zu jeder Zeit, in jedem Menschen beziehungsweise jedem Organismus wirksam sind, die eine oder die andere je nach Einstellung sichtbar und weder voneinander trennbar noch miteinander versöhnbar. Auf einer formalen Ebene zeigt sich dieses Interesse für verschmolzene Dualismen in den Kritzeleien im unteren Bildstreifen der Aquarellzeichnung *Cicada*, wo Johns mit schematisierten Zeichen für die Augen- und Nasenhöhlen eines Totenschädels experimentiert, die so verschiedenartigen Quellen wie den Karikaturen in den Skizzenbüchern von Edgar Degas und den schablonierten Piktogrammen von Warnschildern entlehnt sind.<sup>3</sup> In den *Tantric-Detail*-Gemälden kommt dabei ein Totenkopf heraus, dessen Augenhöhlen und herzförmige Nasenlöcher formal das Zeugungssymbol der Hoden darüber aufgreifen.

In Johns' Schaffen der späten siebziger Jahre traten zudem Anspielungen auf einen anderen Maler, Edvard Munch, zutage, den ähnliche Gedanken über den Tanz des Lebens und des Todes verfolgten. Einem Selbstbildnis aus den letzten Lebensjahren des norwegischen Meisters entlehnte Johns den Titel *Between the Clock and the Bed* für zwei großformatige dreiteilige Gemälde, die 1981 entstanden. (Das dritte und letzte Bild der Serie sollte 1982/83 folgen.) Im Gegensatz zur dichtgedrängten, kaleidoskopischen Struktur der *Dancers-on-a-Plane*-Bilder findet das Schraffurmuster hier zu seiner offensten, ins Monumentale gesteigerten Form, unmittelbar bevor das Jahrzehnt, in dem das Motiv fast ausschließlich im Mittelpunkt des Interesses des Künstlers gestanden hatte, ein Ende findet. KV



## BIOGRAPHIE

### 1979

In Stony Point malt er *Usuyuki* (LC 285), *Untitled* (LC 257), *Untitled* (E. G. Seidensticker), das erste *Dancers on a Plane* und drei Bilder mit dem Titel *Cicada*. Außerdem entsteht hier die Zeichnung *Study for Cicada* (LC D-212). Der Zikaden-Titel hat mit der Vorstellung zu tun, daß etwas durch seine Haut hindurchbirst, wie es die Zikaden tun. Da gibt es diese ganzen Schalen, die sich hinten aufspalten und durch die sie hindurchschlüpfen. Und diese sich aufspaltende Form war es im wesentlichen, die ich zum Ausdruck zu bringen versuchte.<sup>1</sup>

**[16.]–18. Februar:** In Saint Martin, wo zwei 0-through-9-Zeichnungen entstehen (LC D-129 und D-131).

**23. Februar–8. April:** In der »36th Biennial Exhibition of Contemporary American Painting« in der Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., ist Johns mit *Corpse and Mirror*, 1974, *The Dutch Wives*, 1975, *Weeping Women*, 1975, *End Paper*, 1976, *Céline*, 1978, und einem der *Usuyuki*-Gemälde von 1977/78 (LC 254) vertreten.

**März–April:** In Stony Point entstehen die Zeichnungen *Target with Four Faces* und *Usuyuki* (LC D-92).

**8. März–6. April:** »Jasper Johns: Prints, 1965–1978«, eine von John G. Powers und Ron G. Williams organisierte Ausstellung in der Colorado State University, Fort Collins, Colorado, umfaßt 41 Druckgraphiken.

**April:** In Begleitung von Teeny Duchamp und anderen besucht er zum zweiten Mal Matthias Grünewalds Isenheimer Altar in Colmar.<sup>2</sup>

**7. April–2. Juni:** »Jasper Johns Working Proofs«, eine Ausstellung im Kunstmuseum Basel. Während der folgenden zwei Jahre wird die Ausstellung nach Westdeutschland, Dänemark, Schweden, Spanien, Belgien und nach

England reisen.<sup>3</sup> Der Katalog wird von Christian Geelhaar herausgegeben.

**[3.]–7. Mai:** In Los Angeles bei Gemini G.E.L. Auch vom 29. Mai bis zum 1. Juni, vom 10. bis zum 18. September, vom 26. bis zum 31. Oktober und vom 12. bis zum 18. November wird Johns in diesem Jahr bei Gemini arbeiten.<sup>4</sup>

**Juni:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *Cicada* (Tafel 190) entsteht. Auf einem mit Skizzen angefüllten Streifen im unteren Teil der Zeichnung tauchen hier zum ersten Mal tantrische Motive in Johns' Œuvre auf.<sup>5</sup>

**Juli 1979–Februar 1980:** Katrina Martin dreht den Film *Hanafuda/Jasper Johns*, der Johns bei Simca Print Artists, New York, bei der Arbeit an vier verschiedenen Druckgraphiken zeigt, darunter *Cicada*, 1979, und *Usuyuki*, 1980 (ULAE 210).<sup>6</sup>

**[11. Oktober]:** Er besucht »Picasso: Œuvres reçues«, eine Ausstellung, die bis zum 7. Januar 1980 im Grand Palais, Paris, zu sehen ist.<sup>7</sup>

### 1980

In Stony Point entstehen die Zeichnungen *Two Flags*, *Untitled* (LC D-132), *Untitled* (LC D-147), und *Tantric Detail* (Tafel 200). Johns wird später auf der Grundlage der Zeichnung *Tantric Detail* drei Gemälde hervorbringen, das erste davon, *Tantric Detail I*, noch im Jahr 1980.<sup>8</sup> Außerdem malt er vier 76 × 137 cm große unbetitelt Bilder in verschiedenen Medien (LC 259–262) sowie die zweite Version von *Dancers on a Plane*.

Er gestaltet ein Plakat (ULAE 207) für den 50. Jahrestag des Whitney Museum of American Art, New York.

Ein Freund schickt ihm eine Postkarte,



Bei Gemini G.E.L., Los Angeles, 1979. Photo: Sidney B. Felsen. © 1979



auf der Edvard Munchs Selbstbildnis *zwischen Uhr und Bett*, 1940–42, abgebildet ist, das Munch in seinem Schlafzimmer zeigt; das Muster der Bettdecke ähnelt Johns' Schrägschraffuren. Von dem Munch-Gemälde inspiriert, fertigt Johns in Stony Point eine Pastellzeichnung mit zwei Bildkomponenten an (*Between the Clock and the Bed*, 1980, LC D-134) und beginnt eine weitere Zeichnung, *Between the Clock and the Bed (Six Studies)*, 1980/81. 1981 wird Johns zwei große Gemälde zum selben Thema malen.

Er wird als ausländisches Mitglied in die Stockholmer Académie Royale des Beaux-Arts gewählt.<sup>9</sup>

**Januar:** In Saint Martin entstehen eine *0-through-9*-Zeichnung sowie mindestens zwei *Cicada*-Zeichnungen (LC D-98 und D-99), wahrscheinlich auch noch eine dritte (LC D-100).



Bei Simca Print Artists, New York, 1980. Photo: Katrina Martin. © Katrina Martin

spective im Museum of Modern Art, New York, in der Arbeiten zu sehen sind – *Dame mit Strohhut mit blauem Laub*, 1936; *Kreuzigung*, 1930; und die Zeichnungsfolge *Kreuzigung, nach Grüne-*

**Sommer:** Wolfgang Wittrock, ein Düsseldorfer Kunsthändler, schickt Johns ein Exemplar der Mappe *Grünewalds Isenheimer Altar in neun und vierzig Aufnahmen* mit Schwarzweißreproduk-



Bei Simca Print Artists, New York, 1980. Photo: Katrina Martin. © Katrina Martin

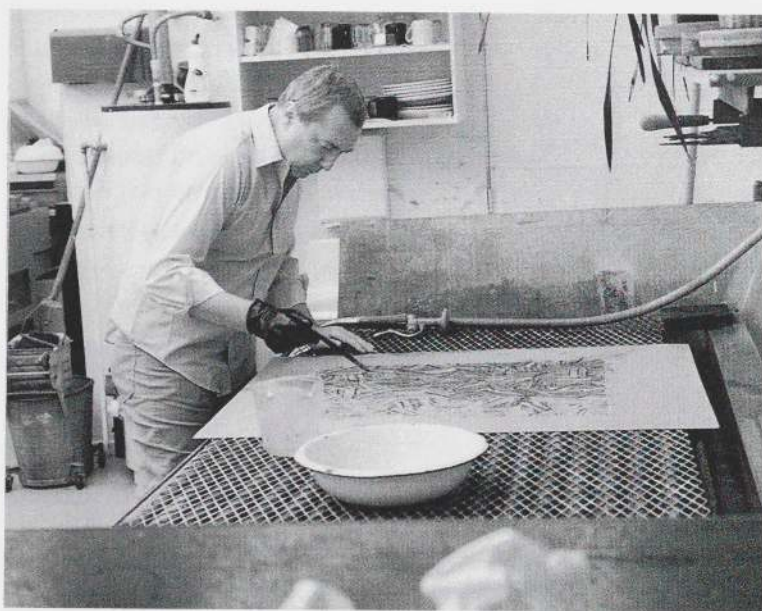
**12. Januar:** Er sitzt dem Künstler Lucas Samaras Modell für eine Photographie.

**16. Mai–30. September:** Johns besucht die Ausstellung ›Pablo Picasso: A Retro-

wald, 1932 (alle im Musée Picasso, Paris) –, auf die sich Johns sowohl formal als auch thematisch in künftigen Gemälden beziehen wird.<sup>10</sup>

tionen von Details des Isenheimer Altars, der während des Ersten Weltkriegs in München restauriert und photographiert worden war. Bald darauf beginnt Johns,





Bei Gemini G.E.L., Los Angeles, November 1981. Photos: Sidney B. Felsen. © 1981

Pausen der Abbildungen aus dieser Mappe in seinem Werk zu verwenden.<sup>11</sup> *Als ich mir [die reproduzierten Details] ansah, dachte ich, wie bewegend es wäre, die abstrakten Eigenschaften des Werks, seine Musterung, aus der figurativen Bedeutung zu extrahieren. Deshalb fing ich an, diese Pausen zu machen. In einigen war das Figurative nicht mehr auszumachen, in anderen gelang es mir nicht, es loszuwerden. In allen jedoch versuchte ich, etwas anderes in dem Werk aufzudecken, eine Bedeutung anderer Art.*<sup>12</sup>

**26. September:** Das Whitney Museum of American Art erwirbt das Gemälde *Three Flags*, 1958. Der Preis, 1 Million Dollar,

ist der bis dahin höchste Preis, der je für das Werk eines lebenden amerikanischen Künstlers gezahlt wurde. In den achtziger Jahren erzielen Johns' Gemälde immer neue Rekordpreise.<sup>13</sup>

**[28.]–29. Oktober:** Er arbeitet bei Gemini G.E.L. in Los Angeles an *Cicada*, 1981 (ULAE 219). Spätestens am 16. Dezember dieses Jahres ist Johns erneut in Los Angeles.<sup>14</sup>

**29. November–20. Dezember:** Johns ist in der Ausstellung »Drawings to Benefit the Foundation for Contemporary Performance Arts, Inc.« in der Leo Castelli Gallery, New York, vertreten.

**Dezember:** In Saint Martin beginnt Johns eine weitere *Usuyuki*-Zeichnung

(LC D–141), die er im folgenden Monat in Stony Point vollenden wird. Ebenfalls in diesem Monat befragt Katrina Martin ihn in New York in einem Interview über die Siebdrucke *Usuyuki*, 1980, *Usuyuki*, 1979–81, *Cicada*, 1979, und *Cicada*, 1981 (ULAE 215). Teile dieses Interviews werden dem Film *Hanafuda/Jasper Johns* unterlegt, an dem Martin seit Juli 1979 gearbeitet hat.<sup>15</sup>

## 1981

In Stony Point vollendet er je ein weiteres *Dancers-on-a-Plane*- (1980/81) und *Usuyuki*-Gemälde (1979–81). Außerdem malt er hier *Tantric Detail II* und *Tantric Detail III* sowie die ersten beiden großformatigen Versionen von *Between the Clock and the Bed* (in Enkaustik bzw. in Öl; Tafeln 196, 197). Zu den hier vollendeten Zeichnungen gehören *Between the Clock and the Bed (Six Studies)*, 1980/81, *Between the Clock and the Bed (Target)*, 1980/81, *Untitled* (LC D–149), sowie zwei *Usuyuki*-Arbeiten (LC D–136 und D–150), die beide in Saint Martin begonnen wurden.

Anhand eines Details aus der Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars zeichnet er *Tracing* in Tusche auf Kunststoffolie, das erste von zahlreichen Werken nach Details aus Grünewalds Altar.<sup>16</sup> Bald darauf schickt er die Zeichnung als Geschenk an Wolfgang Wittrock, der ihm im Sommer 1980 das Exemplar von *Grünewalds Isenheimer Altar in neun und vierzig Aufnahmen* zugeschickt hatte.

**Januar–Februar:** Er arbeitet sporadisch in der ULAE-Werkstatt, West Islip.

**10. Januar–7. Februar:** »Jasper Johns Drawings 1970–80«, eine von Johns und Castelli ausgewählte Ausstellung in der Leo Castelli Gallery, umfaßt fast alle Zeichnungen von Johns aus der Zeit zwischen 1970 und 1980. Anschließend reist die Ausstellung nach Kalifornien.<sup>17</sup>

**[20.]–21. Februar:** In Los Angeles bei Gemini G.E.L. Spätestens am 20. November ist Johns in diesem Jahr erneut in Los Angeles.<sup>18</sup> Danach hat er bis heute nicht mehr bei Gemini gearbeitet.



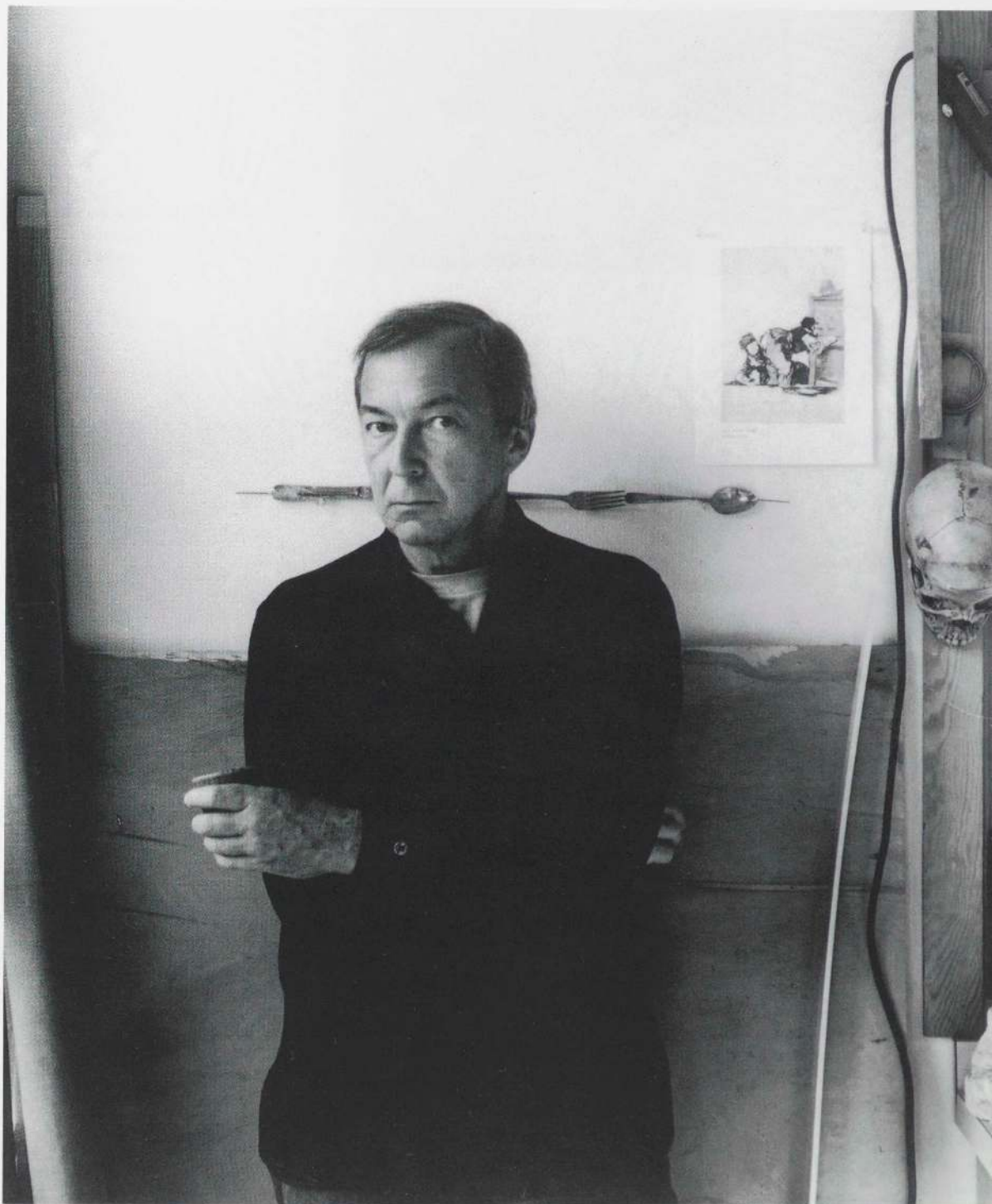
**24. Oktober–2. Dezember:** ›Jasper Johns: Prints 1977–1981, the Complete Works‹, eine Ausstellung in der Thomas Segal Gallery, Boston, Massachusetts. Es erscheint ein Katalog mit einem Essay von Judith Goldman.

**28. November–19. Dezember:** ›Eight

Lithographs to Benefit the Foundation for Contemporary Performance Arts, Inc.‹, eine Ausstellung einer Lithographienmappe in der Leo Castelli Gallery. Die von Gemini G.E.L. veröffentlichte Mappe enthält Johns' *Cicada*, 1981 (ULAE 219), sowie Arbeiten von Sam

Francis, Philip Guston, David Hockney, Ellsworth Kelly, Bruce Nauman, Robert Rauschenberg und Richard Serra.

**16. Dezember:** Premiere von Katrina Martins Film *Hanafuda/Jasper Johns* im ›Collective for Living Cinema‹, New York.

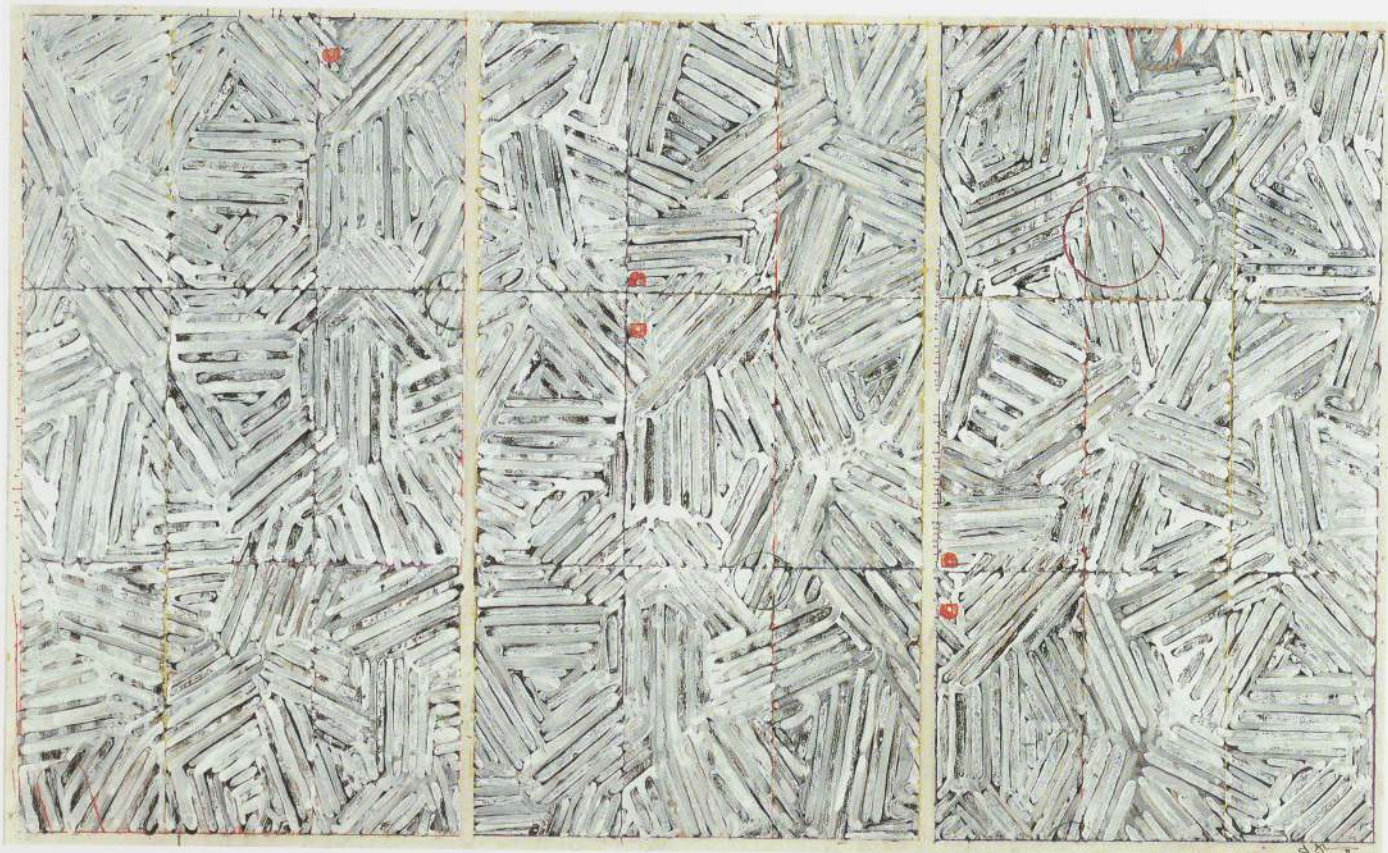


In Stony Point, N.Y., 1980. Photo: Arnold Newman. © 1986 Arnold Newman





188 **TARGET WITH FOUR FACES**, 1979  
Zielscheibe mit vier Gesichtern  
Tusche auf Kunststoff, 73 × 56,5 cm  
Privatbesitz



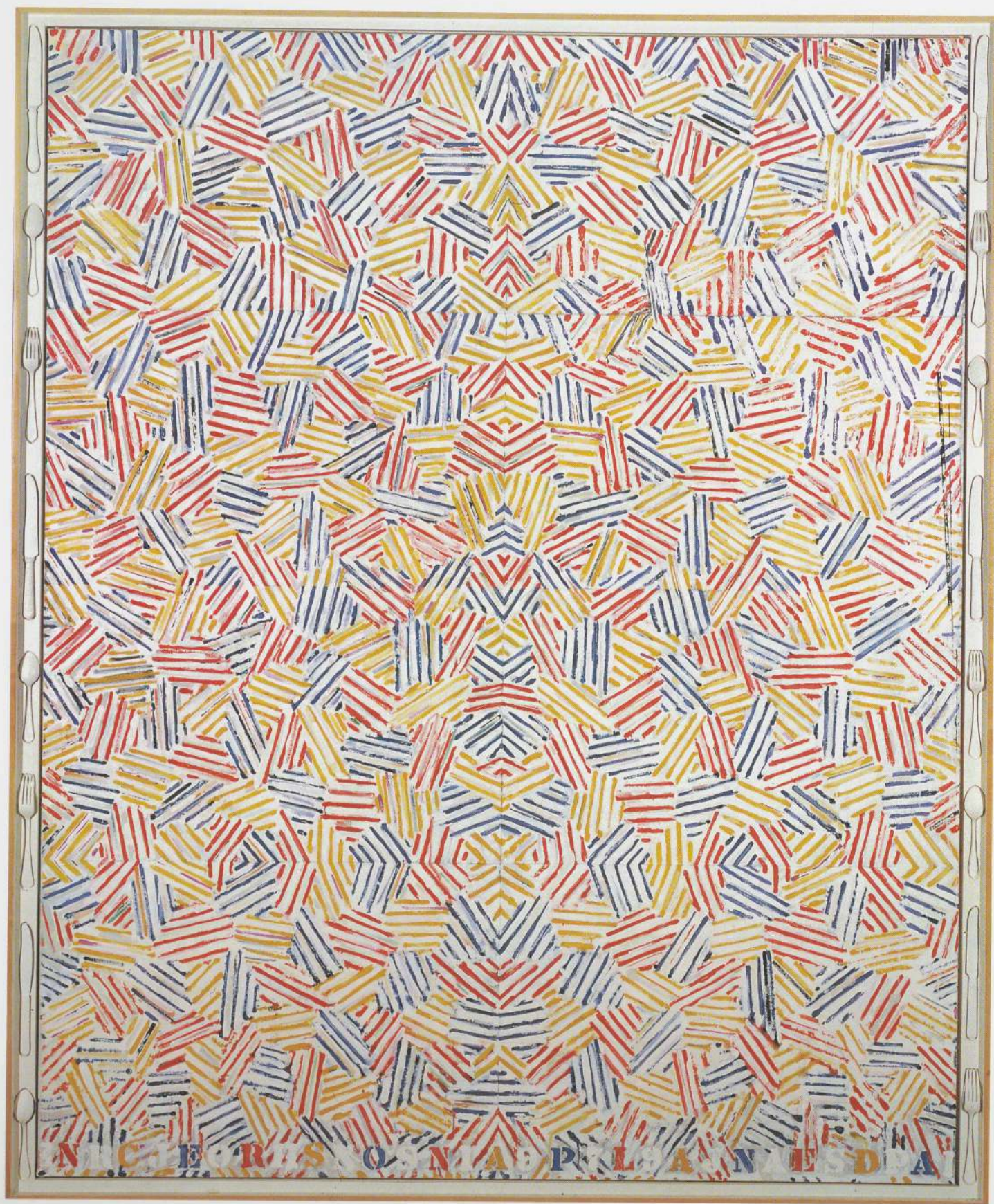
189 **USUYUKI**, 1979  
Acryl auf Kunststoff, 85,7 × 130,8 cm  
Sammlung Ludwig





190 **CICADA**, 1979  
Zikade  
Aquarell, Buntstift und Graphitstift auf Papier,  
109,2 × 73 cm  
Besitz des Künstlers





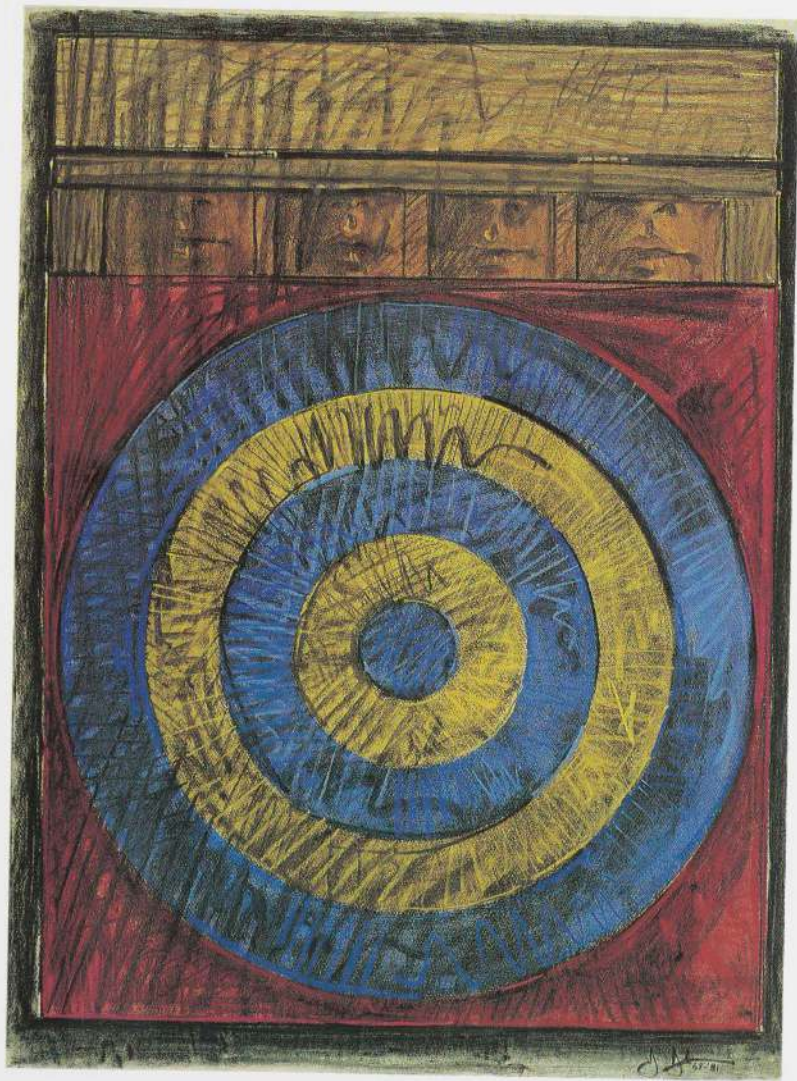
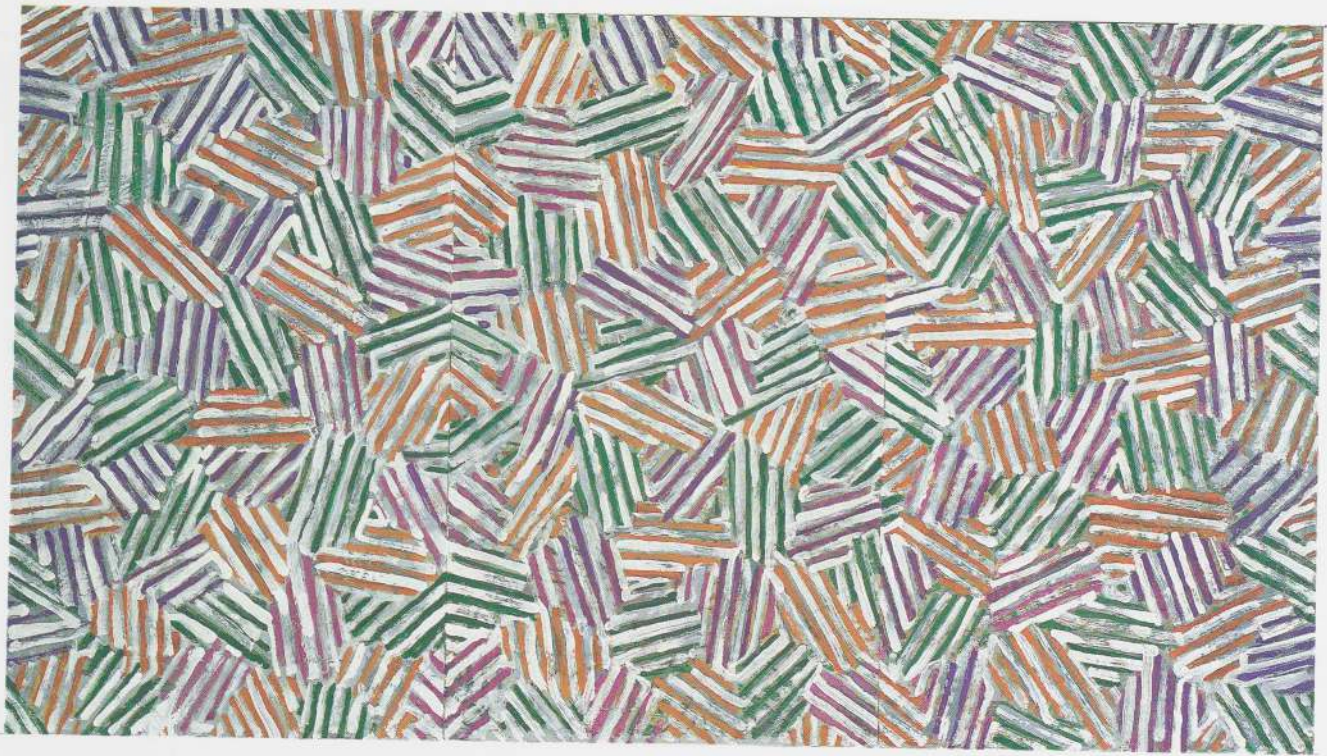
191 **DANCERS ON A PLANE**, 1979  
Tänzer auf einer Ebene  
Öl auf Leinwand mit Objekten, 197,8 × 162,6 cm  
Besitz des Künstlers





192 **DANCERS ON A PLANE**, 1980  
Tänzer auf einer Ebene  
Öl und Acryl auf Leinwand mit bemaltem  
Bronzerahmen, Maße mit Rahmen: 199 × 161,9 cm  
Tate Gallery, London. Ankauf 1981









197 **BETWEEN THE CLOCK AND THE BED**, 1981  
Zwischen Uhr und Bett  
Öl auf Leinwand (drei Teile), 182,9 × 320,7 cm  
Besitz des Künstlers





Linke Seite:

193 **UNTITLED**, 1980

Ohne Titel

Acryl auf Kunststoff über Leinwand,

77,1 × 138,1 cm

Sammlung Michael und Judy Ovitz, Los Angeles

194 **TARGET WITH FOUR FACES**, 1968–81

Zielscheibe mit vier Gesichtern

Pastell und Kohle auf Papier, 105,4 × 74,9 cm

Besitz des Künstlers

195 **USUYUKI**, 1981

Tusche auf Kunststoff, 124,4 × 46,3 cm

Sammlung Peggy und Richard Danziger, New York





196 **BETWEEN THE CLOCK AND THE BED**, 1981  
Zwischen Uhr und Bett  
Enkaustik auf Leinwand (drei Teile),  
183,2 × 321 cm  
The Museum of Modern Art, New York.  
Schenkung Agnes Gund

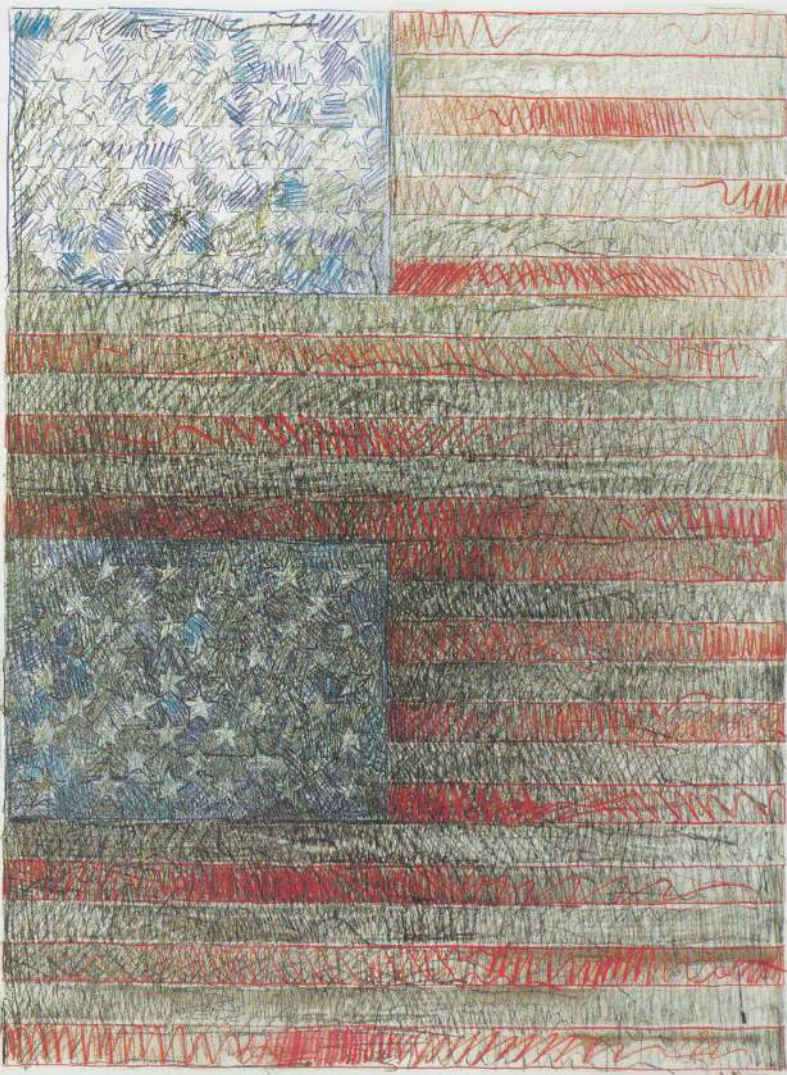






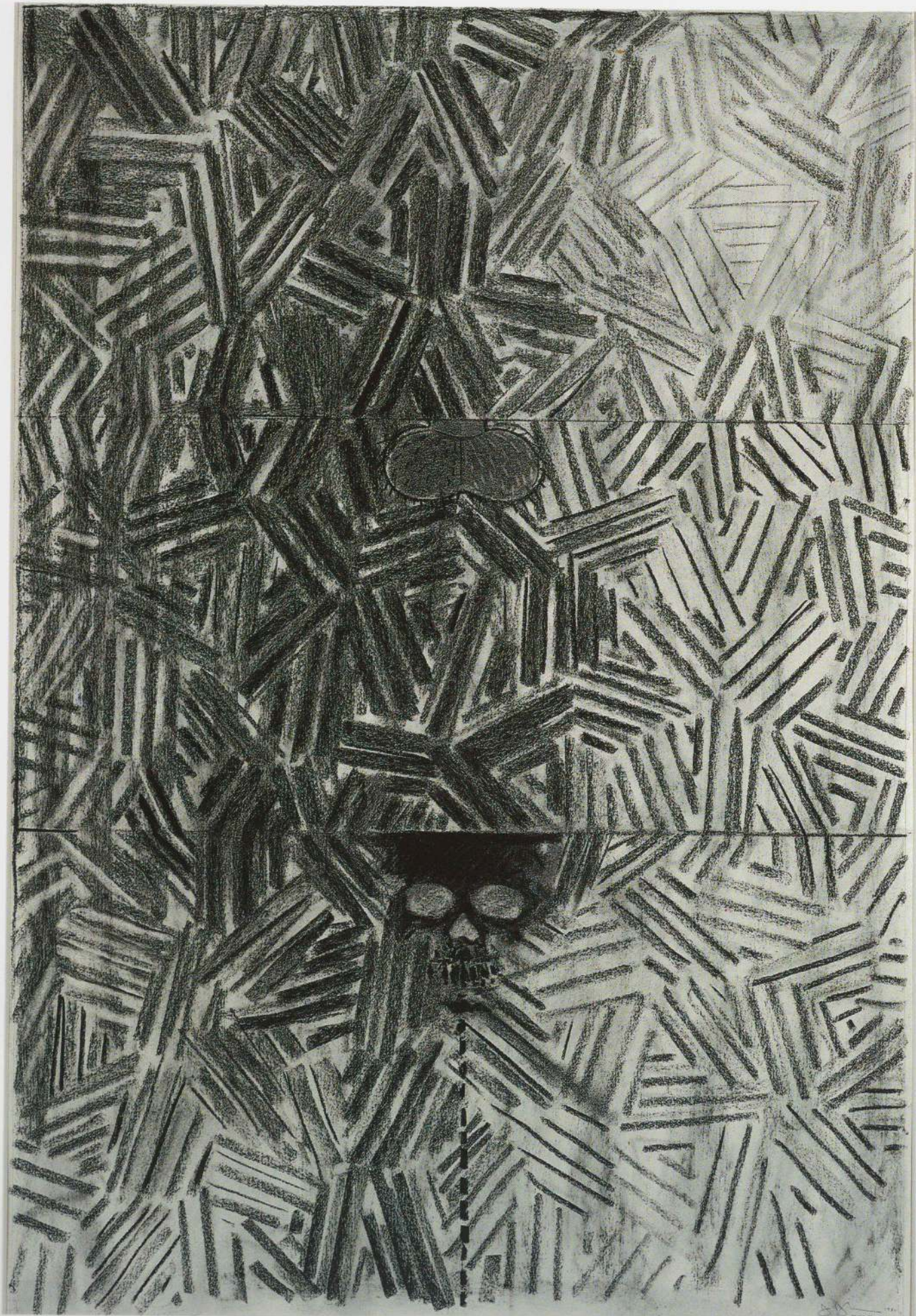


198 **SAVARIN**  
 West Islip, N.Y.: Universal Limited  
 Art Editions, 1977-81  
 Lithographie, 127,6 x 97,3 cm  
 The Museum of Modern Art, New York.  
 Schenkung Celeste Bartos



199 **TWO FLAGS**, 1980  
 Zwei Flaggen  
 Tinte und Bleistift auf Kunststoff  
 115 x 78 cm  
 Sammlung Ludwig





200 **TANTRIC DETAIL**,  
1980  
Tantrisches Detail  
Kohle auf Papier,  
147,3 × 104,1 cm  
Besitz des Künstlers





201 **TANTRIC DETAIL I**, 1980  
Tantrisches Detail I  
Öl auf Leinwand, 127,3 × 86,7 cm  
Besitz des Künstlers





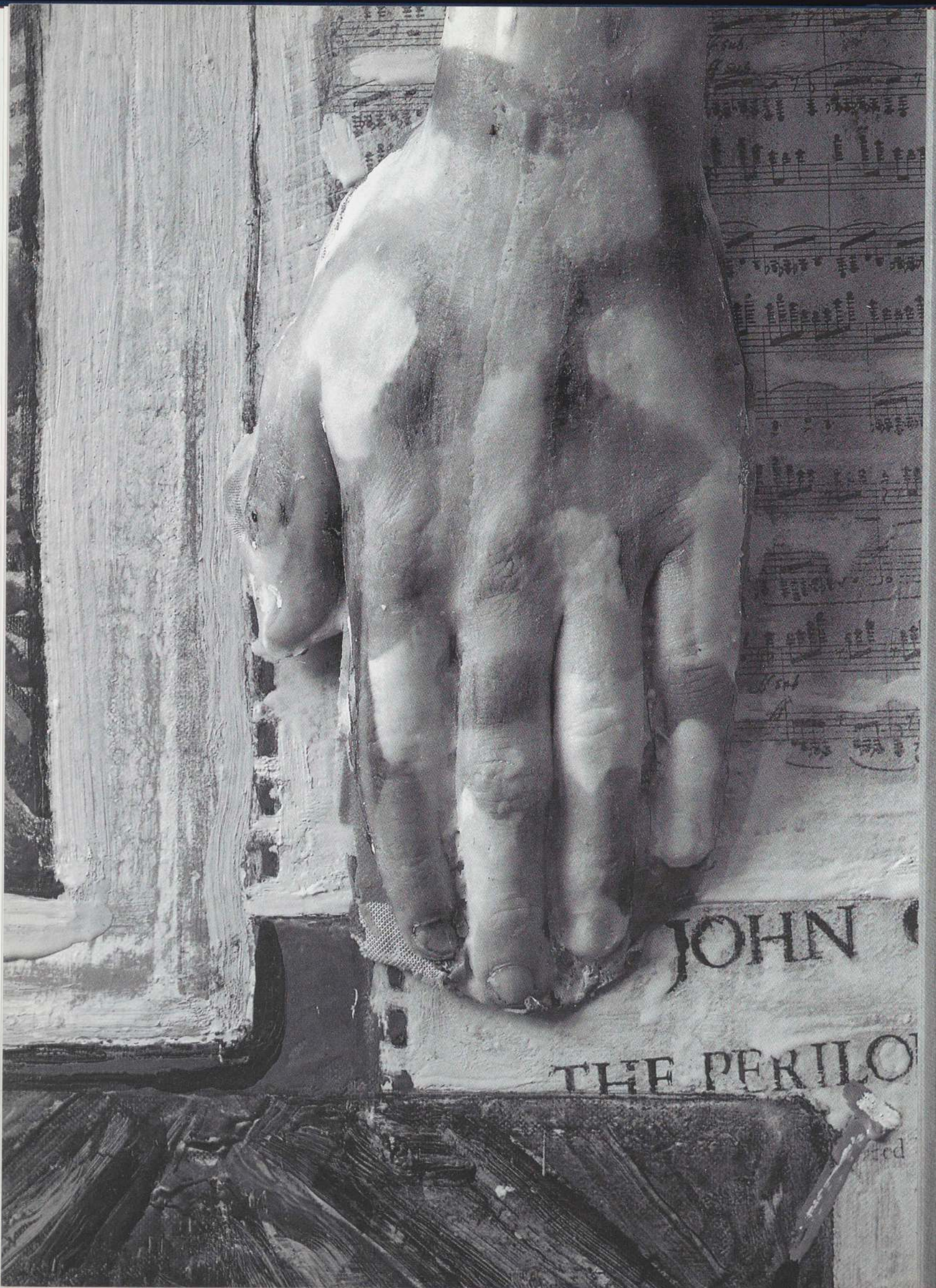
202 **TANTRIC DETAIL II**, 1981  
Tantrisches Detail II  
Öl auf Leinwand, 127 × 86,4 cm  
Besitz des Künstlers





203 **TANTRIC DETAIL III**, 1981  
Tantrisches Detail III  
Öl auf Leinwand, 127 × 86,4 cm  
Besitz des Künstlers





JOHN

THE PERILO

red



## 1982-1984

Johns' Werk nahm eine unerwartete Wendung Anfang der achtziger Jahre, als er sich gleichzeitig mit den letzten Werken der Schrägschraffur-Serie einen scheinbar für ihn ganz und gar untypischen Malstil zu eigen machte und – geradezu schockierenderweise für einen Künstler, der so viele Jahre lang voller Bedacht ein begrenztes Motivrepertoire kultiviert hatte – ein plötzliches Überhandnehmen neuer Motive einsetzte. Aber obgleich es einen entschiedenen Bruch mit Jahren der abstrakten Malerei markierte, kann das Bild *In the Studio* von 1982 in mancher Hinsicht durchaus als eine Neuauflage des zwanzig Jahre früher entstandenen *Fool's House* angesehen werden; und die Verbindung von Malerei und Abgüssen von Körperteilen hier und in *Perilous Night* von 1982 kann wieder als Rückgriff auf die Strukturen früherer Werke wie *Wilderness II* von 1963, *Watchman* von 1964 oder sogar der frühesten Zielscheiben-Konstruktionen verstanden werden. Die Paradoxa von Identität und Zusammenhanglosigkeit in diesen früheren Werken sollten jetzt allerdings Themen der Ambiguität und Illusion Platz machen.

Im Rahmen einer Bildanlage, die die Anschlagbretter seines Ateliers und seines Badezimmers beschwor, ging Johns erstmals dazu über, Dinge aus der Wirklichkeit – Bohlen, Wasserhähne, Kleider und Keramiken – zu malen, bei denen es sich nicht um »schablonisierte« flache Zeichen handelte. Räumliche Tiefe trat erstmals in Erscheinung bei der »gekippeten« unbemalten Leinwand, die in der unteren Mitte von *In the Studio* dargestellt ist. (Die scheinbare Einwärtsneigung dieser Leinwand wird konterkariert durch die ganz reale Auswärtsneigung einer Holzlatte, die mit Scharnieren am unteren Bildrand befestigt ist.) In nachfolgenden Bildern sollte durchwegs eine gewisse Bildtiefe, wenn auch seicht und

geschichtet, vorhanden sein. Mit einer neuen Raumauffassung trat auch ein verändertes Zeitverständnis zutage: Die Armabgüsse in Bildern von 1982/83 sind, obgleich unter der »Haut« mit den Farben eines unnatürlichen Tarnanstrichs gesprenkelt, eindeutig die eines Kindes und bringen – mit den drei verschiedenen Größen in *Perilous Night* – ein neues Moment der Entwicklung und des Wachstums ins Spiel.

Gleichzeitig führte Johns Vexierbilder aus der Wahrnehmungspsychologie ein, die den Betrachter in Entweder-Oder-Interpretationsdilemmata hineinziehen (so etwa eine Vase, deren Körper als der Negativraum zwischen zwei einander zugewandten Profilen gelesen werden kann). Die neuerliche Beschäftigung mit illusionistischen Darstellungsweisen schloß auch Zitate klassischer Trompe-l'œil-Motive des frühen Kubismus ein – imitierte Holzmaserung und hervorstehende, Schatten werfende Nägel –, die mit kruder Einfachheit gemalt wurden. Diese und andere Trompe-l'œil-Bildmittel (wie das »Abdeckband«, mit dem Bilder an der »Wand« angebracht sind) werden jedoch oft konterkariert durch neuerliche Behauptungen malerischer Freiheit, wie bei den unerklärlicherweise »schwebenden« Keramiken von George Ohr aus Johns' eigener Sammlung in *Ventriloquist* oder wie bei der Pinselführung im gleichen Werk, bei der in Kauf genommen wird, daß die Wand den linken Rand des gerahmten (und spiegelverkehrten) Abzugs einer Lithographie von Barnett Newman rechts oben »verdeckt«. In komplexen Assemblagen wie denen der beiden unbetitelten querformatigen »Badezimmer«-Bilder von 1984 (Tafeln 218, 219) ergibt die Überlagerung von – zum Teil spiegelverkehrten – Bildern eine spiegelkabinettartige räumliche Verwirrung bar jeglicher stabilen Auflösung.

Die neuen Gemälde strotzen zudem vor Abbildungen von anderen Kunstwerken. In *Racing Thoughts* findet sich, in diesem Fall seitengleich, dieselbe Druckgraphik von Newman wieder sowie

(neben einem Photopuzzle, das Johns' Galeristen Leo Castelli als jungen Mann zeigt) ein Abziehbild der *Mona Lisa*. Das erste angeeignete Motiv in Johns' Werk dieser Periode war das der beiden Grabwächter, die tief in der beunruhigten Schwärze im linken Bildteil von *Perilous Night* taumeln (und rechts in verkleinerter Form noch ein zweites Mal zu sehen sind). Abstrahiert mittels einer Pause nach einer Schwarzweißreproduktion eines Details aus dem Isenheimer Altar von Matthias Grünewald, wurde das windungsreiche Arrangement dieser gesichtslosen Ohnmächtigen – ebenso wie eine andere Konturnachzeichnung eines hautkranken Dämons aus dem gleichen Altar – zu einer bevorzugten Matrix, die sich in einigen der reichsten Passagen von Johns' Malerei findet. Die Soldaten bilden, gestreift und verschleiert, die Unterlage der linken Bildhälfte eines der beiden unbetitelten »Badezimmer«-Gemälde von 1984, und der Dämon findet sich, in einem stärker herausgearbeiteten puzzleartigen Muster, um 180 Grad gedreht im linken Bildteil des anderen. In Verbindung mit dem Schweizer Warnschild mit Totenkopf und gekreuzten Knochen (das in drei Sprachen vor Gletscherabbrüchen warnt), mit dem Johns ebenfalls in dieser Zeit zu arbeiten begann, erweiterten und vertieften die Grünewaldschen Anspielungen auf religiöses Erleben und Krankheit das Bedeutungspotential seiner Kunst. In einer Serie von Druckgraphiken aus dem Jahr 1982 griff Johns die Motive und Kompositionsmittel – geschabte Halbkreise, Abdrücke ausgestreckter Arme – von Bildern aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre wie *Land's End* und *Periscope (Hart Crane)* wieder auf. Dies führte wiederum zu mehreren Zeichnungen und schließlich zu dem großen dreiteiligen Bild *Untitled (Red, Yellow, Blue)*, das sich in einem größeren Format und einem melancholischeren Ton aufs neue der Fragen der Selbstreferentialität und Erinnerung annimmt, die sich bereits in *Ventriloquist* und anderen neueren Gemälden angedeutet fanden. KV



## BIOGRAPHIE

### 1982

In Stony Point vollendet er *Untitled*, 1981/82, und malt ein *Usuyuki*- und ein *Dancers-on-a-Plane*-Gemälde (LC 272) sowie *In the Studio* und *Perilous Night*. Mit ihren Abgüssen von Körperteilen und neuen gegenständlichen, illusionistisch an einer illusionistischen Wand befestig-

stellung bei Castelli Graphics, New York.

**16. Februar–13. März:** 'The End Game: Opposition and Sister Squares Are Reconciled, Jasper Johns/Marcel Duchamp', eine Ausstellung in der Louver Gallery, Los Angeles, umfaßt 27 Druckgraphiken von Johns.

1981 (Enkaustik), und einer Zeichnung von 1981 vertreten. Anlässlich dieser Ausstellung wird Johns in Stony Point von Riki Simons interviewt.<sup>1</sup>

**24. Juli:** Tatyana Grosman stirbt im Alter von 78 Jahren.<sup>2</sup> Sie vermachte die ULAE Bill Goldston, dem Meisterdrucker und Leiter der Werkstatt; Anteile gehen auch



In Stony Point, N.Y., 1984, bei der Arbeit an *Untitled*, 1984 (Tafel 219). Photo: Mark Lancaster

ten Elementen persönlichen Charakters sowie abgepausten Bildelementen aus Matthias Grünewalds Isenheimer Altar markieren die beiden letztgenannten Bilder eine Abkehr von den Schrägschraffur-Gemälden.

Ebenfalls in Stony Point entstehen die Zeichnungen *Dancers on a Plane* und *Land's End*.

**9.–30. Januar:** 'Jasper Johns – Two Themes: Usuyuki & Cicada', eine Aus-

**April:** In Stony Point entstehen die Schrägschraffur-Zeichnungen *Between the Clock and the Bed* (LC D-144), *Untitled* (LC D-155) und *Untitled* (LC D-156).

**9. April–11. Juli:** In '60–'80: Attitudes/ Concepts/Images', eine Ausstellung im Stedelijk Museum, Amsterdam, ist er mit *White Numbers*, 1959, *Figure 5*, 1960, *Field Painting*, 1963/64, *Untitled*, 1964/65, *Between the Clock and the Bed*,

an Johns, Robert Rauschenberg und ihren Anwalt, William Speiller.<sup>3</sup>

*Es war eine der großen Begabungen Tanyas, für jeden einzelnen Künstler eine völlig andere Welt zu schaffen – und sich dabei zu verausgaben. ... Man hatte den Eindruck, daß sie ganz genau das wollte, was der Künstler wollte. Sie benahm sich immer so, als ob sie mehr wollte – mehr Phantasie, mehr Strenge –, was immer sie glaubte,*



was man im Kopf hatte. Es machte ihr nichts aus, zu übertreiben.<sup>4</sup>

**August:** In Stony Point, wo die Zeichnung *Perilous Night* entsteht (Tafel 206).

**November:** Auf die Frage der Zeitschrift *Artnews*, welche Künstler seiner Ansicht nach eine größere Anerkennung verdienen, nennt Johns John Duff und Terry Winters.<sup>5</sup>

**10. November 1982–9. Januar 1983:** »Jasper Johns: Savarin Monotypes«, eine Ausstellung im Whitney Museum of American Art, New York. Parallel zu dieser

(LC 282), die erste Fassung von *Racing Thoughts* (in Enkaustik), *Ventriloquist* und ein weiteres *Untitled* (LC 284). Er vollendet die Zeichnungen *Usuyuki*, 1979–83, und *Untitled* (LC D–180).

Ebenfalls in diesem Jahr, nach *Flag* und vor *Untitled* (LC 282), malt er, wahrscheinlich auch in Stony Point, drei kleinere *Between-the-Clock-and-the-Bed*-Gemälde in Öl (LC 279–281).

Bis heute gehören die vier 1983 vollendeten Fassungen von *Between the Clock and the Bed* – die große und die drei

Tod in der ULAE-Werkstatt entstehen, und Riva Castleman hat das Projekt mit den Worten kommentiert: »Er ging auf eine so einzigartige Art und Weise vor, daß es den Anschein hatte, es entwickle sich als eine ausgedehnte Aktivität zu ihrem Gedächtnis.«<sup>7</sup>

Die vier letzten Gemälde des Jahres 1983 *Untitled* (LC 282), *Racing Thoughts*, *Ventriloquist* und *Untitled* (LC 284), sind, um mit Nan Rosenthal zu sprechen, die ersten aus der »Badewannenperspektive« heraus entstandenen Gemälde.<sup>8</sup>



In Stony Point, N.Y., 1984, bei der Arbeit an *Untitled*, 1984 (Tafel 219). Photo: Mark Lancaster

Ausstellung veröffentlicht ULAE Judith Goldmans *Jasper Johns: 17 Monotypes*. Im Lauf der folgenden dreieinhalb Jahre reist die Ausstellung nach Texas, Jugoslawien, in die Schweiz, nach Norwegen, Schweden und England.<sup>6</sup>

### 1983

In Stony Point vollendet er das dritte großformatige *Between the Clock and the Bed*, 1982/83, und malt *Flag*, *Untitled*

kleineren – zu den letzten Gemälden, in denen Johns das Schrägschraffur-Motiv verwendete. Nach einem unbetitelten Schrägschraffur-Bild von 1979 (LC 257), das jahrelang in seinem Haus in Stony Point gehangen hat, entsteht in diesem Jahr jedoch auch eine Folge von achtzehn Monotypen (ULAE S38–S55) – seine bis dahin größten druckgraphischen Arbeiten. Diese Graphiken sind die ersten, die seit Tatyana Grosmans

(Am unteren Rand dieser Gemälde erscheinen der Wasserhahn und manchmal andere Armaturen aus Johns' Badezimmer in seinem Haus in Stony Point.) Das in diesen Bildern vor Augen geführte Sortiment an neuen visuellen Elementen wird in Johns' nachfolgendem Werk immer wieder zum Vorschein kommen: die Badewannenarmaturen, der einem Schweizer Lawinenwarnschild entnommene Schädel sowie mehrere Objekte



aus seinem Besitz wie etwa Keramik von George Ohr, eine Vase, die an das silberne Krönungsjubiläum von Königin Elisabeth II. von England erinnert, seine eigenen Werke, Druckgraphiken von Barnett Newman und ein aus einem Porträt von Leo Castelli gefertigtes Puzzle.

*Jedes Bildmotiv oder Objekt in Racing Thoughts geht auf Dinge zurück, die sich im Atelier oder im Haus befanden. Das Porträt von Leo Castelli in dem Gemälde ist ein Puzzle, das mir jemand aus der Galerie vor Jahren zu Weihnachten schenkte.*<sup>9</sup>

**23. März–22. Mai:** *In the Studio*, 1982, ist in der ›1983 Biennial Exhibition‹ im Whitney Museum of American Art zu sehen.

**5. Mai:** Es entsteht die Zeichnung *Untitled* (Tafel 207).

**August:** Die Zeichnungen *Untitled* (LC D–169), *Study for Racing Thoughts* (LC D–168) und *Untitled* (LC D–190) entstehen.

**[28. September]:** In Begleitung von Riva Castleman arbeitet er in der ULAE-Werkstatt an Monotypien.

**3.–29. Oktober:** ›Jasper Johns: Selected Prints‹, eine Ausstellung in der Akira Ikeda Gallery, Tokio, umfaßt 38 Druckgraphiken.

**7. Oktober:** Aus Stony Point schreibt Johns an Castleman, um das Gerücht zu dementieren, er habe sich ein Bein gebrochen. Außerdem teilt er ihr mit, daß die Monotypien gerade von Bill Goldston gereinigt werden und daß er sich bald entscheiden will, wie die Ränder dieser Graphiken gerissen werden sollen.<sup>10</sup>

**12. November–14. Dezember:** ›Jasper Johns: Prints‹, eine Ausstellung in der Delahunty Gallery, Dallas, Texas.

**Dezember 1983–Januar 1984:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *Untitled*, 1983/84 (LC D–181), entsteht. In diesem Werk verwendet er zum ersten Mal eine Illustration von W. E. Hill, auf die er noch oft zurückkommen wird: ›Meine Frau und meine Schwiegermutter‹.<sup>11</sup>

#### 1984

In Stony Point malt er die zweite Version von *Racing Thoughts*, diesmal in Öl, zwei

unbetiteltete Werke (Tafeln 219 und 201), vier ebenfalls unbetiteltete vertikal ausgerichtete Werke, alle mit seitlich abgeschnittenen Motiven einer *Two-Flags*-Druckgraphik und der Zeichnung von W. E. Hill vor einem Hintergrund, der ein gepautes Detail aus der *Versuchung des heiligen Antonius* aus dem Isenheimer Altar zeigt (Tafeln 213 und 196, LC 292 und 294), *Untitled* (LC 296), ein *Corpse and Mirror* (Öl und Enkaustik auf Leder), und *Untitled (Leo Castelli)*. Ebenfalls in Stony Point vollendet er die Zeichnungen *Cicada*, 1979–84, *Between the Clock and the Bed* (LC D–222), und eine Reihe unbetitelter Zeichnungen (LC D–193, D–194, D–206, D–197 [1980 begonnen], D–198 [ebenfalls 1980 begonnen] und D–213 und D–214 [beide 1979 begonnen]).

*Untitled* (Tafel 219) ist das erste Gemälde, in das Hills Frau-und-Schwiegermutter-Zeichnung integriert ist.

In einer im November dieses Jahres in Stony Point entstandenen Zeichnung, *Untitled* (LC D–223), verwendet Johns ein anderes bekanntes Vexierbild, die



Blick in die Ausstellung ›Jasper Johns: Paintings‹ in der Leo Castelli Gallery, New York (142 Greene Street), 1984. Photo: Zindman/Fremont



Ente/Hase-Zeichnung, die Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen* publiziert hatte.<sup>12</sup>

In Saint Martin malt er *Untitled (Red, Yellow, Blue)* (Tafel 211), zeichnet *Ventriloquist* und beginnt zwei weitere Zeichnungen ohne Titel (LC D-182 und D-183), die beide noch im selben Jahr in Stony Point vollendet werden.

In diesem Jahr erscheinen zwei Bücher über Johns und sein Werk: David Shapiro's *Jasper Johns Drawings 1954-1984* (New York) und Richard Francis' *Jasper Johns* (New York).

Der Künstler Steve Wolfe wird sein Atelierassistent (und bleibt es bis zum Ende des Jahres).<sup>13</sup>

**Januar:** Er macht drei unbetitelt Zeichnungen (LC D-185, D-186 und D-188).

**28. Januar-25. Februar:** Jasper Johns: *Paintings*, eine Ausstellung in der Leo Castelli Gallery, umfaßt vierzehn großformatige Gemälde: *Céline*, 1978, *Untitled*, 1979 (LC 257), *Untitled (E. G. Seidensticker)*, 1979, die beiden *Dancers-on-a Plane*-Gemälde von 1979 bzw. 1980, drei *Between-the-Clock-and-the-Bed*-Gemälde, zwei von 1981 und eins von

1982/83, *Untitled*, 1981/82 (LC 270), *In the Studio*, 1982; *Perilous Night*, 1982, *Untitled*, 1983 (LC 282), *Racing Thoughts*, 1983, und *Ventriloquist*, 1983. Die Ausstellung findet in Castelli's Galerie in der Greene Street 142 statt, die Castelli speziell für großformatige Werke (am 19. Februar 1980) eröffnet hatte. Johns' letzte Einzelausstellung bei Castelli hatte 1976 in der Galerie in der East 77th Street stattgefunden.

**Spätestens am 14. Februar:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *Untitled* (LC D-217) entsteht.

**9. Mai:** Er wird zum Mitglied der American Academy of Arts and Sciences in Boston gewählt.

**Spätestens am 21. August:** In Stony Point, wo die Zeichnung *Untitled* (LC D-192) entsteht.

**20. September-2. Dezember:** In *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964*, einer Ausstellung im Whitney Museum of American Art, sind *Target with Plaster Casts*, 1955, *White Flag*, 1955-58, *Gray Rectangles*, 1957, und *Flag on Orange Field II*, 1958, zu sehen.

**Oktober:** In Saint Martin, wo zwei unbetitelt Zeichnungen entstehen (LC D-219 und D-220).

**November:** In Stony Point, wo die Zeichnung *Untitled* (LC D-223) entsteht.

**Dezember:** In Saint Martin, wo mindestens zwei unbetitelt Zeichnungen (LC D-224, D-225) und wahrscheinlich auch LC D-227 entstehen.

**Spätestens am 19. Dezember:** In Stony Point, wo die Zeichnung *Untitled* (LC D-226) entsteht. Diese Zeichnung zeigt zum ersten Mal das Motiv eines comicartigen rechteckigen Gesichts, bei dem Augen und Mund auf die Ränder verteilt sind. Später wird Johns dieses Motiv, das in den nächsten zehn Jahren immer wieder in seinen Gemälden und Zeichnungen auftauchen wird, auf Picassos *Dame mit Strohhut mit blauem Laub*, 1936, zurückführen.<sup>14</sup>

*Ich arbeitete mit Picassos Strohhut mit blauem Laub. Er hatte die Züge der Frau auf den äußeren Rand des Gesichts ausgedehnt. Mir kam die Idee, die Züge an den äußeren Rand der Leinwand zu drängen, der Leinwand mit darauf befestigten Gesichtszügen.*<sup>15</sup>





204 **IN THE STUDIO**, 1982

Im Atelier

Enkaustik und Collage auf Leinwand

mit Objekten, 182,9 × 121,9 cm

Besitz des Künstlers





205 **PERILOUS NIGHT**, 1982

Gefährliche Nacht

Enkaustik auf Leinwand mit Objekten

170,2 × 243,8 × 12,7 cm

National Gallery of Art, Washington, D.C.

Robert and Jane Meyerhoff Collection

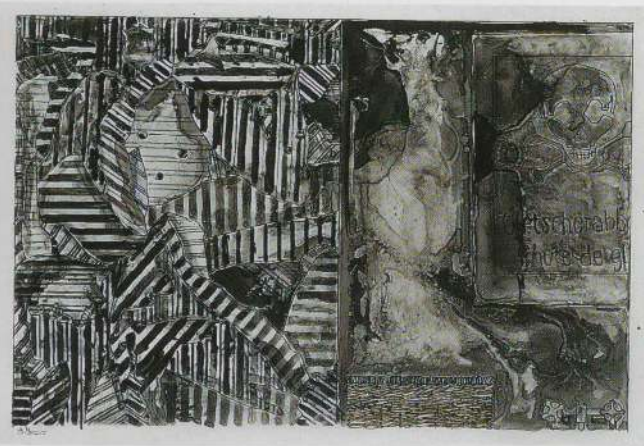




206 **PERILOUS NIGHT**, 1982

Gefährliche Nacht

Tusche auf Kunststoff, Bildgröße: 80,3 × 103,8 cm  
The Art Institute of Chicago. Durch eine frühere  
Schenkung von Mary und Leigh Block; Harold L.  
Stuart Endowment, 1989



207 **UNTITLED**, 1983

Ohne Titel

Tusche auf Kunststoff, 63 × 92,1 cm  
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung  
The Lauder Foundation



208 **BETWEEN THE CLOCK  
AND THE BED**, 1982/83

Zwischen Uhr und Bett

Enkaustik auf Leinwand (drei Teile),  
182,9 × 320,7 cm

Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.  
Schenkung der Sydney and Francis Lewis  
Foundation









209 **RACING THOUGHTS, 1983**

Rasende Gedanken

Enkaustik und Collage auf Leinwand,

121,9 × 190,8 cm

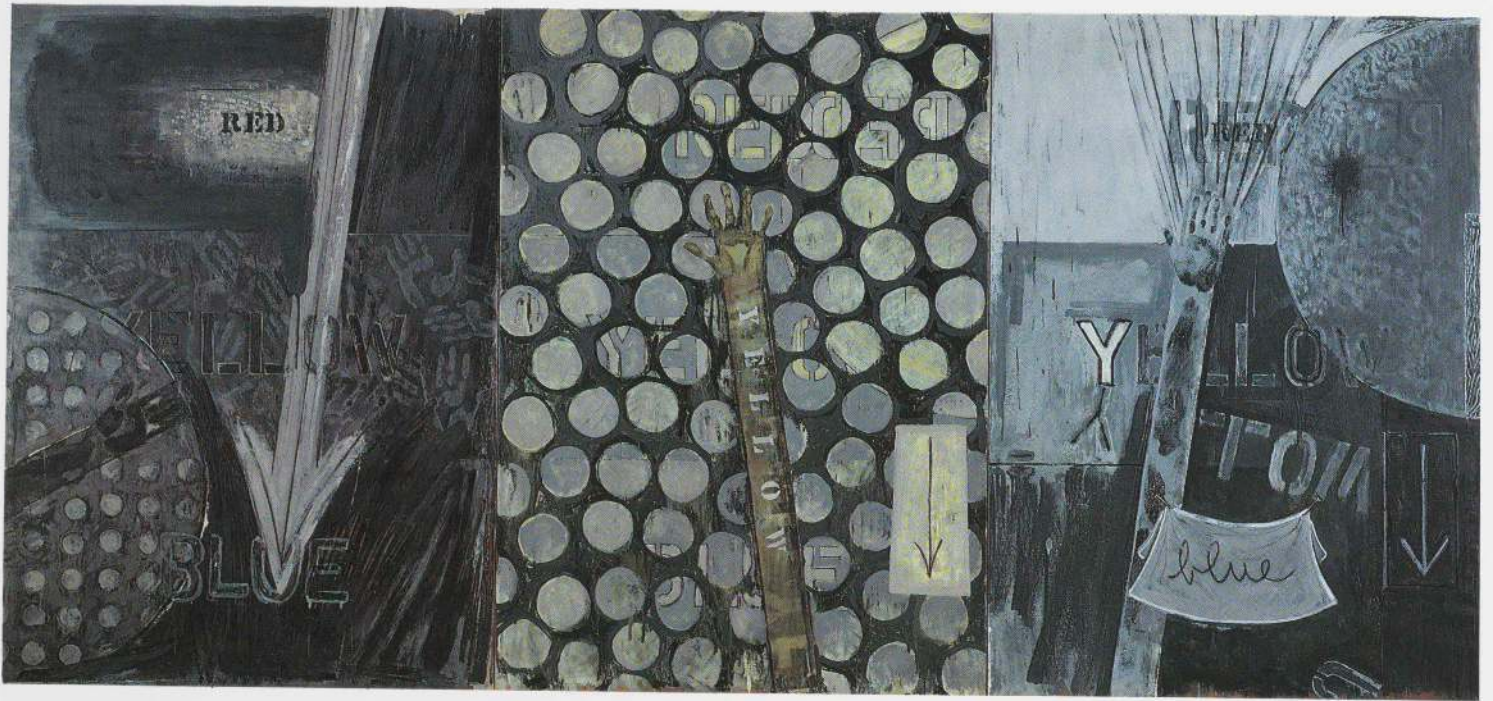
Whitney Museum of American Art. Ankauf mit Mitteln und Spenden von: Burroughs Wellcome Purchase Fund, Leo Castelli, Wilfred P. and Rose J. Cohen Purchase Fund, Julia B. Engel Purchase Fund, Equitable Life Assurance Society of the United States Purchase Fund, Sondra and Charles Gilman, Jr., Foundation, Inc., S. Sidney Kahn, The Lauder Foundation, Leonard and Evelyn Lauder Fund, Sara Roby Foundation und Painting and Sculpture Committee





210 **RACING THOUGHTS**, 1984  
Rasende Gedanken  
Öl auf Leinwand, 127 × 190,5 cm  
Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix, Md.





211 **UNTITLED (RED, YELLOW, BLUE)**, 1984  
 Ohne Titel (Rot, Gelb, Blau)  
 Enkaustik auf Leinwand (drei Teile), Gesamtmaße:  
 140,3 × 300,9 cm; jedes Teil: 140,3 × 100,3 cm  
 Besitz des Künstlers



212 **UNTITLED**, 1984  
 Ohne Titel  
 Öl auf Leinwand, 127 × 86,3 cm  
 Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix, Md.





213 **UNTITLED**, 1984  
Ohne Titel  
Öl auf Leinwand, 190,5 × 127 cm  
Milwaukee Art Museum. Ankauf mit Mitteln der  
FOA, der CAS und aus dem Virginia Booth Vogel  
Acquisition Fund





214 **UNTITLED**, 1983/84  
 Ohne Titel  
 Tusche auf Kunststoff, 60,9 × 88,2 cm  
 Sammlung Mrs. John Hilson



216 **UNTITLED**, 1984  
 Ohne Titel  
 Tusche auf Papier,  
 Bildgröße: 106,7 × 78,7 cm  
 Besitz des Künstlers



215 **UNTITLED**, 1984  
 Ohne Titel  
 Tinte auf Kunststoff  
 73 × 92 cm  
 Sammlung Ludwig





217 **VENTRILOQUIST**, 1983

Bauchredner

Enkaustik auf Leinwand, 190,5 × 127 cm

The Museum of Fine Arts, Houston.

Museumsankauf mit Mitteln, die vom Agnes Cullen  
Arnold Endowment Fund bereitgestellt wurden





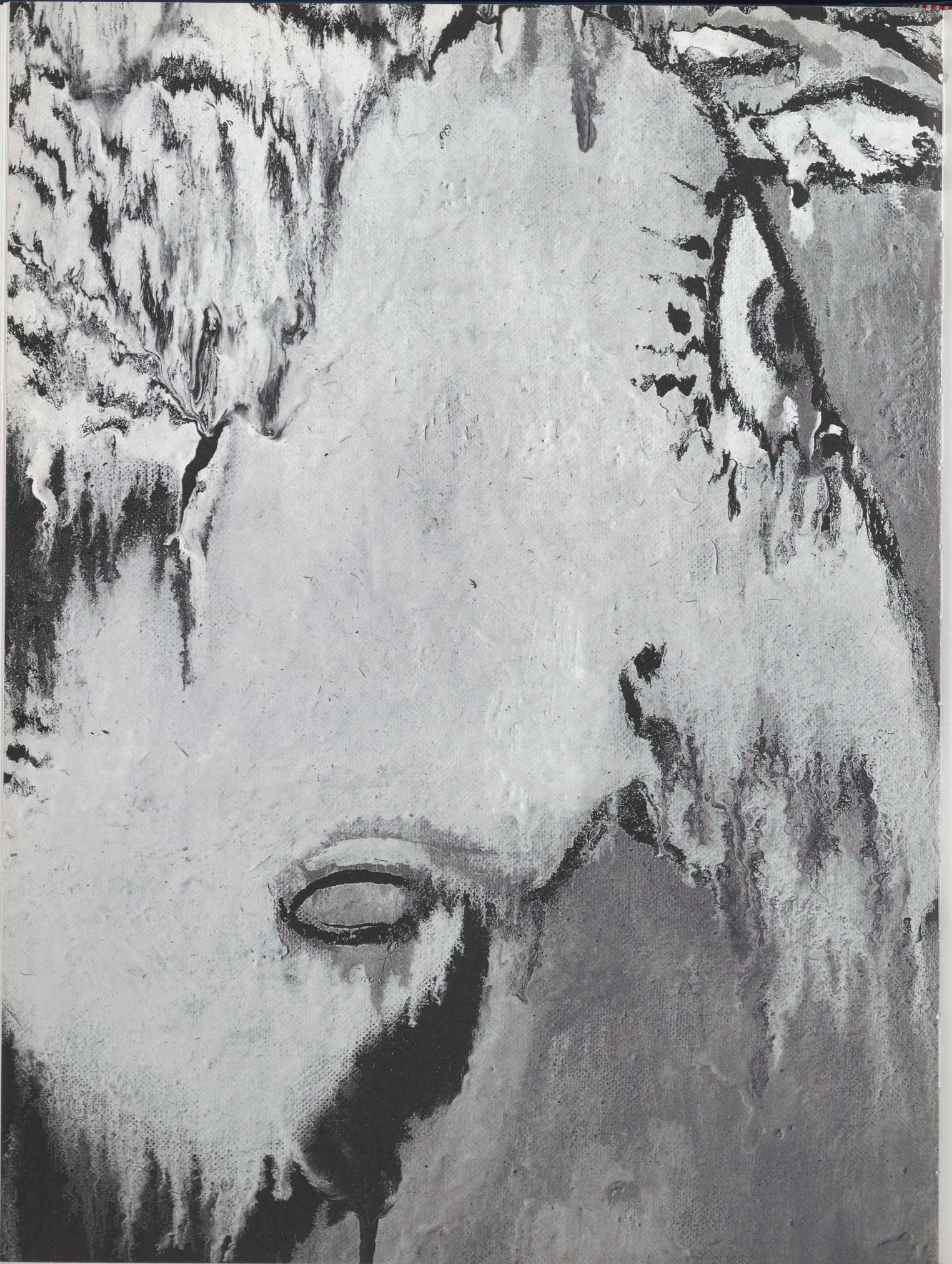
218 **UNTITLED**, 1984  
Ohne Titel  
Enkaustik auf Leinwand, 161,2 × 190,5 cm  
The Eli and Edythe L. Broad Collection





219 **UNTITLED**, 1984  
Ohne Titel  
Enkaustik auf Leinwand, 127 × 190,5 cm  
Besitz des Künstlers







## 1985–1989

In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre wurde die Wirkung Picassos in Johns' Kunst sichtbar. Gleichzeitig verstärkte sich die autobiographische Tendenz, die Anfang der achtziger Jahre zutage getreten war, und dehnte sich im Rahmen eines neuen Interesses an kindlicher Wahrnehmung und Darstellung aus auf Erinnerungen an die frühe Kindheit. Signifikant für eine neue Phase in Johns' Schaffen ist das Motiv eines seltsam zersprengten Gesichtes. Inspiriert von einem Picasso-Porträt, in dem die Augen der Dargestellten an die Ränder brustähnlicher Formen verlagert wurden, entwickelte Johns ein noch extremeres Motiv, bei dem hervortretende Augen an einer Ecke und einem Rand eines offenen Feldes kleben, in dem sich außerdem comicähnlich stilisierte Darstellungen von Nasenlöchern und Lippen finden. Manche Bilder zeigen diese von einem volumetrischen Kopf auf ein flaches Rechteck »projizierten« Gesichtselemente wiederum zurückprojiziert auf ein in Trompe-l'œil-Manier dargestelltes herabhängendes Tuch; in dieser Form figurierte das auseinanderfallende Gesicht in Gemälden wie Zeichnungen in Verbindung mit dem Picasso-Porträt und einem weiteren »metamorphem« Kopf, einem klassischen Vexierbild, das Johns erstmals 1984 aufgriff und das sich entweder als Darstellung einer jungen Frau oder einer Greisin deuten läßt. Als ein an Nägeln aufgehängtes Trio von Tüchern erinnern diese mutierten oder mutierbaren Frauen möglicherweise an die drei »Durchzugs Kolben« – von Zugluft geblähte Gazeschleier – im oberen Bereich von Duchamps *Großem Glas*; eine Folge von abgepausten Tuschezeichnungen nach Duchamp zählte zu den graphischen Glanzlichtern dieser Jahre. Zusammengenommen vereinen die drei Motive auf seltsame Weise Unschuld, Erotik und Sterblichkeit, stehen sie doch

für die Einbildungskraft des Geistes und dessen Anfälligkeit für Illusion wie auch für die freie Veränderbarkeit der menschlichen Gestalt in der Phantasie und deren Gebundensein an eine vom Schicksal diktierte Veränderung in der konkreten Wirklichkeit.

Das Hauptwerk der Periode, das gleichwohl aus dieser ein wenig herausfällt, war *The Seasons* von 1985/86, ein ehrgeiziger Zyklus, in dem Johns Artefakte und jahreszeitliche Symbole – einen nistenden Vogel, ein Seepferdchen, einen Schneemann usw. – zur Darstellung der Lebensalter zusammentrug. *Fool's House* von 1962, *Field Painting* von 1963/64, *Racing Thoughts* von 1983 und andere frühere Werke hatten Objekte und Motive in einer unausgesprochenen Bezugnahme auf die Person des Künstlers und dessen Wohnstätte vereint, nun aber schien sich mit der Motivanhäufung eine narrative Intention zu verbinden, eine Abwandlung der Elemente von Bild zu Bild, die nicht nur dazu diente, die Verheißungen und Enttäuschungen des allgemeinen menschlichen Kreislaufs von Wachstum und Alterung, sondern auch die verschiedenen Perioden von Johns' eigener Künstlerlaufbahn anzudeuten. Auf den autobiographischen Bezug lassen die zahlreichen Attribute von Johns' Kunst und die angedeuteten Schauplätze schließen: Jeder Schatten fällt auf eine andere Wand aus Ziegeln, Fliesen oder Bohlen, die jeweils einem der Domizile von Johns entsprechen.<sup>1</sup> Die Bilder sind ikonographisch angelehnt an ein Gemälde von Picasso, das einen Minotaurus zeigt, der seinen Hausrat auf einem Karren hinter sich herzieht, und das in allen vier Bildern figurierende »Selbstporträt« in Form von Johns' Schatten wurde inspiriert von einem Picasso-Gemälde mit dem Titel *Der Schatten*. Die Verlagerung und Aufspaltung von Johns' Schatten von einem Bild zum anderen ist ein weiterer Kode des Künstlers für einen veränderlichen Blickpunkt und für das Vergehen der Zeit; die Strategie soll suggerieren, daß das Dargestellte in gleitenden Viertelver-

schiebungen, also buchstäblich in einer Umlaufbewegung gesehen wird. Das Prinzip der angedeuteten Zylinderform, auf das die in frühere Werke (etwa *Fool's House*) hineingemalten zweigeteilten Titel zurückzuführen waren, tritt hier erneut zutage, jetzt unmißverständlicher verknüpft mit der Vorstellung von sich wiederholenden, durch Anfang, Ende und Erneuerung gekennzeichneten Zyklen. (In einer Druckgraphik von 1990 sollte Johns später die Bilder der Jahreszeitenfolge in einer vierarmigen Kreuzform anordnen, die der Vorstellung von einer Umdrehung auf einem Rad des Lebens zusätzlichen Nachdruck verlieh.)

Während die Bilder von *The Seasons* vollgepackt und abwechslungsreich sind, ließ das neue Gesichtsmotiv einige seiner kargsten und leersten Gemälde entstehen, gekennzeichnet durch breite unmodulierte Farbflächen, die in seinem Werk seit Ende der sechziger Jahre ihresgleichen suchen, sowie durch eine Art der Darstellung von einer luftig klaren, »verjüngten« Einfachheit, die an Kinderzeichnungen erinnerte. Dieses »Kindliche« war etwas, über das sich Johns im klaren war und das er suchte, und es diente als geeignetes Vehikel für die Auseinandersetzung mit seinen eigenen frühesten Erinnerungen. *Montez Singing* zum Beispiel, ein Bild mit dem lichten, offenen Raum einer karibischen Landschaft, entlehnte seinen Titel und das Miniaturemblem eines Segelbootes Johns' Erinnerung daran, wie seine Stiefgroßmutter, Montez Johns, »Red Sails in the Sunset« zu singen pflegte. An anderer Stelle, vor dem mitternachtsblauen Hintergrund eines unbetitelten »Badezimmer«-Bildes von 1988 (Tafel 238), brachte Johns das Motiv mehrerer kleiner Spiralnebel ins Spiel und verstärkte so den Eindruck, daß er nicht nur darauf bedacht war, seine Kunst persönlichen Anspielungen und Erinnerungen zu öffnen, sondern auch darauf, ihren bildnerischen und symbolischen Bezugsrahmen im Raum wie in der Zeit auszudehnen. KV



# BIOGRAPHIE

## 1985

In Stony Point malt er *Untitled* (LC 319), in Saint Martin *Untitled (A Dream)* und *Summer*.

Nachdem das – noch unbetitelt – Gemälde *Summer* vollendet ist, wird Johns vom Verlag The Arion Press um Illustrationen für das Buch *Wallace Stevens Poems* gebeten. Stevens' Gedicht ›The Snow Man‹ (›Der Schneemann‹) bringt Johns zunächst auf den Gedanken, das Buch mit vier Graphiken zu den vier Jahreszeiten zu illustrieren, doch schließlich verwendet er nur sein kurz zuvor fertiggestelltes Gemälde als Ausgangspunkt für das Frontispiz des Buches, dem er den Titel *Summer* gibt. In einer Folge von 1986 fertiggestellten Gemälden wird er dann jedoch die Jahreszeitenthematik behandeln.<sup>1</sup> Aufbau und Format der übrigen Jahreszeitenbilder entsprechen dem von *Summer*.

*Eines malte ich hier [in Saint Martin], mindestens eins: Summer, das erste der Folge. Und das ging wirklich auf diesen Ort zurück, denn als ich das Bild begann, war noch kein Gedanke daran, daß ich vier Bilder machen würde. In gewisser Hinsicht sind die Motive von Summer mit diesem Ort verbunden. Zweifellos war es dieses Haus. Der Kolibri war in diesem Baum, und so weiter. Manchmal nehme ich etwas Unvollendetes mit zurück nach New York und umgekehrt.*<sup>2</sup>

*Untitled* (LC 319) und *Untitled (A Dream)* sind die ersten Gemälde, die das zuerst in einer Zeichnung von 1984 (LC D-226) verwendete Motiv eines rechteckigen Gesichts mit cartoonartigen Zügen zeigen.

Die Bauarbeiten an Johns' Haus in Saint Martin werden abgeschlossen.<sup>3</sup>

**März:** In Stony Point werden vier *Summer*-Zeichnungen ausgeführt (LC D-229, D-230, D-231, D-232).

**13. März–9. Juni:** *Racing Thoughts*, 1983, und *Untitled*, 1984 (Tafel 218) sind in der ›1985 Biennial Exhibition‹ im Whitney Museum of American Art, New York, zu sehen.

**5. April–3. Mai:** ›Jasper Johns: Trial Proofs and Proofs with Editions‹, eine Ausstellung bei Brooke Alexander, Inc., New York.

**[Sommer]:** Der Künstler James Meyer wird Johns' Atelierassistent. Er arbeitet für ihn bis einschließlich 1991 und wieder ab Herbst 1994.<sup>4</sup>

**9. Juli–23. August:** ›Jasper Johns: The Screenprints, 1968–1982‹, eine Ausstellung in der Lorence-Monk Gallery, New York.

**September:** In Stony Point, wo eine *Two-Flag*-Zeichnung (LC D-233) entsteht.

**14. September–5. Oktober:** ›Jasper Johns: Foirades/Fizzles, Samuel Beckett‹, eine Ausstellung in der Lorence-Monk Gallery.

**Oktober:** Sarah Taggart beginnt als Johns' Assistentin zu arbeiten.

**20. November 1985–5. Januar 1986:** ›Currents 30: Jasper Johns‹, eine von Michael Edward Shapiro organisierte Ausstellung im Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Missouri, umfaßt drei Gemälde und vier Zeichnungen aus den Jahren 1983/84.

**Spätestens am 16. Dezember:** In Stony Point, wo die Zeichnung *Winter* (LC D-234) entsteht.

## 1986

Er arbeitet weiterhin an den Gemälden des Jahreszeitenzyklus. *Winter* beginnt er in Saint Martin; vollendet wird das Bild im Atelier in der Houston Street, das er seit 1974 hauptsächlich als Büro und Lager genutzt hat. Dort werden auch *Fall* und *Spring* gemalt. Wenn er sich nicht in Saint Martin aufhält, wohnt er von jetzt an weiterhin in Stony Point, kommt aber fast täglich in die Houston Street, um dort zu arbeiten.

In Stony Point entsteht die Zeichnung *Study for Fall* (LC D-248).

In Saint Martin malt er *Untitled* (LC 306), *Flags* (LC 308) und *Untitled* (LC 310).

Auch *Untitled (M. T. Portrait)* wird in diesem Jahr vollendet.<sup>5</sup>

**Januar:** In einer unbetitelten, in Saint Martin entstandenen Zeichnung (Tafel 234) übernimmt er zum ersten Mal das Motiv aus Picassos *Dame mit Strohhut mit blauem Laub*, 1936. In den Jahren 1987–91 wird dieses Motiv wiederholt in Johns' Werk auftauchen – in acht Gemälden, elf Zeichnungen und zwei Druckgraphiken.

*[Dame mit Strohhut mit blauem Laub] ist ein Stilleben mit einem Buch und einer Vase. ... Es ist reich an einer Art sexueller Suggestion, und auf dieser Ebene ungemein kompliziert. Und es sieht so hingeworfen aus. Ich mochte dieses Gemälde ganz einfach, und deshalb habe ich im letzten Jahr an mehreren Gemälden gleichzeitig damit gearbeitet.*<sup>6</sup>

**Januar–März:** In Saint Martin und Stony Point entstehen auf die Jahreszeiten bezogene Zeichnungen: *Winter* (LC D-236), *Winter* (LC D-237), *Summer* (LC D-238), *Spring* (LC D-239), *Fall* (LC D-240) und *Study for Fall* (LC D-241).

**14. Mai–19. August:** ›Jasper Johns: A Print Retrospective‹, eine von Riva Castleman betreute Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, umfaßt etwa 150 Druckgraphiken aus den Jahren 1960 bis 1985 sowie die beiden *Decoy*-Gemälde von 1971 und das Gemälde *Voice 2*, 1968–71. Im Lauf der folgenden zwei Jahre reist die Ausstellung nach Westdeutschland, Spanien, Österreich, Texas, Kalifornien und Japan.<sup>7</sup>

Nach dem 1983 entstandenen Gemälde *Ventriloquist* gestaltet Johns das Ausstellungsplakat.



**17. Mai–30. Juni:** ›Jasper Johns: L'Œuvre graphique de 1960 à 1985‹, eine Ausstellung in der Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, umfaßt 95 Druckgraphiken.

**21. Mai:** John Cage überreicht Jasper Johns in New York die ›Gold Medal for Graphic Art‹ der ›American Academy and Institute of Arts and Letters‹.

Eine Ausstellung von Arbeiten neu gewählter Akademiemitglieder und Preisträger in den Art Galleries, Audubon Terrace, New York (21. Mai

**25. Mai:** Er wird mit dem ›Wolf Prize in Arts – Painting 1986‹ der Wolf Foundation, Israel, ausgezeichnet.

**Juni:** Die Zeichnung *Untitled* (LC D-243) wird in Stony Point begonnen und in Saint Martin vollendet.

**25. Juni–28. September:** In ›Arte e Scienza; Art and Alchemy‹, der thematischen Ausstellung der XLII. Biennale von Venedig, werden die Gemälde *Tantric Detail I*, 1980, *Tantric Detail II*, 1981 und *Tantric Detail III*, 1981, gezeigt.

**Juli:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *Summer* entsteht (LC D-242).

tographischen Verkleinerung der Formmetall-Flag von 1960.

**August–September:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *Untitled* entsteht (LC D-244).

**14. Oktober:** Er stellt die Radierung *Untitled*, 1981 (ULAE 217), für die Benefizversteigerung ›Artists for Artists: An Auction to Benefit New York Artists Housing‹ zur Verfügung, die im Puck Building, New York, stattfindet.

**November:** In Saint Martin, wo zwei mit *Spring* betitelte Zeichnungen (LC D-247, D-249) und auch die Zeichnung *The Seasons* (LC D-250) entstehen.

**Vor dem 21. November:** Er vollendet neun Pausen von Jacques Villons Radierung nach Marcel Duchamps *Braut*, von denen acht in die von den Osiris Editions, New York, veröffentlichte Graphikmappe *The First Meeting of the Satie Society* aufgenommen werden (Tafeln 226–233).<sup>8</sup>



Mit Leo Castelli, Juni 1986. Photo: Hans Namuth. © Hans Namuth 1986

bis 15. Juni) umfaßt 33 Radierungen aus dem Buch *Foirades/Fizzles*, 1976, von Johns und Samuel Beckett, das Buch *Foirades/Fizzles* selbst und die Lithographie *Four Panels from Untitled* 1972, 1973/74.

**3. Juli:** Auf der [Manhattan vorgelagerten] Insel Governors Island überreicht Präsident Ronald Reagan zwölf naturalisierten Staatsbürgern die von Johns entworfene ›Medal of Liberty‹. Die Medaille ist ein Bronzeabguß einer pan-

## 1987

Im Atelier in der Houston Street vollendet er das 1986 begonnene Gemälde *Two Flags on Orange*.

In Saint Martin vollendet er die Gemälde *Untitled*, 1986/87 (LC 311), und *Flags* sowie die Zeichnungen *Untitled*, 1986/87 (LC D-252), *Untitled*, 1986/87 (LC D-253) und *Untitled* (LC D-254).

In Stony Point arbeitet er an zwei gleichformatigen unbetitelten Gemälden (LC 312 und Tafel 236) und an der Zeichnung *Untitled* (LC D-255).

**Januar:** In Saint Martin fällt er von einer Leiter, während er einen Baum beschneidet, und bricht sich den rechten Arm.<sup>9</sup>

**31. Januar–7. März:** Die Ausstellung ›Jasper Johns: The Seasons‹ in der Leo Castelli Gallery (420 West Broadway), umfaßt die Gemälde *Summer*, 1985, *Winter*, 1986, *Fall*, 1986, und *Spring*, 1986, sowie Zeichnungen und Druckgraphiken zum Jahreszeitenzyklus. Der von David Whitney herausgegebene Katalog enthält einen Essay von Judith Goldman.

**März:** Er zieht vom Atelier in der Houston Street in ein (im November 1985



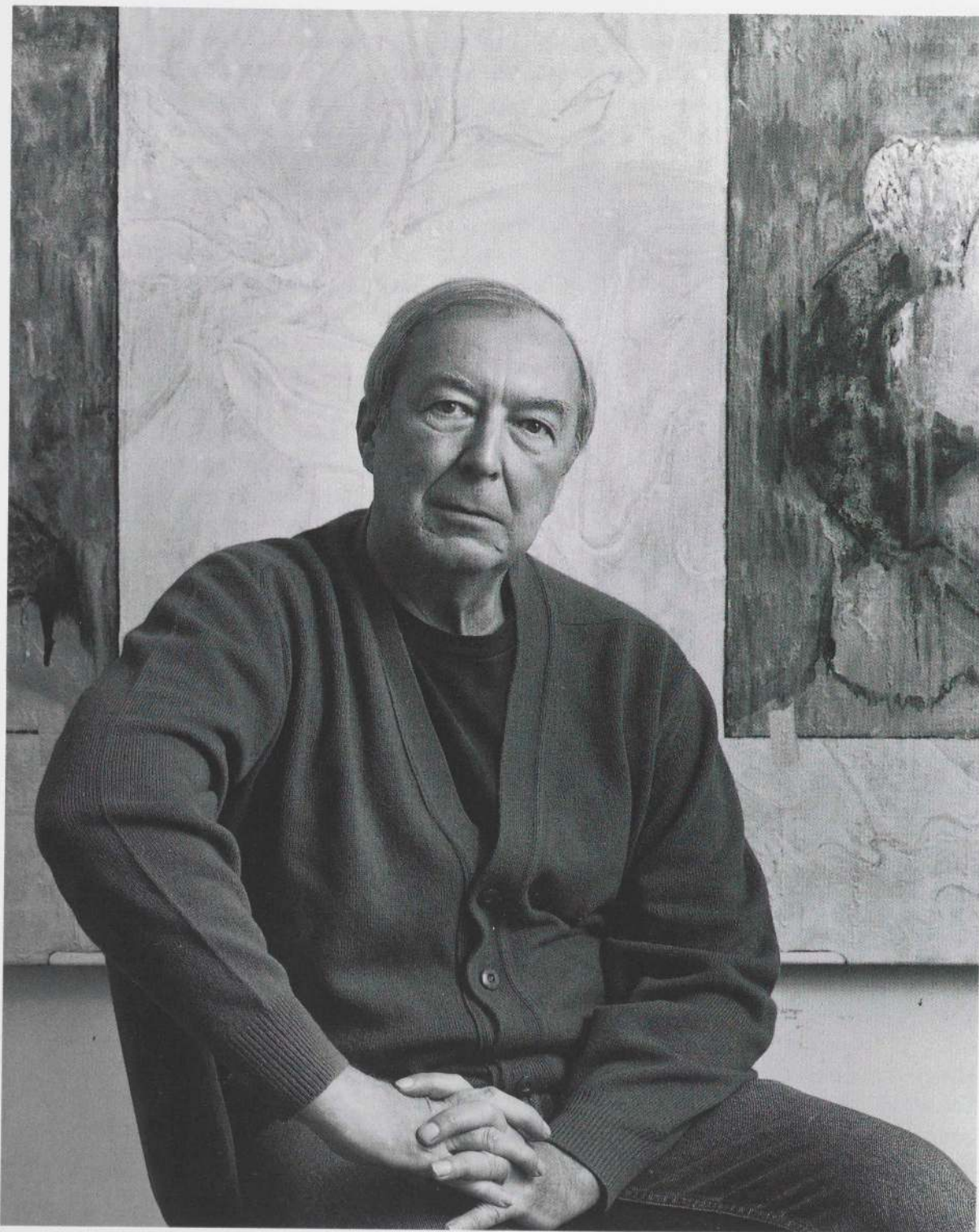
erworbenes) Haus in der East 63rd Street, das einst von der Varietékünstlerin Gypsy Rose Lee bewohnt wurde.<sup>10</sup> *Two Maps*, 1989, wird das erste hier fertiggestellte Gemälde sein.

**Spätestens am 16. März:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *Untitled* entsteht (LC D-256).

**3. September:** Tod von Toiny Castelli, Leo Castellis Frau.

**20. September–15. November:** ›Foirades/Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns‹, eine Ausstellung im Grunwald Center for the Graphic Arts, Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, um-

faßt mehr als 140 Druckgraphiken und Probeabzüge. Der Katalog enthält Essays von Richard S. Field, Andrew Bush, Richard Shiff, Fred Orton, James Cuno und John Cage. Während des folgenden Jahres reist die Ausstellung nach Minnesota, Texas, Connecticut und Georgia.<sup>11</sup>



In der 63rd Street, New York, mit *The Bath*, 1988, im Hintergrund, 18. April 1988. Photo: Hans Namuth. © Hans Namuth 1990



**Zwischen 22. September und 13. Dezember:**

Er besucht eine Ausstellung der Werke Francisco de Zurbaráns im Metropolitan Museum of Art, in der auch *Das Schweißtuch der hl. Veronika* ausgestellt ist.<sup>12</sup>

**23. Oktober–25. November:** »The Drawings of Jasper Johns from the Collection of Toiny Castelli«, eine Ausstellung in der

verschiedenen Körnigkeitsgraden erhältlich ist.<sup>14</sup> Auf diese zuerst von Joan Miró verwendete Technik ist Johns ein oder zwei Jahre zuvor von Maurice Payne aufmerksam gemacht worden, der diese Editionen druckt.

[Maurice Payne] ist ein Engländer, der lange in Kalifornien gelebt und dort nur

vollendet er die in Saint Martin begonnene Zeichnung *Untitled* (LC D–267).

Das Walker Art Center, Minneapolis, erwirbt mehr als 200 Druckgraphiken von Johns und besitzt damit die einzige vollständige Sammlung seines bis dahin veröffentlichten druckgraphischen Werks.<sup>16</sup>

**Januar:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *Untitled* (LC D–258) entsteht.

**Februar:** In New York entstehen zwei Zeichnungen ohne Titel (Tafel 235 und LC D–259). Die letztere ist eine Spende für eine bevorstehende Benefizauktion für das New Yorker St. Vincent's Hospital. In diese Zeichnung ist die erste Seite der *New York Times* vom 14. Februar 1988 mit der Schlagzeile »Spread of AIDS Abating, But Deaths Will Still Soar« integriert (»AIDS breitet sich langsamer aus, doch die Todesfälle werden noch ansteigen.«)<sup>17</sup>

**März:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *The Bath* (LC D–261) entsteht.

**April:** In diesem Monat entstehen zwei unbetitelt Zeichnungen (LC D–263 und LC D–264).

**Mai:** Die Brandeis University zeichnet ihn mit der »Creative Arts Awards Medal for Painting« aus.<sup>18</sup>

[11.–25. Juni]: Er hält sich zwei Wochen lang in Venedig auf, wo er im Gritti Palace Hotel logiert und zusammen mit dem Kurator Mark Rosenthal an der Installation seiner Gemälde im Pavillon der USA für die XLIII. Biennale von Venedig arbeitet.

**26. Juni–25. September:** »Jasper Johns: Work since 1974«, die von Rosenthal organisierte Ausstellung im Pavillon der USA auf der Biennale von Venedig umfasst 34 Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken aus den Jahren 1974 bis 1986. Johns wird mit dem Großen Preis, dem Goldenen Löwen, ausgezeichnet. Er hatte Venedig schon vor der offiziellen Eröffnung der Biennale verlassen und hört die Nachricht von der Auszeichnung in einem Taxi in Basel.<sup>19</sup> Die unter den Auspizien des Philadelphia Museum of Art veranstaltete Ausstellung wird anschließend auch



»Jasper Johns: Work since 1974«, Blick in die Ausstellung im Pavillon der USA, Biennale von Venedig, 1988. © Studio Fotografico Piermarco Menini/Michele Gregolin, Mestre, Venedig

Galerie Daniel Templon, Paris, umfasst sechzehn Zeichnungen aus den Jahren 1955 bis 1986. In den folgenden sechs Monaten reist sie nach Kalifornien und New York.<sup>13</sup>

**November:** In Saint Martin, wo die Zeichnungen *Untitled* (LC D–295) und – wahrscheinlich – *Untitled* (LC D–294) entstehen.

### 1988

In Saint Martin malt er *The Bath*.

In Stony Point malt er *Untitled* (Tafel 238) und *Untitled* (LC 318).

In allen drei Gemälden verwendet er das Motiv aus Picassos *Dame mit Strohhut mit blauem Laub*. Er verwendet es auch für zwei unbetitelt Druckgraphiken (ULAE 242 und 243), in denen er mit Karborund experimentiert, *eine Art grober Sand, ein zum Polieren und Schleifen benutztes Schleifmittel, das in*

*an David Hockneys Graphiken gearbeitet hat. Dann zog er nach New York und eröffnete seine eigene Werkstatt. Vor ungefähr einem Jahr brachte er mir ein paar Kupferplatten und schlug mir vor, diese Technik auszuprobieren. Erst seit kurzem glaube ich, daß ich mit dieser Technik etwas anfangen kann.*<sup>15</sup>

Ebenfalls in Saint Martin entsteht die Zeichnung *Sketch for Montez Singing* (LC D–281), worin er zum ersten Mal die Ikarus-Figur aus Picassos *Der Sturz des Ikarus*, 1958, verwendet. In den Zeichnungen *Nothing At All Richard Dadd*, 1992, und *Untitled*, 1993/94 (Tafel 257), sowie den Gemälden *Mirror's Edge*, 1992, *Mirror's Edge 2*, 1993, *Untitled*, 1992–94 (Tafel 254), und *Untitled*, 1992–95 (Tafel 255), wird Johns einige Jahre später zu diesem Motiv zurückkehren.

In Stony Point, wo auch die Zeichnung *Between the Clock and the Bed* entsteht,



dort gezeigt (23. Oktober 1988–8. Januar 1989).

Michael Brenson schreibt in der *New York Times*: »Die Biennale von Venedig 1988 ist die Biennale Jasper Johns' – des bekanntesten, einflußreichsten und wahrscheinlich vielschichtigsten amerikanischen Malers der letzten

keiner, der ihm nicht den höchsten Respekt zollte. Nach allgemeiner Ansicht ist er der größte amerikanische Künstler seit Jackson Pollock.«<sup>20</sup>

Im Kunstmuseum Basel besucht er die Ausstellung »Zeichnungen Hans Holbein d. J. aus der Sammlung I. M. Königin Elizabeth II. in Windsor Castle und aus

Nauman, David Salle« in der Leo Castelli Gallery, New York (420 West Broadway), werden von Johns zwei unbetiteltete Gemälde von 1987 (LC 312 und Tafel 236) sowie das Gemälde *The Bath* gezeigt.

**10. November:** *False Start*, 1959, erzielt bei Sotheby's einen Rekordpreis für ein Werk eines lebenden Künstlers.



Mit John Cage (links) und Merce Cunningham, New York, Juli 1989. Photo: © Timothy Greenfield-Sanders

30 Jahre. Kein anderer auf der 43. Biennale vertretener Künstler reicht an ihn heran. ... Unter den in Venedig versammelten amerikanischen Kuratoren, Kritikern, Sammlern, Künstlern und Kunsthändlern findet sich so gut wie

der Öffentlichen Kunstsammlung Basel« (12. Juni–4. September 1988).

**September:** In New York, wo die Zeichnung *Untitled* (LC D-269) entsteht.

**22. Oktober–12. November:** Im Rahmen der Ausstellung »Jasper Johns, Bruce

**8.–30. Dezember:** Das Gemälde *Untitled*, 1988 (Tafel 238), ist in »The 25th Anniversary Exhibition to Benefit the Foundation for Contemporary Performance Arts, Inc.« in der Leo Castelli Gallery, New York (420 West Broadway), und bei



Brooke Alexander, Inc., New York, zu sehen. Johns hilft bei der Organisation der Ausstellung.<sup>21</sup>

### 1989

In Saint Martin entstehen die erste Version von *Montez Singing* (in Enkaustik und Sand) und die Zeichnung *Untitled* (LC D-300).

Im Atelier in der 63rd Street entstehen die Gemälde *Two Maps* und die Zeichnung *Land's End*. Hier vollendet er auch die in Stony Point begonnene Zeichnung *Two Maps*.

In verschiedenen Zeichnungen und Radierungen finden sich die vier Jahreszeiten-Gemälde in unterschiedlichen Konfigurationen – zum Beispiel horizontal oder kreuzförmig – nebeneinandergestellt.

*Jasper Johns*, von Georges Boudaille, wird bei Rizzoli International Publications, Inc., New York, veröffentlicht. Eine deutsche Ausgabe erscheint 1991.

Er wird zum Ehrenmitglied der Royal Academy of Arts in London gewählt.

**Januar:** In Saint Martin, wo Zeichnungen mit dem Titel *The Seasons* entstehen (LC D-270, D-271, D-272).

**30. Januar:** Er wird zum 38. Mitglied der ›South Carolina Hall of Fame‹, der ›Ruhmeshalle‹ seines Heimatstaats, gewählt. Die Einführungszeremonie mit einer Huldigung von Charles Wright findet im Myrtle Beach Convention Center statt; Johns' Mutter, Mrs. Robert E. Lee, enthüllt ein Porträt von Johns, und seine Schwester Owen Lee, die ihn bei der Zeremonie vertritt, spricht den Dank aus.

**3. Februar–25. März:** ›Jasper Johns: The Maps‹, eine Ausstellung in der Gagosian Gallery, New York, umfaßt sieben Gemälde, zwei Zeichnungen und zwei Lithographien.

**25. Februar–23. April:** ›Jasper Johns: Progressive Proofs zur Lithographie *Voice 2* und Druckgraphik 1960–1988‹, eine Ausstellung im Kunstmuseum Basel. Es erscheint ein Katalog mit einem Essay von Dieter Koeplin.

**März:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *Montez Singing* (LC D-282) entsteht.

**April:** In Saint Martin, wo die Zeichnungen *Seasons* (LC D-283), *The Seasons* (LC D-276) und *Seasons* (LC D-284) entstehen.

**17. Mai:** Er wird zum Mitglied der American Academy of Arts and Letters gewählt. Anlässlich der Aufnahmezeremonie findet in den Academy Institute's Galleries auf der Audubon Terrace, New York, eine Ausstellung seiner Werke statt (18. Mai–11. Juni). Sie umfaßt die Gemälde *Tantric Detail I*, *Tantric Detail II* und *Tantric Detail III*, die *Dancers on a Plane* von 1979 und ein *Untitled* von 1984 (Tafel 219).

**Ende Juni:** In Stony Point entstehen die ersten Zeichnungen nach Hans Holbein des Jüngeren *Bildnis eines Edelknaben mit Meerkatze*, um 1541. Er legt seinen Pausen das Plakat der Basler Ausstellung der Zeichnungen Holbeins zugrunde, die er im vorigen Sommer besucht hatte. Es handelt sich um die Zeichnungen *Tracing* (LC D-277), *Tracing* (LC D-278), *Tracing* (LC D-279; datiert mit »29 June 1989«) und *Untitled* (LC D-298). Später verwendet Johns dasselbe Motiv in der Zeichnung *Untitled (After Holbein)*, 1993; in den Gemälden *Untitled*, 1990 (Tafel 245), *After Holbein*, 1993, und *After Hans Holbein*, 1993; sowie in den mit *After Holbein* betitelten Druckgraphiken (ULAE 259, 260 und 261).

*Riva Castleman sagte zu mir, »Wie schön wäre es, wenn Du mir ein Bild über einen Menschen und sein Schoßtier*

*machen würdest.« Sie hatte es nur so dahin gesagt, doch wenn jemand so etwas zu einem sagt, wird der Kopf in Bewegung gesetzt.*<sup>22</sup>

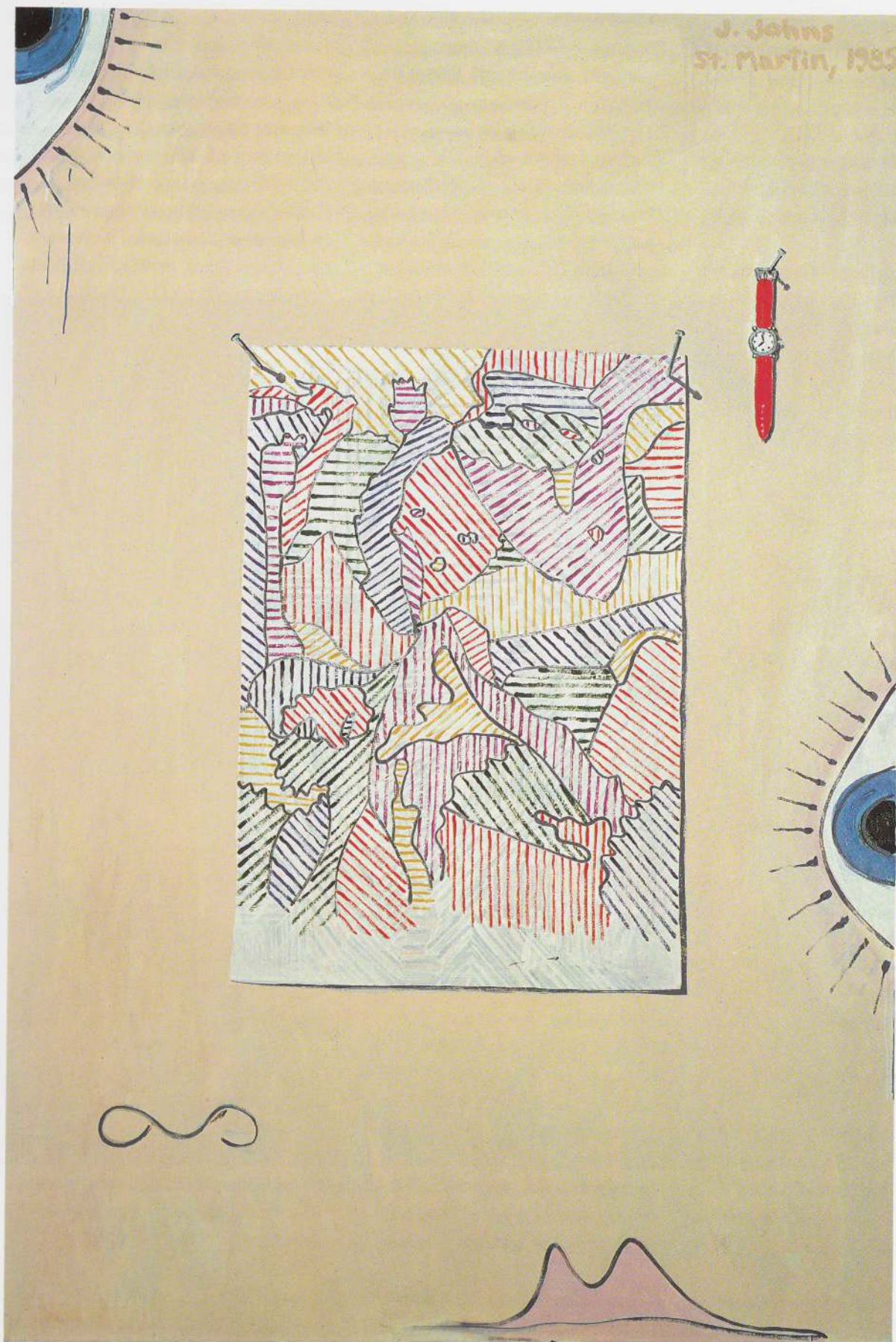
**Spätestens am 27. August:** In Saint Martin, wo die Zeichnungen *Untitled* (LC D-296) und – am 4. September – *Untitled* (LC D-297) entstehen.

**10. September–22. Oktober:** Die Ausstellung ›Jasper Johns: Drawings and Prints from the Collection of Leo Castelli‹ wird im Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio, gezeigt. Dazu erscheint ein Katalog mit Essays von Rebecca Mary Gerson, James Lucas und Donald Miller.

**Zwischen 10. September und 10. Dezember:** Er reist nach Basel, um die Ausstellung ›Paul Cézanne: Die Badenden‹ im Kunstmuseum zu sehen. Zwei der dort ausgestellten Werke sind Leihgaben aus Johns' eigener Sammlung: *Badender mit ausgestreckten Armen*, um 1883, und *Studien für Badende*, um 1877 bis 1980.<sup>23</sup>

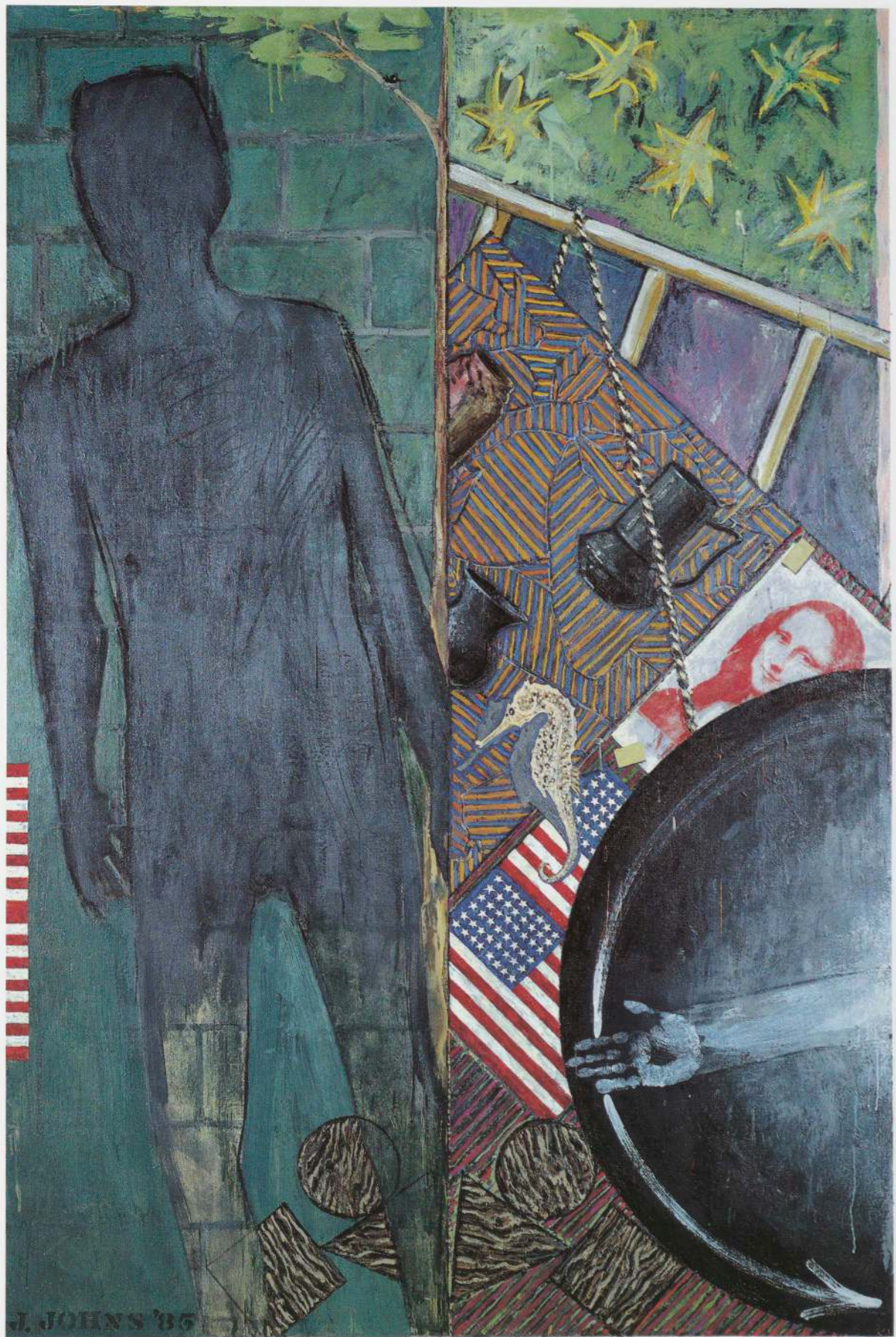
**Oktober:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *Untitled* (LC D-299) entsteht. Ende Oktober reist Johns nach London, um dort die Eröffnung der Ausstellung ›Dancers on a Plane: John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns‹ (30. Oktober–2. Dezember) in der Anthony d'Offay Gallery zu besuchen, an der Johns mit sechs Zeichnungen und acht Gemälden aus den Jahren 1979 bis 1982 beteiligt ist. Auf der Eröffnung am 30. Oktober liest Cage den Text ›Art Is Either a Complaint or Do Something Else: Mesostics on Statements by Jasper Johns‹. Zu der Ausstellung, die später auch noch in Liverpool zu sehen ist, erscheint ein Katalog mit Beiträgen von Susan Sontag, Richard Francis, Mark Rosenthal, David Vaughan und David Sylvester.<sup>24</sup>





220 **UNTITLED (A DREAM)**, 1985  
Ohne Titel (Ein Traum)  
Öl auf Leinwand, 190,5 × 127 cm  
Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix, Md.





221 **SUMMER**, 1985

Sommer

Enkaustik auf Leinwand, 190,5 × 127 cm

Sammlung Philip Johnson





222 **FALL**, 1986  
Herbst  
Enkaustik auf Leinwand, 190,5 × 127 cm  
Besitz des Künstlers





223 **WINTER**, 1986  
Winter  
Enkaustik auf Leinwand, 190,5 × 127 cm  
Privatbesitz





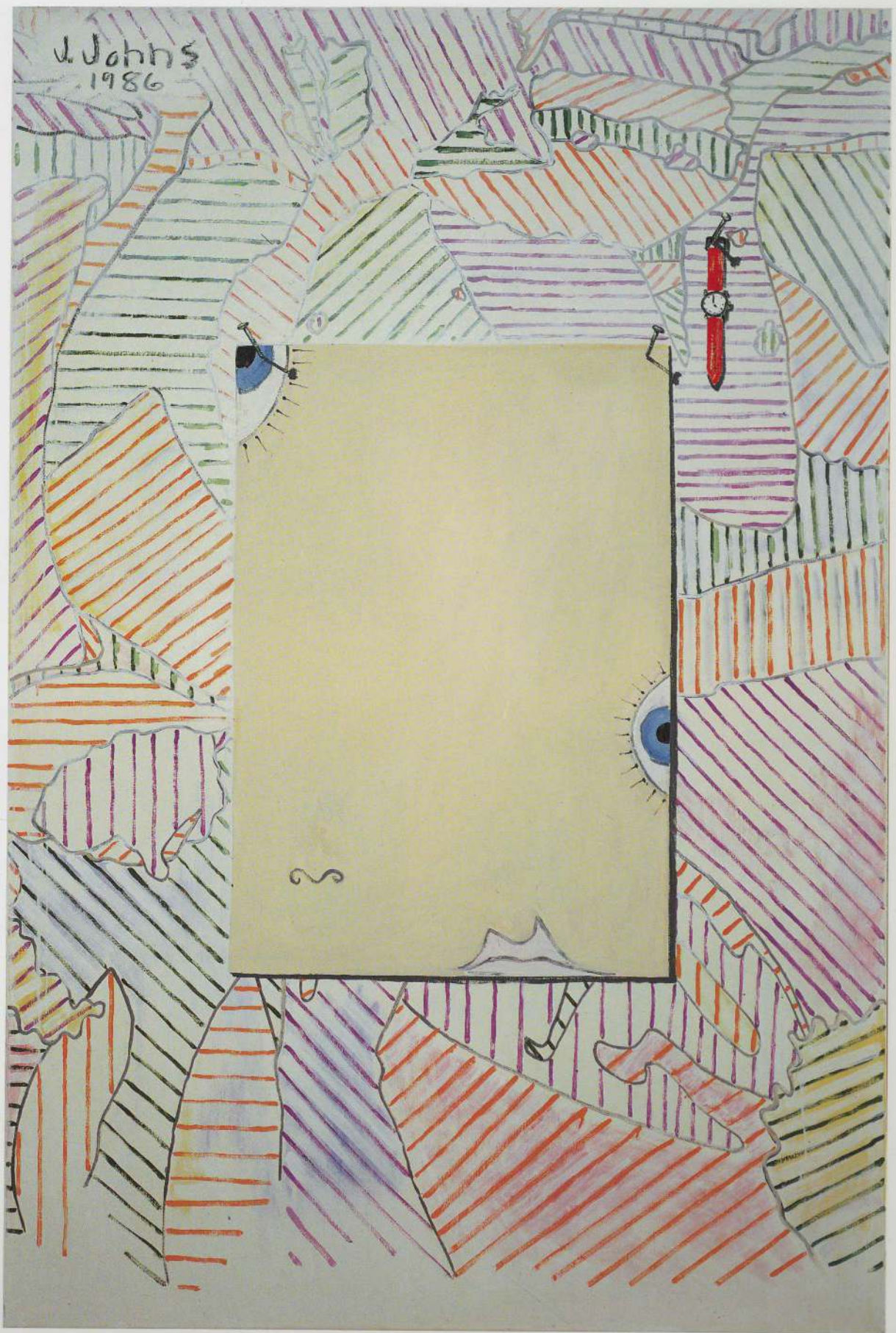
224 **SPRING**, 1986

Frühling

Enkaustik auf Leinwand, 190,5 × 127 cm

Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix, Md.





225 **UNTITLED (M.T. PORTRAIT)**, 1986  
Ohne Titel (M.T. Porträt)  
Öl auf Leinwand, 190,5 × 127 cm  
Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix, Md.





226 **UNTITLED**, 1986  
Ohne Titel  
Tusche auf Kunststoff,  
66 × 46 cm  
Besitz des Künstlers

227 **UNTITLED**, 1986  
Ohne Titel  
Tusche auf Kunststoff,  
66 × 46 cm  
Besitz des Künstlers



228 **UNTITLED**, 1986  
Ohne Titel  
Tusche auf Kunststoff,  
65,9 × 45,7 cm  
Besitz des Künstlers

229 **UNTITLED**, 1986  
Ohne Titel  
Tusche auf Kunststoff,  
65,9 × 46,3 cm  
Besitz des Künstlers



230 **UNTITLED**, 1986  
Ohne Titel  
Tusche auf Kunststoff,  
65,7 × 45,7 cm  
Besitz des Künstlers



231 **UNTITLED**, 1986  
Ohne Titel  
Tusche auf Kunststoff,  
65,9 × 46,1 cm  
Besitz des Künstlers



232 **UNTITLED**, 1986  
Ohne Titel  
Tusche auf Kunststoff,  
66 × 46 cm  
Besitz des Künstlers



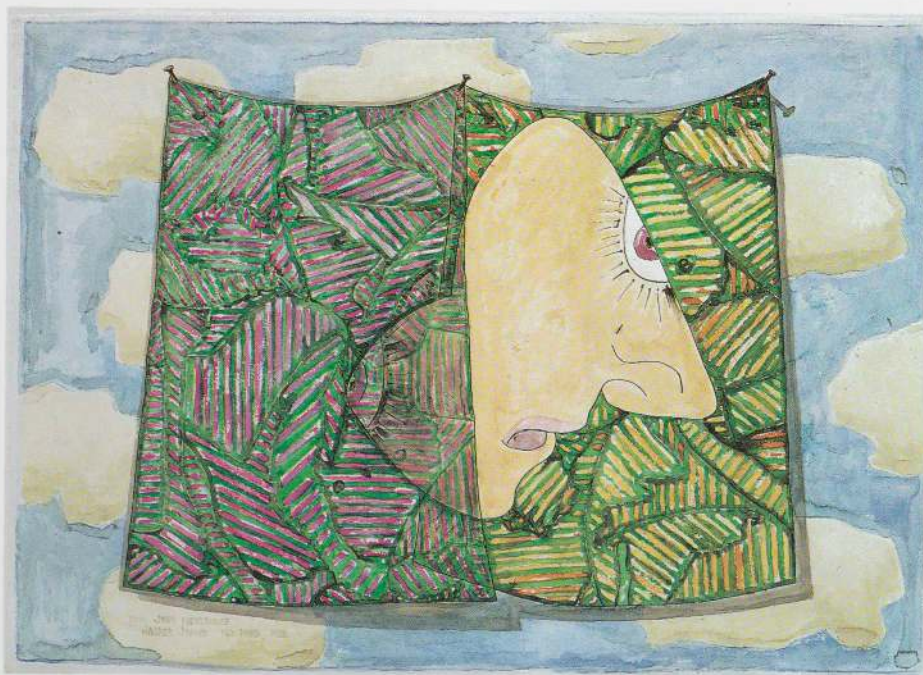
233 **UNTITLED**, 1986  
Ohne Titel  
Tusche auf Kunststoff,  
65,9 × 46,3 cm  
Besitz des Künstlers







234 **UNTITLED**, 1986  
 Ohne Titel  
 Kohle und Pastell auf Papier, 75,6 × 106,7 cm  
 The Museum of Modern Art, New York.  
 Teilschenkung Agnes Gund



235 **UNTITLED**, 1988  
 Ohne Titel  
 Aquarell und Tusche auf Papier, 70,5 × 98,7 cm  
 Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix, Md.





236 **UNTITLED**, 1987

Ohne Titel

Enkaustik und Collage auf Leinwand,

127 × 190,5 cm

Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix, Md.





237 **THE BATH**, 1988

Das Bad

Enkaustik auf Leinwand, 122,6 × 153 cm

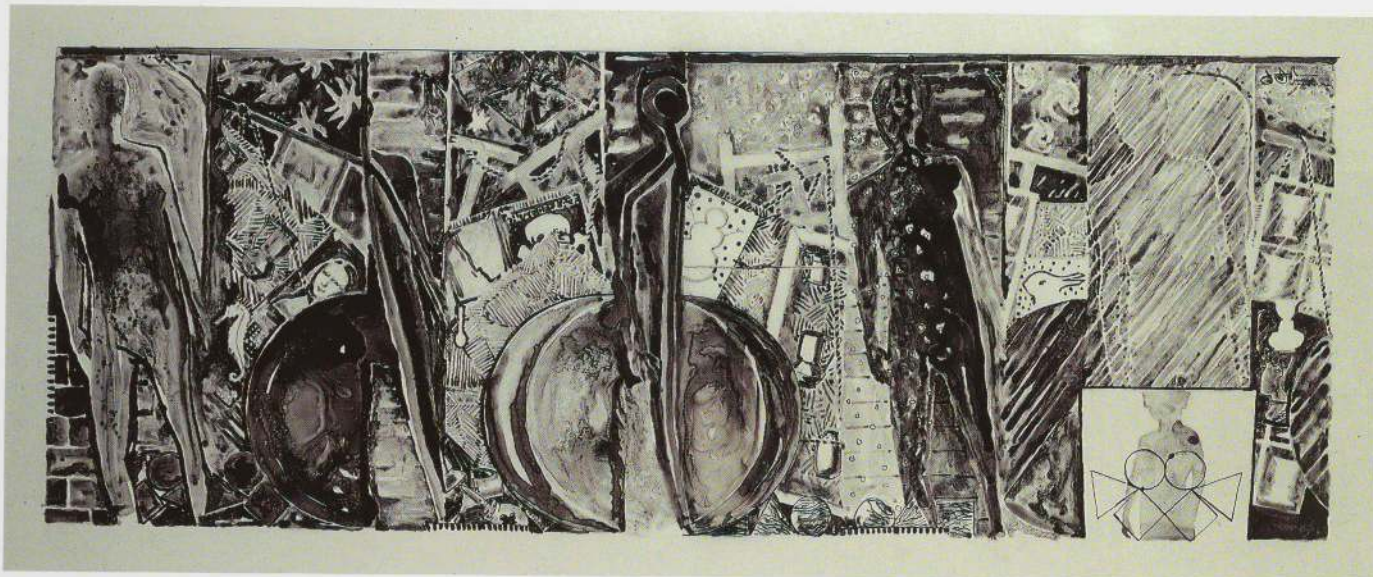
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum





238 **UNTITLED**, 1988  
Ohne Titel  
Enkaustik auf Leinwand, 122,6 × 153 cm  
Sammlung Joel und Anne Ehrenkranz





239 **THE SEASONS**, 1989

Die Jahreszeiten

Tusche auf Kunststoff, 66 × 147,3 cm

Besitz des Künstlers



240 **TRACING**, 1989

Konturzeichnung

Tusche auf Kunststoff, 92,1 × 78,7 cm

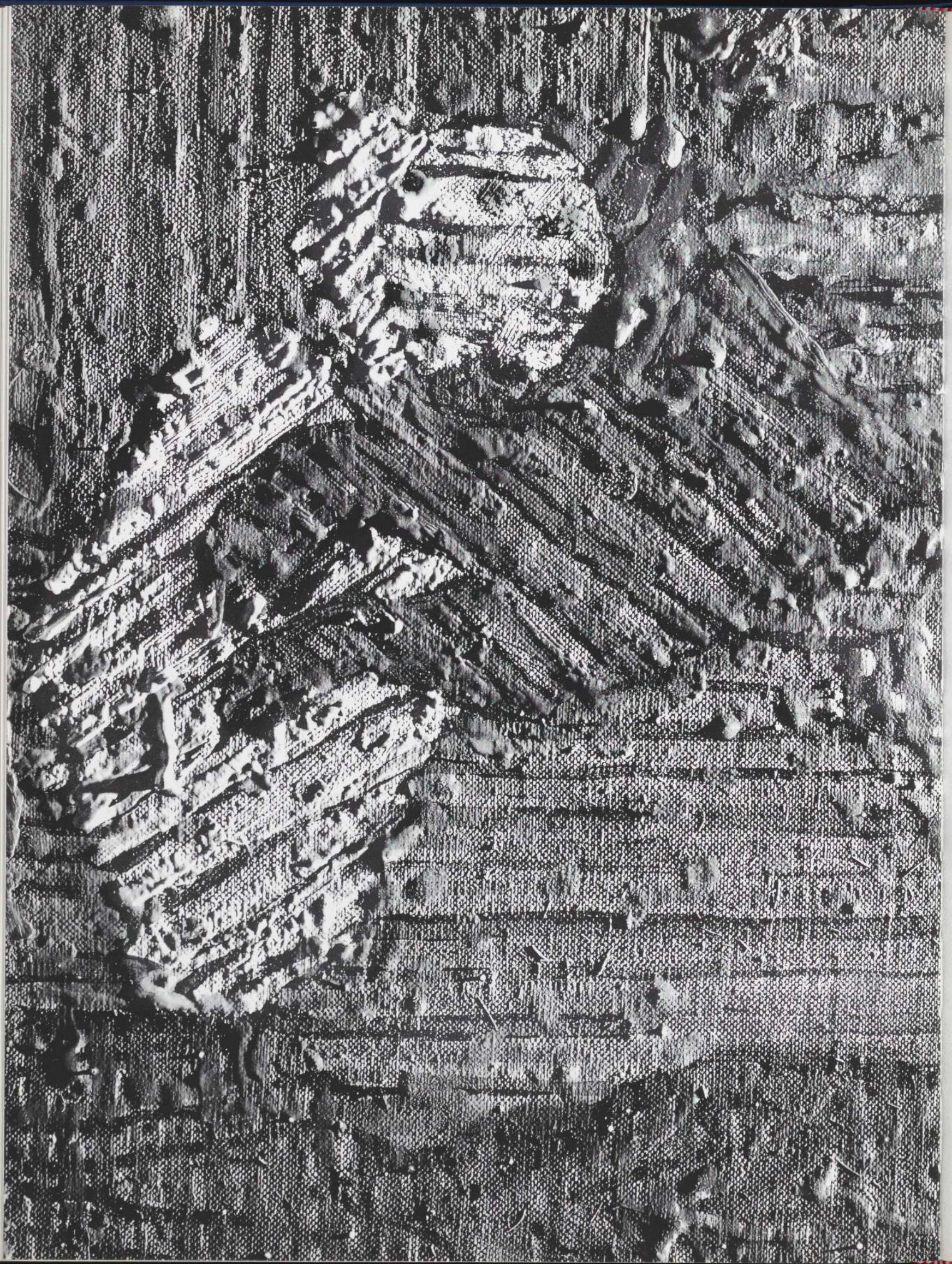
Sammlung Anne und Anthony d'Offay





241 **MONTEZ SINGING**, 1889  
Montez singend  
Enkaustik und Sand auf Leinwand,  
190,5 × 127 cm  
Sammlung Douglas S. Cramer







## 1990-1995

Johns fühlte sich wie »um zwanzig Jahre gealtert«, als er 1990 sechzig wurde. Einige der um dieses Datum herum entstandenen Gemälde hat er witzelnd als Zeugnisse einer »zweiten Kindheit« bezeichnet.<sup>1</sup> Während bestimmten dieser Werke eine ausgesprochene Frische eignet, die von einem »unschuldigen Blick« zu zeugen scheint, waren Johns' Gemälde der frühen neunziger Jahre zugleich gekennzeichnet durch neue, mit Sand gehärtete Oberflächen, eine angereicherte Palette von ungewöhnlichen Farben (tiefe Ocker-, Scharlachrot-, Grün- und Purpurtöne sowie Fleischfarben und Blutrot), eine komplexere räumliche Schichtung und Themen, denen offenkundiger persönliche Erinnerungen zugrunde liegen.

Seinem Interesse für die Kunstgeschichte seit Anfang der achtziger Jahre entspricht die Zunahme abgepauster Motive in dieser Periode – in einer großen Folge von Tuschezeichnungen auf Kunststoff nach *Badenden* von Cézanne und mehreren Gemälden und Zeichnungen nach dem *Bildnis eines Edelknaben mit Meerkatze* von Hans Holbein d.J. In den Gemälden, denen das Holbein-Motiv als Vorlage diente, finden sich einige der aggressivsten Farbtöne und ausgeprägtesten Puzzlemuster von Johns' Schaffen überhaupt. Das auf einer Konturnachzeichnung basierende Motiv jedoch, das am stärksten die Einbildungskraft anspricht, ist eines, das zum ersten Mal in *Green Angel* von 1990 und in zahlreichen Werken seither figuriert und dessen Quelle der Künstler preiszugeben sich weigert. Johns irritierten inzwischen Deutungen früherer Gemälde, bei denen Kritiker auf vorgegebene Information angewiesen waren, um Motive wie die Grünewald-Details zu »sehen«, die ansonsten praktisch unentzifferbar waren. Angesichts dieses jüngsten Beweises, daß Wissen häufig Sehen ersetzt, ent-

schloß er sich, ein weniger voreingenommenes Interesse für das verfremdete Motiv als eigenständiges Bildelement, unabhängig von seiner ursprünglichen Quelle, zu erzwingen.<sup>2</sup>

Aufgeteilt (wie in *Green Angel*) in Bildpuzzleteile mit jeweils verschiedenen Farben und/oder in Felder eines diagonalen Streifenmusters, liegt bei diesem Motiv in der Regel eine organisch unregelmäßige querformatige Form über der Mittellinie einer komplex gemusterten hochformatigen Form mit breitem unterem Bereich in einer Konfiguration, die manche mit einer Pietà verglichen haben. Johns hat das Motiv aber auch seitenverkehrt und um 90 oder 180 Grad gedreht. Er hat es meist mit den Teilen des »Gesichtes« aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre kombiniert, das etwas »Erwachsenes« in seinen Schwierigkeiten und Komplexitäten mit etwas »Kindlichem« in seiner comichaften Klarheit verbindet.<sup>3</sup>

In der Zeit, als er dieses zersprengte Gesicht entwickelte, war Johns die Erinnerung an eine Abbildung in einer Zeitschrift gekommen, die er mehr als dreißig Jahre zuvor gesehen hatte – eine Zeichnung ähnlich auseinandergefallener Gesichtszüge von der Hand eines psychisch kranken Kindes.<sup>4</sup> Nachdem er die ursprüngliche Abbildung ausfindig gemacht hatte, bei der aus der Sicht eines saugendes Kleinkindes getrennte Brüste, Augen und Nase freischwebend in einem rechteckigen Feld angeordnet sind, machte Johns sie zum zentralen Element dreier im Format identischer unbetitelter Gemälde von 1991 und 1991–94, die in einem Weiß-, einem Ocker- beziehungsweise einem Purperton gehalten sind (Tafeln 246 bis 248). Parallel zu diesen »Regressionen« auf ursprüngliche Formen des Sehens verstärkte sich zugleich das Interesse des Künstlers für die eigene Kindheit, was in der Einbeziehung des Motivs eines alten Familienphotos und anderer Anzeichen der Nostalgie zum Ausdruck kam.

In den beiden Fassungen von *Mirror's Edge* führte Johns weitere neue Motive

ein: die »Blaupause« des aus dem Gedächtnis rekonstruierten Grundrisses der beiden Stockwerke des Hauses seines Großvaters, in dem er die frühesten Jahre seines Lebens, an die er eine Erinnerung hat, verbrachte, eine »Photographie« eines Spiralnebels in der Tiefe des Weltalls und ein Strichmännchen mit kugelförmigem Kopf, das auf die Figur des Ikarus in einem Wandbild Picassos aus den fünfziger Jahren zurückging. In der Zeit von 1992 bis 1995, in der Johns ein eng verwandtes Paar ungewöhnlich großformatiger unbetitelter Gemälde konzipierte (Tafeln 254, 255), wurden diese Elemente mitsamt dem von einer unbekanntenen Vorlage abgepausten Motiv, der Kreuzform aus der 1990 entstandenen Radierung *The Seasons* und der Konturzeichnung des Grünewaldschen Soldaten über die seitenverkehrten Bildelemente des dreiteiligen Gemäldes *Untitled (Red; Yellow, Blue)* von 1984 »gelegt«. Über frühere »Anschlagbrett«-Bilder wie *Racing Thoughts* von 1983 hinaus an ältere Schlüsselwerke wie *According to What* von 1964 oder das großformatige Gemälde *Untitled* von 1972 anknüpfend, wirken diese großen resümierenden Gemälde neuartig entmaterialisiert, in einem eigentlicheren Sinn summierend in der Verwebung disparater Motive, und in ihren malerischen Illusionen auf komplexe Weise verfeinerter. In ihrer Orchestrierung symphonisch und in der Vielfalt ihrer schwebenden Motivkombinationen traumähnlich, stellen sie eine Neuformulierung und Synthese der Vertracktheiten bildschöpferischer Arbeit und der Auseinandersetzung mit Zeit, Erinnerung, der eigenen Biographie und der Kunstgeschichte dar, die Johns sein ganzes Künstlerleben lang in Anspruch genommen hat. Wie für sein Schaffen typisch, sind sie inzwischen zugleich zum Ausgangspunkt für einen neuen Werkzyklus geworden, der unter anderem die 1995 entstandene Lithographie mit der kühnen Vergrößerung des Spiralnebelmotivs zuzuordnen ist (Tafel 268).

KV



## BIOGRAPHIE

### 1990

In Saint Martin vollendet er die zweite Version von *Montez Singing*, 1989/90 (in Öl), und malt *Green Angel* sowie vier unbetiteltete Werke (Tafel 245, LC 326, LC 327 und Tafel 242).

In Stony Point entstehen die Gemälde *Untitled* (LC 329) und die Zeichnung *Untitled* (LC D-331).

Im Atelier in der 63rd Street entsteht die Zeichnung *Untitled* (LC D-336) als Studie für ein Plakat für die Leo Castelli Gallery.

Außerdem malt er *Untitled* (LC 324) und *Untitled* (LC 328).<sup>1</sup>

In dem Gemälde *Green Angel* führt Jasper Johns ein neues Motiv ein, das sich auch in drei weiteren Gemälden und sechzehn der 1990 entstandenen Zeichnungen wiederfindet. Es handelt sich bei diesem neuen Motiv wahrscheinlich um eine Pause von einem oder mehreren

Kunstwerken, die er jedoch nicht bekanntgegeben hat.<sup>2</sup>

*Aus meiner Sicht ändert sich meine Wahrnehmung, wenn ich weiß, was etwas ist, auch wenn es mich gar nicht interessiert, was es ist. ... Als ich dieses Bild machte, beschloß ich deshalb, nicht zu sagen, was es war.*<sup>3</sup>

Der von Hans Namuth und Judith Wechsler produzierte und gedrehte Film *Jasper Johns: Take an Object* wird herausgebracht.

Zusammen mit den Sammlern Robert und Jane Meyerhoff besucht er erneut Grünewalds Isenheimer Altar in Colmar.<sup>4</sup>

Er stiftet die Edition der Lithographie *Untitled*, 1990 (ULAE 252), um Harvey Gantts Kampagne gegen die Wiederwahl des ultrakonservativen Republikaners Jesse Helms zum Senator für North Carolina zu unterstützen.

**18. Februar–13. Mai:** »Jasper Johns: Printed Symbols«, eine Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Es erscheint ein Katalog mit einem Vorwort von Martin Friedman, einer Einführung von Elizabeth Armstrong, Essays von Robert Rosenblum, Charles Haxthausen und James Cuno sowie einem von Katrina Martin geführten Interview mit Johns. Im Lauf der folgenden eineinhalb Jahre wird die Ausstellung nach Texas, Kalifornien, Kanada, Missouri, Florida und Colorado reisen.<sup>5</sup>

**27. Februar:** In einem Brief an Douglas W. Druick, Kurator am Art Institute of Chicago, bringt er seine Befriedigung darüber zum Ausdruck, daß sich seine Zeichnung *Perilous Night*, 1982 (Tafel 206), im Art Institute befindet. Außerdem vertraut er ihm an, daß er die drei Strichmännchen aus dieser Zeichnung in der vierten Version seiner Radierung



Im Haus in der 63rd Street, New York, 1990. Photo: Cori Wells Braun. © Cori Wells Braun



*The Seasons*, 1990 (Tafel 244), wiederverwendet hat.<sup>6</sup> In zwei *Perilous-Night*-Zeichnungen von 1990 (LC D-307 und LC D-308) und einer unbetitelten Zeichnung von 1992 (LC D-346) sowie in den Gemälden *Mirror's Edge*, 1992, *Mirror's Edge 2*, 1993, *Untitled*, 1992-94 (Tafel 254), und *Untitled*, 1992-95 (Tafel 255), werden diese Strichmännchen später wieder auftauchen.

**März:** Er nimmt die Arbeit an dem in Saint Martin begonnenen Gemälde

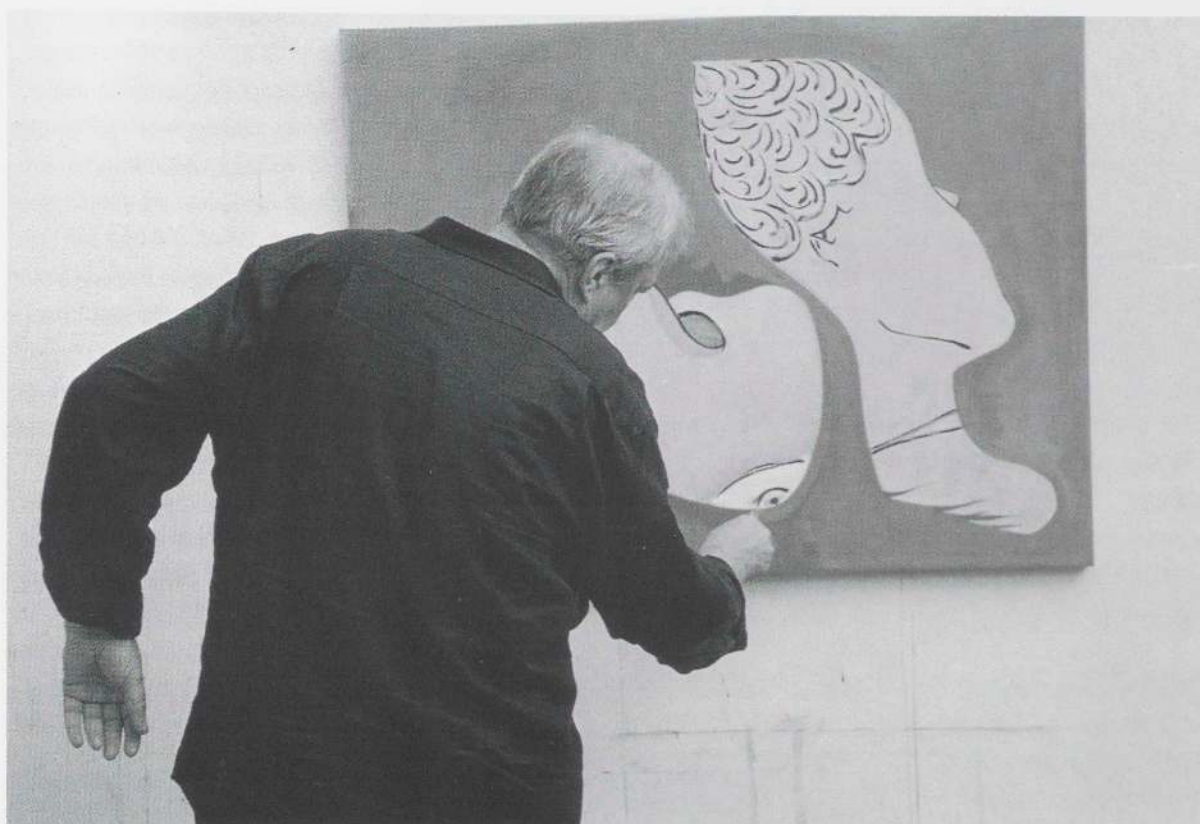
Foundation for AIDS Research (AMFAR).

**15. Mai-29. Juli:** ›The Drawings of Jasper Johns‹, eine von Nan Rosenthal und Ruth E. Fine organisierte Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington, D.C., umfaßt 114 Zeichnungen aus den Jahren 1954 bis 1989. Der Katalog wird von Rosenthal und Fine in Zusammenarbeit mit Marla Prather und Amy Mizrahi Zorn herausgegeben. Anschließend reist die Ausstellung in die

gen, die in einem von der Galerie veröffentlichten Kalender für das Jahr 1991 reproduziert sind. Das Hauptmotiv dieser Zeichnungen stellen die rechteckigen Gesichter dar, die früher bereits in anderen Gemälden und Zeichnungen verwendet wurden.

#### 1991

In Saint Martin malt er vier unbetitelte Werke (LC 332, LC 335, Tafel 247 und LC 337).



In Stony Point, N.Y., bei der Arbeit an *Untitled*, 1990 (LC 329), September 1990. Photo: Thomas Hoepker. © Thomas Hoepker/Magnum Photos

*Untitled*, 1987-91 (LC 313) wieder auf.

**April:** In Saint Martin führt er die Zeichnung *Perilous Night* (LC D-307) und eine Anzahl unbetitelter Zeichnungen aus, die von dem in *Green Angel* verwendeten nicht identifizierten Motiv dominiert sind (LC D-304, LC D-305, LC D-306, LC D-309 und LC D-314).

**3.-26. Mai:** Er spendet die Lithographie *Bent ›Blue‹*, 1971 (ULAE 97), für ›Art against AIDS: On the Road‹, eine Benefizausstellung zugunsten der American

Schweiz, nach England und nach New York.<sup>7</sup>

**Juni:** Die Zeichnung *Untitled* (LC D-315) entsteht.

**10. September:** Präsident George Bush überreicht ihm in Washington, D.C., die ›National Medal of the Arts‹.

**27. November 1990-11. Januar 1991:** ›Jasper Johns: New Drawings and Watercolours‹, eine Ausstellung in der Anthony d'Offay Gallery, London, umfaßt neben anderen Arbeiten auch zwölf Zeichnungen,

Im Lauf dieses Jahres malt er außerdem drei weitere unbetitelte Werke (Tafel 249, LC 333 und Tafel 246).<sup>8</sup>

*Untitled* (Tafel 246) und *Untitled* (Tafel 247) sind die ersten beiden von drei 152,4 × 101,6 cm großen Gemälden, in denen Johns eine Kinderzeichnung verwendet, die als Illustration in Bruno Bettelheims 1952 in der Zeitschrift *Scientific American* veröffentlichtem Aufsatz ›Schizophrenic Art: A Case Study‹ erschienen war.<sup>9</sup>



In fünf weiteren unbetitelten Gemälden (LC 332, 333, 335, 337 und 349) verwendet Johns wieder das nicht identifizierte Motiv, das er 1990 in sein Werk eingeführt hatte.

Die Zeichnung, die er für das Plakat des 20. *Festival d'Automne à Paris* ausführt, gehört zu den ersten, auf denen ein gefaltetes Blatt Papier zu sehen ist, ein Motiv, das in späteren Gemälden und Zeichnungen wieder auftreten wird. (Siehe auch das gefaltete Blatt, das in der Zeichnung *Perilous Night*, 1990, LC D-308, dargestellt ist.)

*Es gibt eine Flaggen-Zeichnung von 1969 [Two Flags, LC D-37], worin eine Ecke umgeschlagen ist, etwas in der Art. Aber dann ging es damit wieder los, als ich im letzten Jahr ein Plakat für das Festival d'Automne in Paris machte. Jemand hatte mir einen Piranesi gegeben [die Radierung Del Castello Dell'Acqua Giulia, 1761], und ich mochte diese Darstellung von gefaltetem Papier, sich zusammenrollendem Papier, und deshalb verwendete ich etwas in der Art in dem Plakat. Seither habe ich es mehrmals verwendet.<sup>10</sup>*

**Februar:** Im Atelier in der 63rd Street vollendet er das 1987 in Saint Martin begonnene Gemälde *Untitled* (LC 313).

**16. Februar–9. März:** ›Jasper Johns Paintings and Drawings‹, eine Ausstellung in der Leo Castelli Gallery, New York (420 West Broadway), umfaßt *Untitled (A Dream)*, 1985, *Untitled (M. T. Portrait)*, 1986, *Untitled*, 1986 (LC 306), *Untitled*, 1986/87 (LC 311), *Montez Singing*, 1989, *Montez Singing*, 1989/90, *Green Angel*, 1990, *Untitled*, 1990 (LC 328), *Untitled*, 1990 (LC 329), *Untitled*, 1990 (Tafel 242), *Untitled*, 1987–91 (LC 313), *Untitled*, 1991 (Tafel 249), und *Untitled*, 1991 (LC 332).

**2. März–14. April:** ›Retrospective of Jasper Johns Prints from the Leo Castelli Collection‹, eine Ausstellung im Visual Arts Center, Brenau College, Gainesville, Georgia. Sie reist später nach Israel und Belgien.<sup>11</sup>

**20. März–4. Mai:** Eines von Johns' Skizzenbüchern aus den siebziger bis achtziger Jahren wird in der Ausstellung ›Artists' Sketchbooks‹ gezeigt, mit der die Matthew Marks Gallery, New York, eröffnet wird.

**2. April–16. Juni:** In der ›1991 Biennial Exhibition‹ im Whitney Museum of American Art, New York, ist er mit zwei der unbetitelten Gemälde von 1990 (LC 328 und Tafel 242) vertreten.

**Mai:** In Saint Martin entsteht *Untitled* (LC 349).

**September:** In New York, wo die Zeichnung *Untitled* (LC D-343) entsteht.

**9. November 1991–4. Januar 1992:** ›Jasper Johns: The Seasons (Prints and Related Works)‹, eine Ausstellung bei den Brooke Alexander Editions, New York, umfaßt 57 Arbeiten, darunter alle auf *The Seasons* bezogenen veröffentlichten Druckgraphiken neben ausgewählten Probeabzügen und Arbeitsmaterialien. Es erscheint ein Katalog mit einem Essay von Roberta Bernstein. Im Lauf der folgenden eineinhalb Jahre reist die Ausstellung nach Kalifornien und Spanien.<sup>12</sup>

Speziell für die Ausstellung fertigt Johns eine Lithographie an: *Summer*, veröffentlicht von den ULAE (ULAE 254).<sup>13</sup>

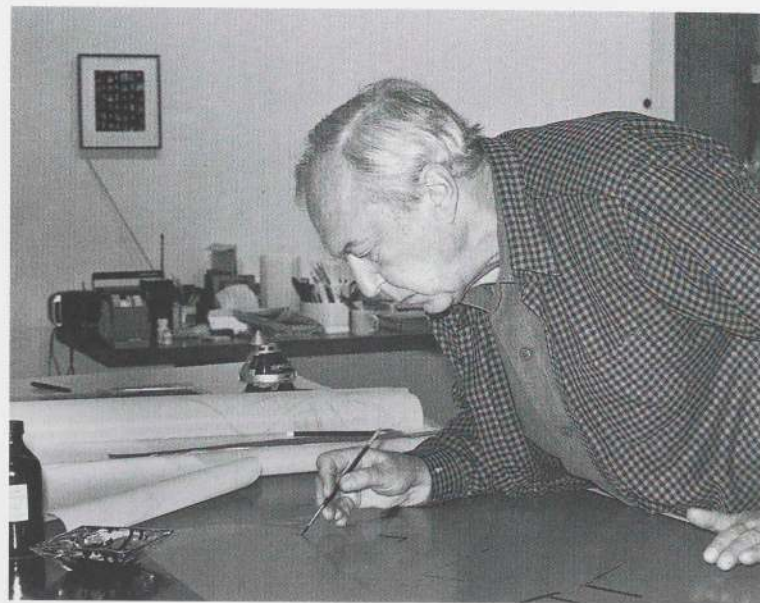
## 1992

Im Atelier in der 63rd Street entstehen vier unbetitelte Gemälde (LC 339, 340, 350, 351) und die Zeichnung *Untitled* (LC D-349). Außerdem malt Johns *Target* nach dem früheren *Black Target*, 1959, das 1961 bei einem Brand im Anwesen von Gouverneur Nelson A. Rockefeller in Albany zerstört worden war.<sup>14</sup>

In Saint Martin vollendet er die in New York begonnene Zeichnung *Untitled*, 1991/92.

In diesem Jahr entsteht auch die erste Version von *Mirror's Edge* (in Öl). Das Gemälde enthält ein wirbelndes Muster, ein neues Element in seinem visuellen Repertoire, das auch in den Zeichnungen *Untitled* (LC D-345) und *Nothing At All Richard Dadd* sowie in zwei unbetitelten Druckgraphiken (ULAE 256 und 257) erscheint. Ab 1993 wird es in einer Reihe von Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken verwendet werden.<sup>15</sup>

*Es beruht auf einer Photographie einer Spiralgalaxie. Als ich an den Kupferplatten für meine ›Seasons‹-Radierungen arbeitete, wurden einige der Sterne zu kleinen Spiralen. Vor nicht allzu langer Zeit habe ich mit dem Galaxie-Motiv in einem größeren Maßstab gearbeitet.<sup>16</sup>*



Im Atelier in der 63rd Street, 1992. Photo: Jim Arkatov



Ein weiteres in *Mirror's Edge* eingefügtes Element ist der Grundriß des Hauses von Johns' Großvater in Allendale, South Carolina, wo er einen Teil seiner Kindheit verbracht hatte. Dieser Grundriß erscheint auch in der Zeichnung *Nothing At All Richard Dadd*, 1992, und in den Gemälden *Mirror's Edge 2*, 1993, *Untitled*, 1992–94 (Tafel 254), und *Untitled*, 1992–95 (Tafel 255).

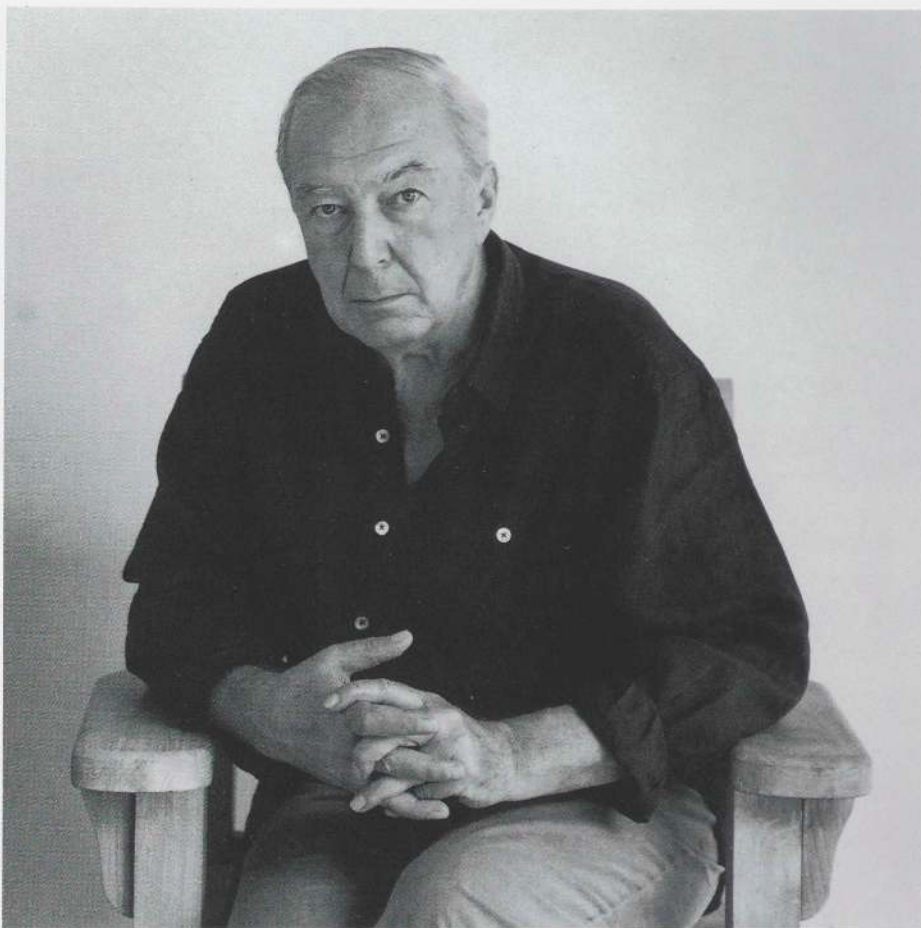
Er erwirbt ein Nachbarhaus seines Hauses in der 63rd Street.<sup>17</sup>

Rizzoli International Publications, Inc., veröffentlicht *Jasper Johns*, mit einem Text von Roberta Bernstein, in der Reihe ›Rizzoli Art‹.<sup>18</sup>

**16. Januar–9. August:** In ›Jasper Johns, Richard Serra and Willem de Kooning: Works Loaned by the Artists in Honor of Neil and Angelica Rudenstine‹, einer Ausstellung im Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, sind von Johns die Gemälde *The Dutch Wives*, 1975, *Dancers on a Plane* von 1979, *Tantric Detail I*, 1980, *Tantric Detail II*, 1981, *Tantric Detail III*, 1981, drei unbetitelte Werke von 1984 (LC 292, 294 und 295) und ein unbetiteltes Werk von 1990 (LC 330) zu sehen.

**21. Januar–14. März:** ›Jasper Johns: According to What & Watchman‹, eine Ausstellung in der Gagosian Gallery, New York, umfaßt elf Werke, darunter die 1964 entstandenen Gemälde *Watchman* und *According to What*. Begleitet wird die Ausstellung von einem Katalog mit einem Essay von Francis M. Naumann.

**11. April–16. Mai:** In ›Jasper Johns, Brice Marden, Terry Winters: Drawings‹, einer Ausstellung in der Margo Leavin Gallery, Los Angeles, werden 18 Zeichnungen von Johns aus den Jahren 1977 bis 1992 gezeigt.



In Saint Martin, Dezember 1992. Photo: Jack Shear

**4. Juli–30. September:** ›Jasper Johns: gravures et dessins de la collection Castelli, 1990–1991; Portraits de l'artiste par Hans Namuth, 1962–1989‹, eine von Yolande Clergue organisierte Ausstellung in der Fondation Vincent van Gogh, Palais de Luppé, Arles, ist anschließend in Dänemark zu sehen.<sup>19</sup> Es erscheint ein Katalog mit einem Vorwort von Marcelin Pleyner und Essays von Michel Butor und Kathleen Slavin.

**12. August:** John Cage stirbt im Alter von 79 Jahren. 1964 hatte Cage in einem Beitrag über Johns geschrieben: »Was für ein Glück, in der selben Zeit wie er zu leben! Es hätte auch anders sein können.«<sup>20</sup>

**4. Dezember 1992–7. März 1993:** ›Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955–62‹, eine von Paul Schimmel und Donna de Salvo organisierte Ausstellung im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, zeigt fünfzehn Gemälde von

Johns aus den Jahren 1955 bis 1962. Anschließend reist die Ausstellung nach Illinois und New York.<sup>21</sup>

**27. Dezember:** Im Alter von 87 Jahren stirbt Jeanette Riley Lee, Johns' Mutter, in ihrem Haus in Edisto Beach.

### 1993

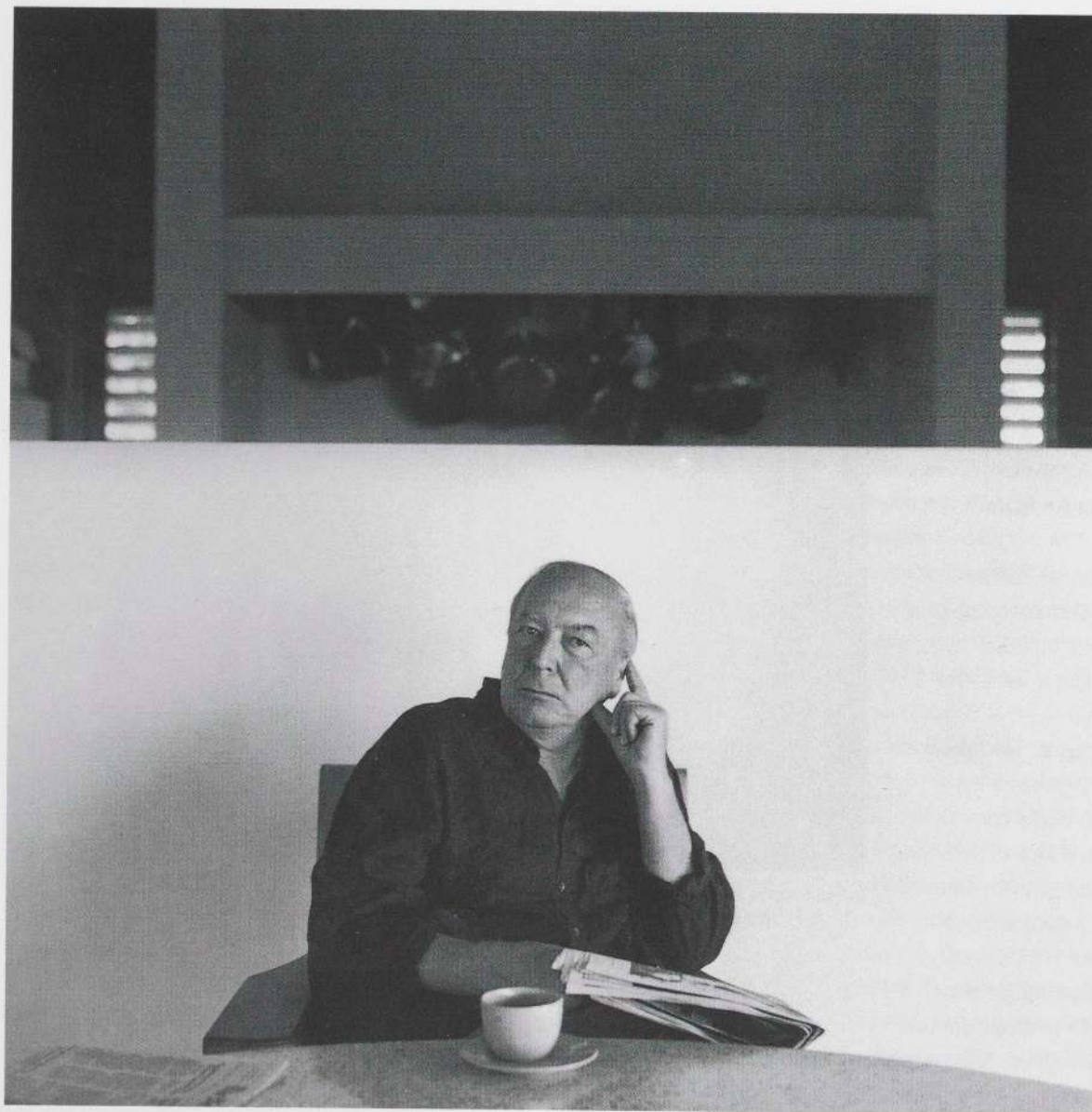
Nach dem Plakat, das Holbeins *Bildnis eines Edelknaben mit Meerkatze* (um 1541) zeigt, malt er *After Hans Holbein* und *After Holbein*. Außerdem malt er *Mirror's Edge 2*.

Die in der ULAE-Werkstatt gedruckte Lithographie *After Holbein* (ULAE 261) wird von der ›Association of Artists against Torture‹, Zürich, veröffentlicht.<sup>22</sup>

In eine unbetitelte Zeichnung fügt er ein Porträt der Familie seines Großvaters ein (Tafel 258).

**Januar:** In Saint Martin, wo die Zeichnung *Untitled (After Holbein)* entsteht.





In Saint Martin, Dezember 1992, Photo: Jack Shear

**8. Januar–6. Februar:** ›Jasper Johns: 35 Years with Leo Castelli‹, eine Ausstellung in der Leo Castelli Gallery, New York (420 West Broadway), umfaßt vierzehn Gemälde aus der Zeit von 1954/55 bis 1992: *Flag*, 1954/55, *Target with Plaster Casts*, 1955, *Highway*, 1959, *By the Sea*, 1961, *Studio*, 1964, *Harlem Light*, 1967, *Corpse and Mirror*, 1974, *Weeping Women*, 1975, *Perilous Night*, 1982, *Racing Thoughts*, 1983, *Fall*, 1986, *Untitled*, 1987 (LC 312), *Untitled*, 1990 (Tafel 242), und *Mirror's Edge*, 1992. Es erscheint ein von Susan Brundage herausgegebenes ›Katalogalbum‹, das die Jahre 1958–93 dokumentiert und

einen Aufsatz von Judith Goldman enthält.

**Zwischen 2. Mai und 15. August:** Er besucht die Ausstellung ›Great French Paintings from the Barnes Foundation‹ in der National Gallery, Washington, D.C. 1994 wird Johns eine Folge von Zeichnungen nach Pausen von einem Plakat dieser Ausstellung ausführen.<sup>23</sup>

**Oktober:** In Tokio erhält er von der Japan Art Association die alljährlich für das Lebenswerk eines Künstlers verliehene Auszeichnung ›Praemium Imperiale‹ für Malerei. Die Preisträger in den anderen Sparten sind der Cellist und Dirigent Mstislaw Rostropowitsch, der Choreo-

graph Maurice Béjart, der Bildhauer Max Bill und der Architekt Kenzo Tange.

**22. Oktober 1993–20. Februar 1994:**

›Jasper Johns: Love and Death‹, eine Ausstellung im National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., umfaßt die drei *Tantric-Detail*-Gemälde, vier Druckgraphiken und drei Zeichnungen.

**[Herbst]:** In einem Interview mit Bryan Robertson und Tim Marlow bemerkt Johns:

*Ich bin kürzlich auf die Gedichte von Paul Celan gestoßen, und ich habe mich in sie verliebt. Oft verblüfft es mich, daß, wenn man sich in etwas verliebt, man*



fast darüber schockiert ist, daß man vorher nichts davon wußte.<sup>24</sup>

**9. Dezember 1993–8. Januar 1994:** Er hilft bei der Organisation der ›30th Anniversary Exhibition of Drawings‹, einer Benefizausstellung für die Foundation for Contemporary Performance Arts in der Leo Castelli Gallery, New York (420 West Broadway).

#### 1994

Im Atelier in der 63rd Street vollendet er *Untitled*, 1991–94 (Tafel 248), das letzte der drei 152,4 × 101,6 cm großen Gemälde, in die die Illustration aus Bettelheims Aufsatz integriert ist, und malt eine kleine *Flag* in Acryl auf Leinwand. In Saint Martin vollendet er das Gemälde *Untitled*, 1992–94 (Tafel 254), und malt *Untitled* (LC 359), beide in Enkaustik. Hier vollendet er auch die in New York begonnene Zeichnung *Untitled*, 1993/94 (Tafel 257).

In diesem Jahr entsteht außerdem *Untitled* (LC 358) in Öl.<sup>25</sup>

Auf Probeabzügen einer unveröffentlichten Lithographie *Flag*, 1972, macht er sieben *Flag*-Zeichnungen.<sup>26</sup> Außerdem führt er sechs mit *Tracing after Cézanne* betitelte Zeichnungen aus, denen eine Reproduktion von Cézannes *Akte in einer Landschaft*, 1900–1905, auf einem Plakat der 1993 in der National Gallery, Washington, D.C., gezeigten Ausstellung ›Great French Paintings from the Barnes Foundation‹ zugrunde liegt.<sup>27</sup>

Als Spende für das American Center in Paris, dessen Neubau im Juni eröffnet wird, macht er eine von den ULAE veröffentlichte unbetitelte Lithographie.<sup>28</sup>

In Zusammenarbeit mit dem Whitney Museum of American Art veröffentlicht der Verlag Harry N. Abrams, New York, *Jasper Johns* von Michael Crichton, eine erweiterte Neuauflage des zuerst 1977 veröffentlichten Buchs.

*Figuring Jasper Johns* von Fred Orton erscheint in London.

**20. Mai–18. Juni:** ›Jasper Johns' Prints from the Private Collection of Leo Castelli‹, eine Ausstellung in der Leo Castelli Gallery, New York (578 Broadway). Sie findet anlässlich der Publikation von *The Prints of Jasper Johns, 1960–1993: A Catalogue Raisonné* statt. Dieses Werkverzeichnis wird von den ULAE veröffentlicht und enthält eine Einführung von Richard S. Field.

**14. August:** Von der MacDowell Colony, Peterborough, New Hampshire, einer Sommerbegegnungsstätte für amerikanische Komponisten und Schriftsteller, erhält er die ›Edward MacDowell Medal‹. Kirk Varnedoe hält die Verleihungsrede und nimmt die Medaille für ihn in Empfang.

**September:** Er erwirbt ein Haus in Sharon, Connecticut.<sup>29</sup>

**5. November 1994–26. März 1995:** In ›Duchamp's Leg‹, einer Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, ist Johns mit folgenden Werken vertreten: *Painting Bitten by a Man*, 1961, dem Gemälde *Flag*, 1965, der Plastik *Subway*, 1965, dem Bühnenbild für *Walkaround Time*, 1968, dem Bleirelief *Light Bulb*, 1969, sieben Druckgraphiken aus der Folge *Fragment – According to What*, 1971, und der Lithographie *Fool's House*, 1972. Einige Monate später

wird die Ausstellung auch in Florida gezeigt.<sup>30</sup>

#### 1995

Im Atelier in der 63rd Street vollendet er das 1992 begonnene Ölgemälde *Untitled* (Tafel 255) und ein *Usuyuki*-Aquarell.

In Saint Martin malt er *Untitled* (LC 361; Enkaustik) und *Untitled* (LC 364; Öl).

In Sharon malt er *Untitled* (LC 362; Acryl über einem auf Leinwand aufgespannten Mezzotinto auf Papier).

**21. Januar–25. Februar:** Die Ausstellung ›On Target‹ in der Horodner Romley Gallery, New York, präsentiert Arbeiten von neun Künstlern, die damit beauftragt worden waren, Johns' Druckgraphik *Target* von 1970 (ULAE 89) als Ausgangspunkt für ein Werk zu nehmen. Die beteiligten Künstler sind Janine Antoni, John Baldessari, David Diao, David Humphrey, Fabian Marcaccio, Tom Nozkowski, Kay Rosen, Jessica Stockholder und Jack Whitten.

**31. Januar–23. April:** ›Great French Paintings from the Barnes Foundation‹, die Ausstellung der Barnes Collection, die Johns 1993 in Washington, D.C., gesehen hat, ist jetzt im Philadelphia Museum of Art zu sehen, wo Johns sie erneut besucht.<sup>31</sup>

**September:** Er erwirbt Cézannes gezeichnetes *Selbstbildnis*, um 1880.<sup>32</sup>

**21. November:** Im Philadelphia Museum of Art besucht er die Ausstellung ›Constantin Brancusi, 1876 bis 1957‹ und läßt sich Duchamps *Studie zu Gegeben sei ...*, um 1947, zeigen.<sup>33</sup>





242 **UNTITLED,**  
1990  
Ohne Titel  
Öl auf Leinwand,  
190,5 × 127 cm  
Besitz des Künstlers





243 **GREEN ANGEL,**  
1990  
Grüner Engel  
Enkaustik und Sand  
auf Leinwand,  
190,8 × 127,4 cm  
Sammlung Walker  
Art Center,  
Minneapolis. Anonyme  
Schenkung zu Ehren  
von Martin  
und Mildred  
Friedman, 1990





244 **THE SEASONS**

Die Jahreszeiten

West Islip, N.Y.: Universal Limited

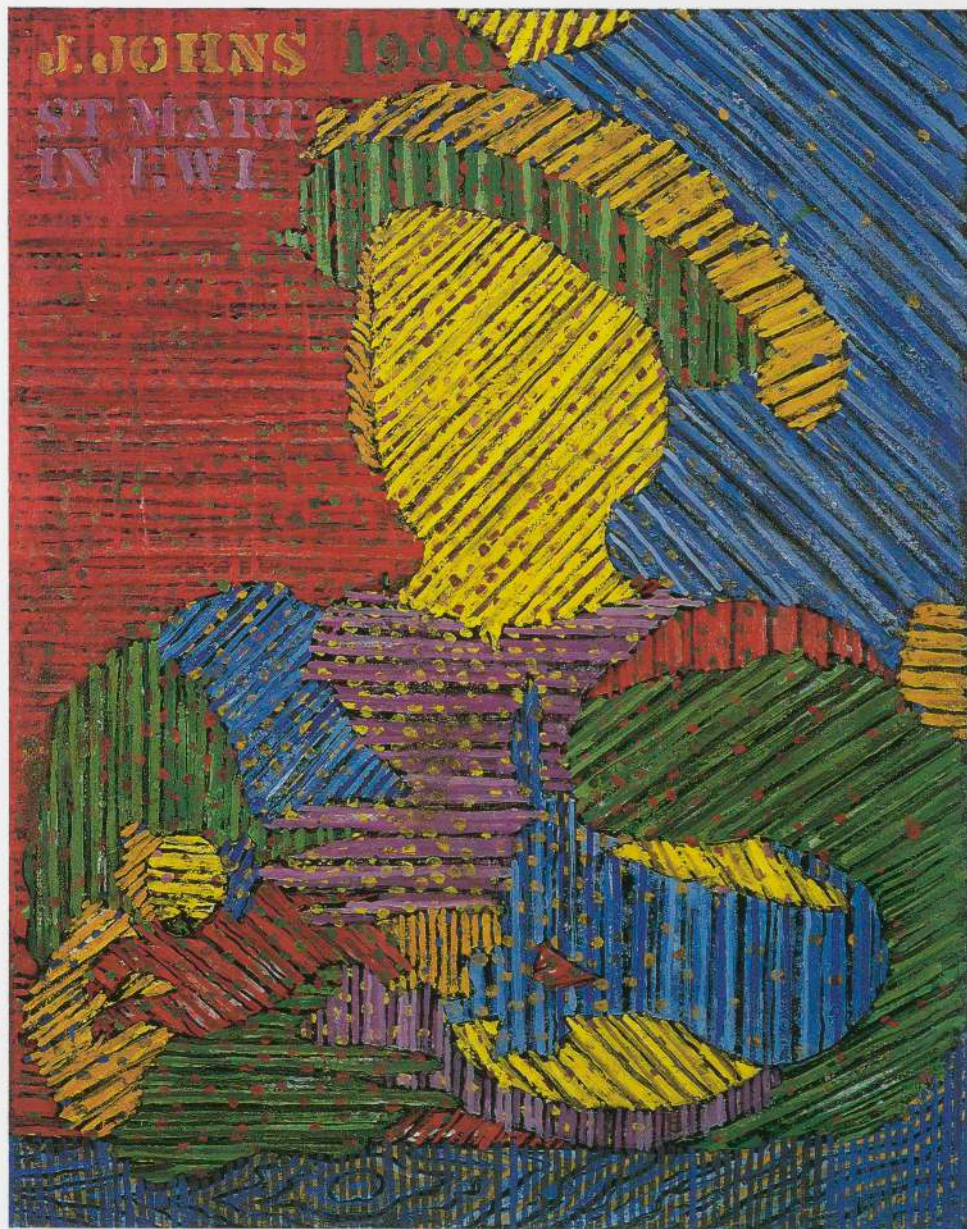
Art Editions, 1990

Aquatinta, Aussprengverfahren, Radierung  
und Weichgrundätzung, 127,9 × 113,2 cm

The Museum of Modern Art, New York.

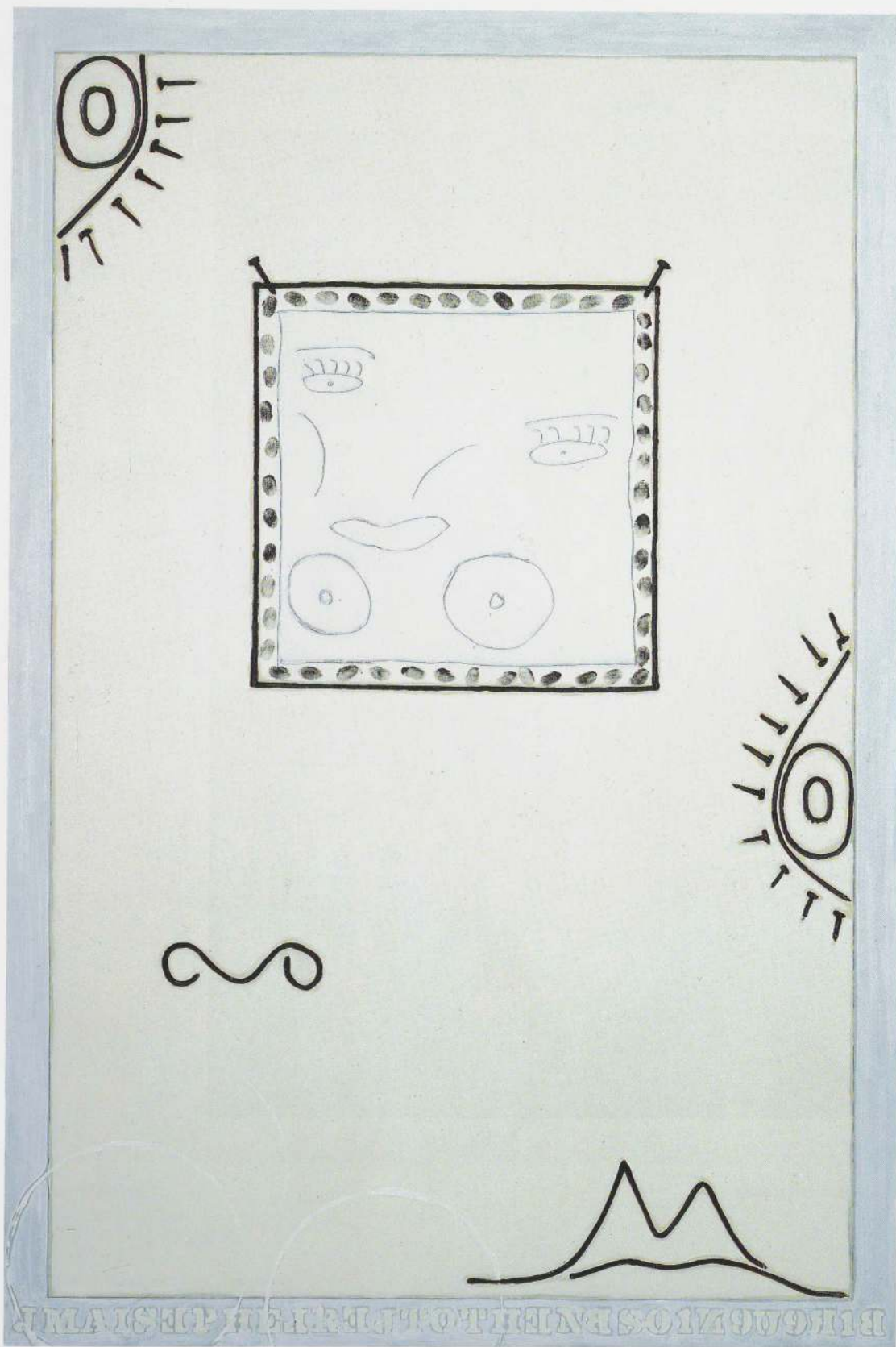
Schenkung Emily Fisher Landau





245 **UNTITLED**, 1990  
Ohne Titel  
Enkaustik auf Leinwand, 82,5 × 65 cm  
Privatbesitz





246 **UNTITLED**, 1991  
Ohne Titel  
Öl auf Leinwand, 152,4 × 101,6 cm  
Besitz des Künstlers





247 **UNTITLED**, 1991  
Ohne Titel  
Enkaustik auf Leinwand, 152,4 × 101,6 cm  
Besitz des Künstlers





248 **UNTITLED**, 1991-94  
Ohne Titel  
Öl auf Leinwand, 153 × 101,6 cm  
Besitz des Künstlers



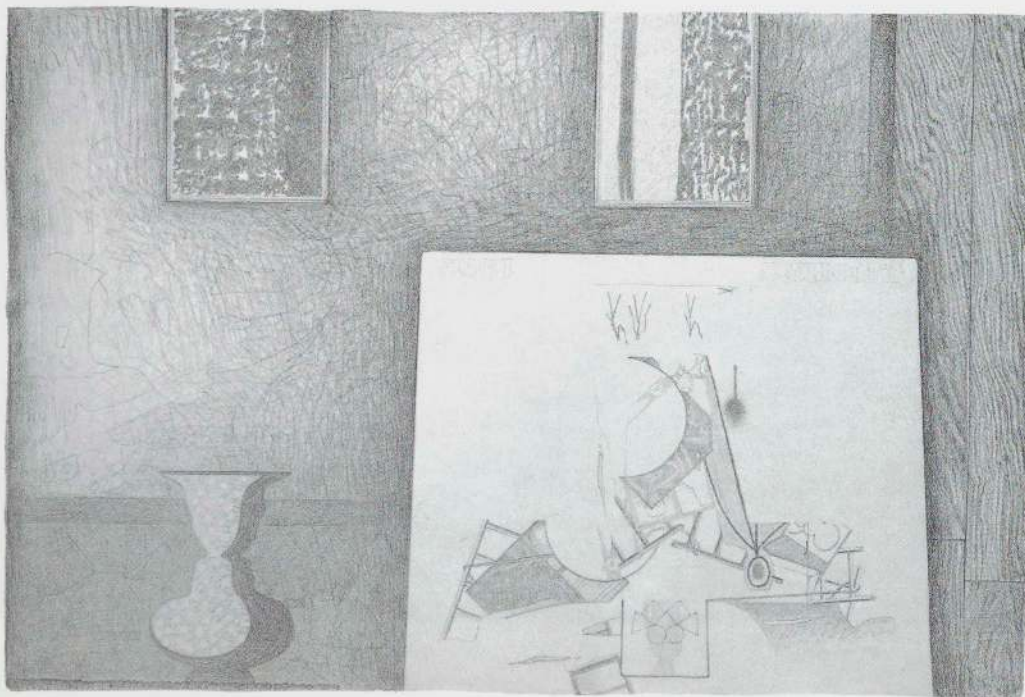


249 **UNTITLED**, 1991  
Ohne Titel  
Öl auf Leinwand, 122,6 × 153 cm  
Sammlung Mr. und Mrs. S.I. Newhouse



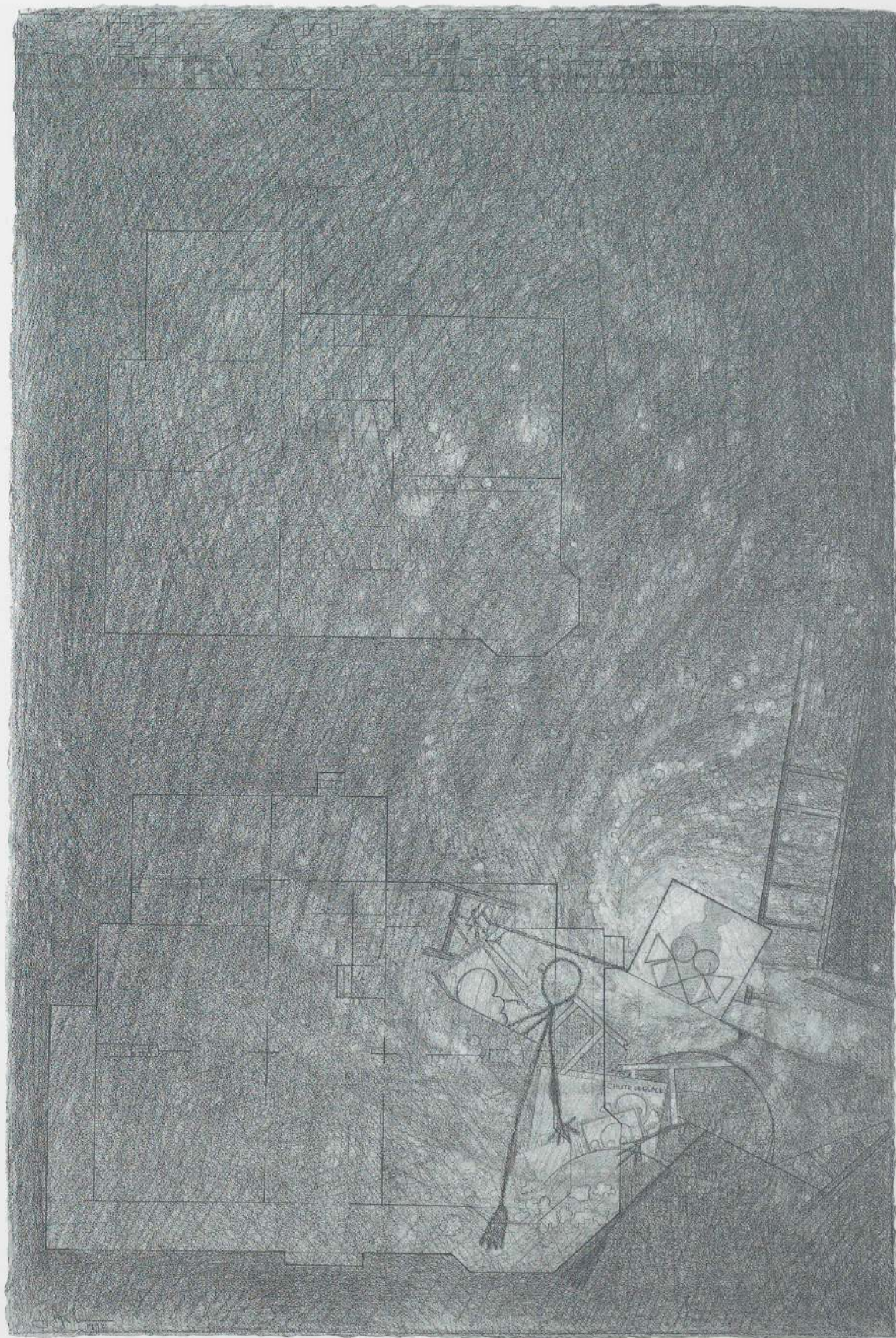


250 **UNTITLED**, 1991  
 Ohne Titel  
 Tusche auf Kunststoff, 86,4 × 114,3 cm  
 Sammlung Sarah-Ann und Werner H. Kramarsky



251 **UNTITLED**, 1992  
 Ohne Titel  
 Graphitstift auf Papier,  
 69,2 × 104,7 cm  
 Privatsammlung,  
 Courtesy Matthew Marks  
 Gallery, New York





252 **NOTHING AT ALL** RICHARD DADD, 1992

Gar nichts Richard Dadd

Graphitstift auf Papier, 104,7 × 69,8 cm

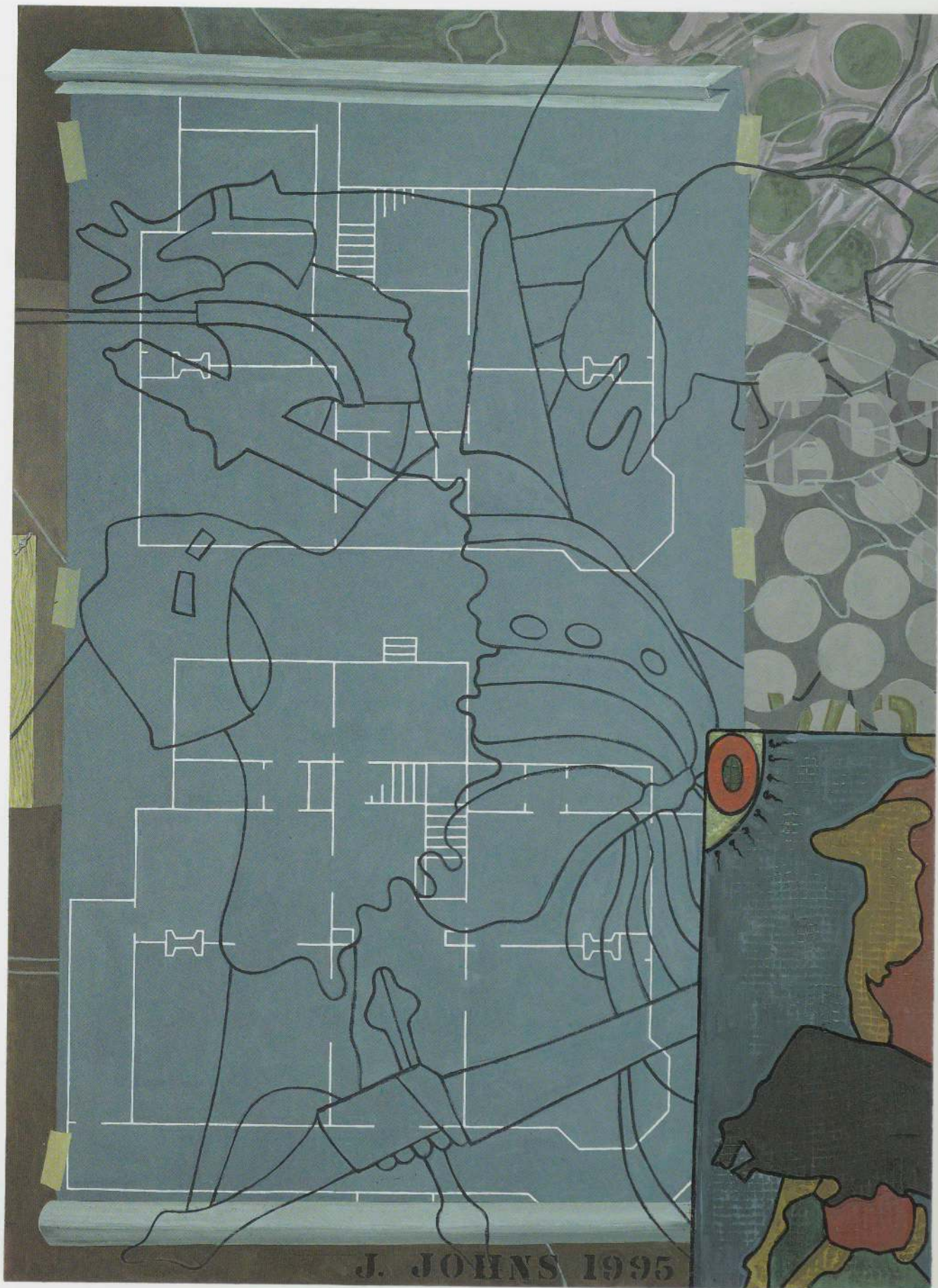
Besitz des Künstlers





253 **MIRROR'S EDGE,**  
1992  
Spiegelkante  
Öl auf Leinwand,  
167,6 × 111,8 cm  
Sammlung Mr. und  
Mrs. S.I. Newhouse





255 **UNTITLED**, 1992-94  
Ohne Titel  
Öl auf Leinwand, 198,1 × 299,7 cm  
The Museum of Modern Art, New York.  
In Aussicht gestellte Schenkung Agnes Gund





254 **UNTITLED**, 1992–95

Ohne Titel

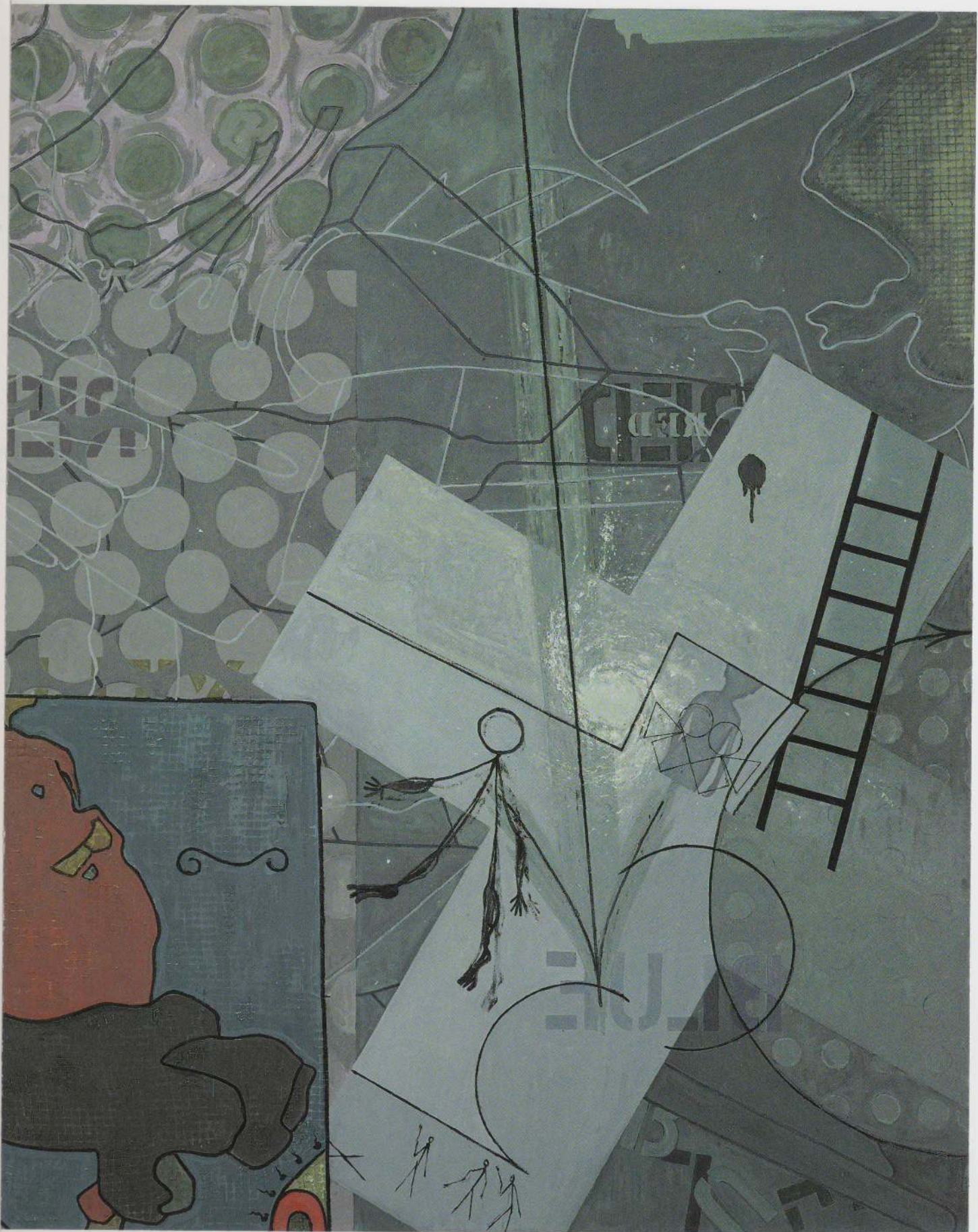
Enkaustik auf Leinwand, 198,1 × 299,7 cm

Besitz des Künstlers







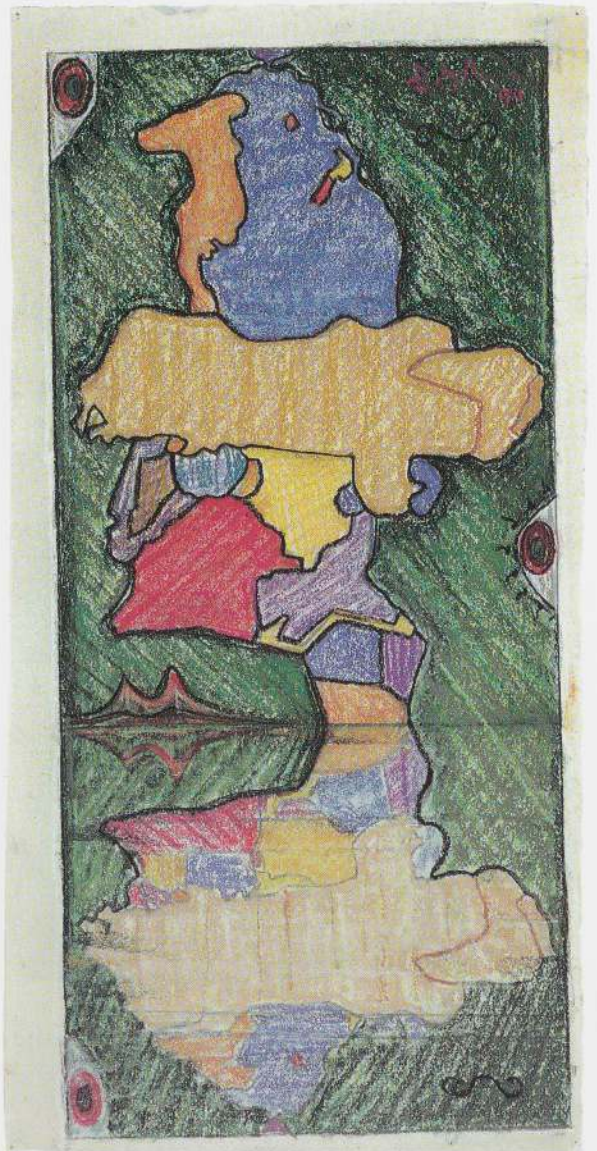






256 **MIRROR'S EDGE 2**, 1993  
Spiegelkante 2  
Enkaustik auf Leinwand, 167,6 × 111,7 cm  
Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix, Md.









260 **AFTER HOLBEIN**, 1993

Nach Holbein

Enkaustik auf Leinwand, 82,7 × 65,1 cm

Privatbesitz

261 **AFTER HANS HOLBEIN**, 1993

Nach Hans Holbein

Enkaustik auf Leinwand, 82,7 × 65,1 cm

Privatbesitz

257 **UNTITLED**, 1993/94

Ohne Titel

Pastell, Kohle und

Bleistift auf Papier,

70,1 × 103,5 cm

Privatbesitz

258 **UNTITLED**, 1993

Ohne Titel

Aquarell auf Papier,

103,8 × 70,2 cm

Privatbesitz

259 **UNTITLED**, 1994

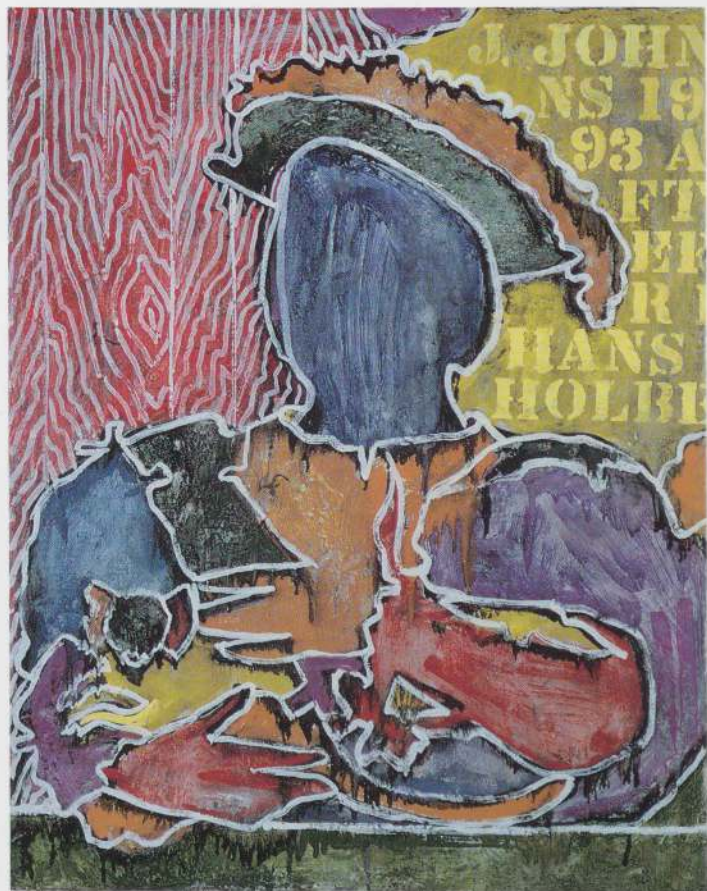
Ohne Titel

Pastell und Kohle auf Papier,

69,2 × 34,9 cm

Sammlung Kenneth und

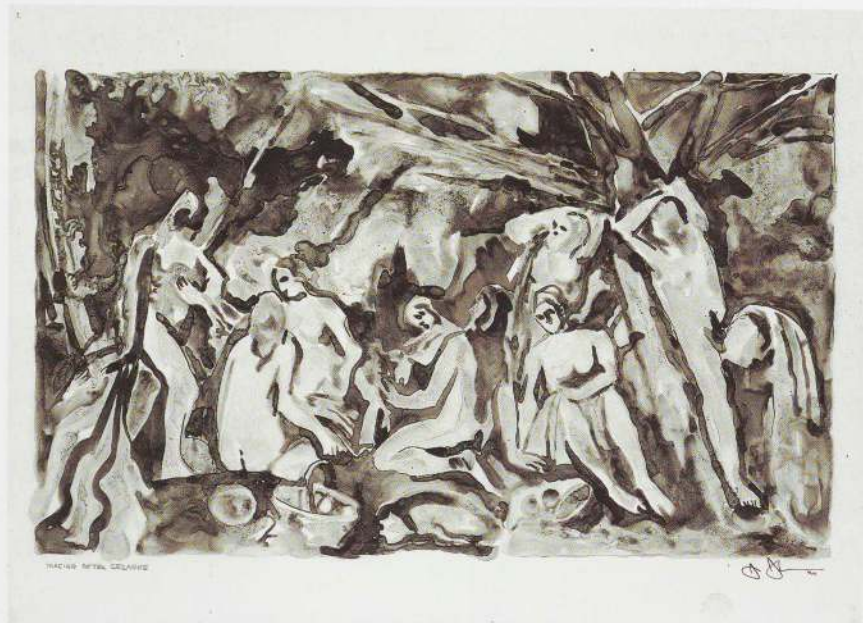
Judy Dayton







262 **TRACING AFTER CÉZANNE**, 1994  
 Konturzeichnung nach Cézanne  
 Tusche auf Kunststoff, 47,6 × 77,2 cm  
 Besitz des Künstlers



263 **TRACING AFTER CÉZANNE**, 1994  
 Konturzeichnung nach Cézanne  
 Tusche auf Kunststoff, 50,9 × 71,1 cm  
 Besitz des Künstlers



264 **TRACING AFTER CÉZANNE**, 1994  
 Konturzeichnung nach Cézanne  
 Tusche auf Kunststoff, 46 × 72 cm  
 Besitz des Künstlers



265 **TRACING AFTER CÉZANNE**, 1994  
 Konturzeichnung nach Cézanne  
 Tusche auf Kunststoff, 44,6 × 71,5 cm  
 Besitz des Künstlers

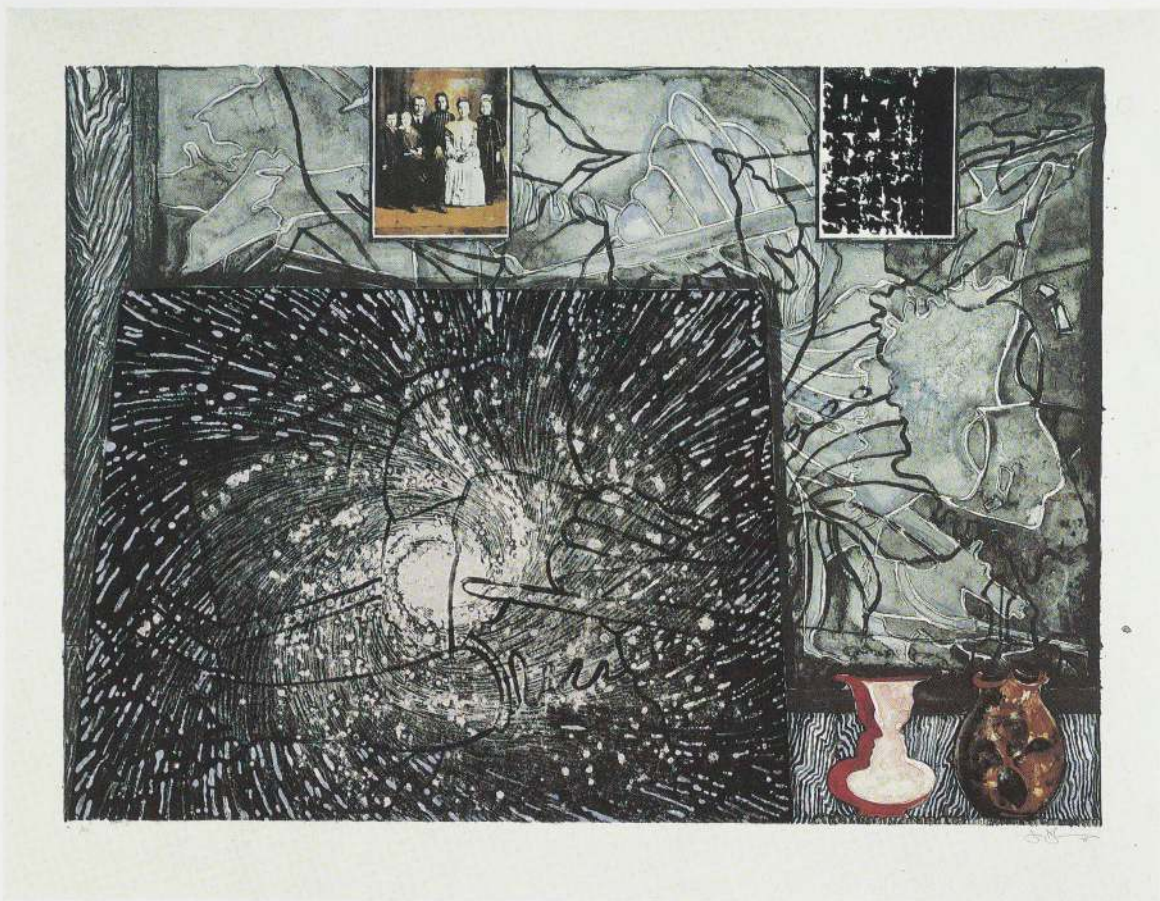


266 **TRACING AFTER CÉZANNE**, 1994  
 Konturzeichnung nach Cézanne  
 Tusche auf Kunststoff, 46 × 74,7 cm  
 Besitz des Künstlers

267 **TRACING AFTER CÉZANNE**, 1994  
 Konturzeichnung nach Cézanne  
 Tusche auf Kunststoff, 45,7 × 71,4 cm  
 Besitz des Künstlers







268 **UNTITLED**

Ohne Titel

West Islip, N.Y.: Universal

Limited Art Editions, 1995

Lithographie, 105,1 × 135,5 cm

The Museum of Modern Art, New York.

Geschenk von Emily Fisher Landau



## ANMERKUNGEN ZUR BIOGRAPHIE

### 1930-1958

#### EINFÜHRUNG

**1** Ich arbeitete in einem Buchladen, und dort gab es kleine rechteckige Papierblöcke, um Bestellungen zu notieren. Oft faltete ich diese Blätter und riß sie dann ein, so daß die Risse ein symmetrisches Muster ergaben, wenn man das Blatt auseinanderfaltete. Bei dieser Collage handelte es sich um eine Ansammlung von eingerissenen Blättern. Der Gedanke dabei war, etwas Symmetrisches hervorzubringen, was nicht symmetrisch aussah. Jasper Johns, zit. bei Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, S. 76, Anm. 1.

**2** Johns in einem Interview mit David Sylvester, das im Frühjahr 1965 aufgezeichnet und erstmals am 10. Oktober 1965 in England von der BBC gesendet wurde. Abgedruckt unter dem Titel 'Interview with Jasper Johns' in: *Jasper Johns Drawings*, Ausst. Kat. Arts Council of Great Britain, London 1974, S. 7 (dt. Auszüge in: Marco Livingstone, Hrsg., *Pop Art*, München 1992, S. 47).

**3** Johns im Gespräch mit Walter Hopps, 'Interview with Jasper Johns', in: *Artforum*, Nr. 3/6, März 1965, S. 34 (dt. Auszug in: Livingstone, wie Anm. 2, S. 47).

**4** Johns in einem Interview mit Billy Klüver, veröffentlicht in Form einer mit 33 1/3 U/min abzuspielenden Schallplatte, die dem Ausstellungskatalog *The Popular Image*, Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C., 1963, beigelegt wurde. Auszüge aus diesem Interview finden sich abgedruckt bei Klüver, *On Record: 11 Artists 1963, Interviews with Billy Klüver*, Experiments in Art and Technology, New York 1981, wo sich obiges Zitat auf S. 12 findet.

**5** Johns, zitiert in April Bernard und Mimi Thompson, 'Johns on ...', in: *Vanity Fair*, Nr. 47/3, Februar 1984, S. 65.

#### BIOGRAPHIE

**1** Johns, schriftliche Antwort auf Fragen von Lilian Tone, 15. Dezember 1995.

**2** Nach einem Interview mit Mary F. Young (Johns' Kusine), 25. Januar 1967 (Interviewer unbekannt), 'Jasper Johns Vertical File', South Carolina State Library, Columbia, S.C. Johns' Eltern hatten am 9. September 1927 geheiratet.

**3** Johns, zitiert in Sylvia L. McKenzie, 'Jasper Johns Art Hailed Worldwide', in: *Charleston (S.C.) News and Courier*, 10. Oktober 1965, S. 13-B.

**4** Johns' andere Großeltern waren vor seiner Geburt gestorben. Seine Großmutter väterlicherseits war Evalina (oder Evalina) Johns, geb. Wilson; seine Großeltern mütterlicherseits waren Richard Wilson Riley und Meta Dowling Simms. Siehe W. H. Manning jr., 'A History of Barnwell County', in: *Barnwell (S.C.) People Sentinel*, 27. Oktober 1966, S. B1.

**5** Interview mit Mary F. Young (wie Anm. 2).

**6** Johns, zitiert in Roberta Brandes Gratz, 'After the Flag', in: *New York Post*, 30. Dezember 1970, S. 25.

**7** Johns, zitiert in Barbaralee Diamonstein, *Inside the Art World: Conversations with Barbaralee Diamonstein*, New York 1994, S. 119.

**8** Johns, zitiert in Jo Ann Lewis, 'Jasper Johns, Personally Speaking', in: *Washington Post*, 16. Mai 1990, S. F 6. Siehe auch Diamonstein (wie Anm. 7), S. 114.

**9** Johns, zitiert in D. R. Rickborn, 'Art's Fair-Haired Boy: Allendale's Jasper Johns Wins Fame with Flags', in: *The State* (Columbia, S.C.), 15. Januar 1961, S. 20.

**10** Manning (wie Anm. 4), S. 1. Johns' Mutter lebte damals wahrscheinlich in Williston, S.C.; Johns in einem Gespräch mit Tone am 28. Februar 1996.

**11** Johns, zitiert in Grace Glueck, 'Once Established, Says Johns, Ideas Can Be Discarded', in: *New York Times*, 16. Oktober 1977, S. 31.

**12** Johns, zitiert in Ruth E. Fine und Nan Rosenthal, 'Interview with Jasper Johns', in: Nan Rosenthal und

Ruth E. Fine zusammen mit Marla Prather und Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., New York und London 1990, S. 71. Die Datierung dieses Vorfalles auf das Jahr 1935 ist geschätzt.

**13** Johns, zitiert in Jo Ann Lewis (wie Anm. 8), S. F 6.

**14** Interview mit Mary F. Young (wie Anm. 2).

**15** Johns, schriftliche Antwort an Tone (wie Anm. 1).

**16** Interview mit Mary F. Young (wie Anm. 2).

**17** Siehe John Cage, 'Jasper Johns: Stories and Ideas', in: Alan R. Solomon, *Jasper Johns: Paintings, Drawings and Sculptures 1954 bis 1964*, Ausst. Kat. The Jewish Museum, New York 1964, S. 23.

**18** Sterbeurkunde William I. Johns, Office of Vital Records, Columbia, S.C.

**19** Allendale County Probate Court, Allendale, S.C.

**20** Johns, schriftliche Antwort an Tone (wie Anm. 1).

**21** Interview mit Mary F. Young (wie Anm. 2).

**22** Johns, zitiert in Deborah Solomon, 'The Unflagging Artistry of Jasper Johns', in: *New York Times Magazine*, 19. Juni 1988, S. 23.

**23** Johns, schriftliche Antwort an Tone (wie Anm. 1).

**24** Interview mit Mary F. Young (wie Anm. 2). Dem South Carolina Department of Education zufolge wurde 'Climax' im Schuljahr 1944/45 von neun Schülern besucht. Für die Zeit vor 1944 waren keine Informationen über diese Schule zu bekommen. Johns zufolge wurde die Schule von etwa zwölf Schülern besucht; Johns im Gespräch mit Tone (wie Anm. 10).

**25** Johns, zitiert in Paul Taylor, 'Jasper Johns', in: *Interview*, Juli 1990, S. 100. Johns zufolge fand dieser Spaziergang irgendwann zwischen 1942 und 1944 statt; Johns im Gespräch mit Tone (wie Anm. 10).

**26** Laut Information der University of South Carolina, Columbia.

**27** 'Allendale Artist: Paints What He Likes - Happens to Like Flags!', in: *Augusta (Ga.) Chronicle*, 6. April 1958.

**28** Cage (wie Anm. 17), S. 23.

**29** Laut Information der University of South Carolina, Columbia.

**30** Catharine Phillips Rembert (1905-90) hatte an verschiedenen Schulen in New York studiert, unter anderem an der Parsons School of Design, sowie bei Hans Hofmann in Provincetown, Mass., und an der California School of Fine Arts, San Francisco. Siehe Adger Brown, 'Bundle of Happy Contradictions', in: *The State and the Columbia Record*, 11. April 1965, S. 16-D. Siehe auch Catharine Rembert, *Augusta Witkowski: Concentric Circles*, Columbia 1989.

**31** Catharine Phillips Rembert, zitiert von Tom Johnson in seinen Aufzeichnungen eines ca. 1989 mit ihr geführten Interviews; 'Catharine Rembert File', The South Carolinian Library, Columbia.

**32** Rembert, zitiert in Will Lester, 'Jasper Johns' Story: An Inspiration to Dreamers', in: *The Record*, 30. Januar 1978.

**33** Ebenda. Johns zufolge wurde das Geld durch ein Darlehen eines Onkels ersetzt; Johns im Gespräch mit Tone (wie Anm. 10).

**34** Siehe Jerry Tallmer, 'A Broom and a Cup and Paint', in: *New York Post*, 15. Oktober 1977, S. 20.

**35** Johns, schriftliche Antwort an Tone (wie Anm. 1).

**36** Alle diese Umzüge fanden innerhalb eines Jahres statt. Johns im Gespräch mit Tone (wie Anm. 10).

**37** Johns, zitiert in Mark Stevens zusammen mit Cathleen McGuigan, 'Super Artist: Jasper Johns, Today's Master', in: *Newsweek*, 90, Nr. 17, 24. Oktober 1977, S. 73, 77. Die Datierung dieses Ereignisses in das Jahr 1949 ist geschätzt.

**38** Johns in einem unveröffentlichten Interview mit David Bourdon, 11. Oktober 1977. Mit freundlicher Genehmigung von David Bourdon.

**39** Office of the University Registrar, New School for Social Research, New York.

**40** Siehe Diamonstein (wie Anm. 7), S. 114.

**41** Johns zitiert in Tallmer (wie Anm. 34), S. 20. In einem Gespräch mit Tone am 14. Juni 1996 korrigierte Johns dieses Zitat: 'Tatsächlich wurde die Schule von einer Frau geleitet.'

**42** Siehe [Sarah Taggart], 'Lebensläufe', in: *Freundschaften: Cage, Cunningham, Johns*, hrsg. von Anthony d'Offay, Stuttgart 1991, S. 159, und Anna Brooke, 'Zeittafel', in: Richard Francis, *Jasper Johns*, München und Luzern 1985, S. 117.

**43** Siehe den Beitrag von Roberta Bernstein im vorliegenden Buch, S. 70, Anm. 60.

**44** Johns im unveröffentlichten Interview mit David Bourdon (wie Anm. 38).

**45** Ebenda. Johns erwähnt dort, daß er bei Betty Parsons Pollocks Gemälde auf Glas gesehen habe. *Number 29, 1950*, Pollocks einziges Gemälde auf Glas, war in dieser Ausstellung zu sehen.

**46** Ebenda.

**47** National Personnel Records Center, St. Louis, Mo.

**48** Siehe David Bourdon, 'Jasper Johns: I Never Sensed Myself as Being Static', in: *The Village Voice*, 31. Oktober 1977, S. 75.

**49** 'Art & the Armed Forces', in: *Columbia Museum of Art News*, II, Nr. 8, November 1951, S. 2.

**50** 'Art & the Armed Forces', in: *Columbia Museum of Art News*, II, Nr. 9, Dezember 1951, S. 2.

**51** Ebenda.

**52** 'Works of Two Major Artists to Be Shown at Museum', in: *The State* (Columbia, S.C.), 4. Dezember 1960, S. 8D.

**53** 'Fort Jackson Gallery', in: *Columbia Museum of Art News*, III, Nr. 2, Februar 1952, S. 2.

**54** Bruno Bettelheims 'Schizophrenic Art: A Case Study' erschien in *Scientific American*, Bd. 186, April 1952, S. 31-34. *Der Säugling trinkt Milch von der Brust der Mutter* ist dort als Abb. 10 reproduziert. Zu den Werken, in denen Johns diese Zeichnung verwendete, gehören unbetiteltete Gemälde von 1991 (Tafeln 246, 247), 1991-94 (Tafel 248) und 1992 (LC 350 und 351) sowie drei 1995 vollendete unbetiteltete Mezzotint (ULAE 264-266). Siehe auch Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg. New York 1994, S. 80, Anm. 103.

**55** Johns im unveröffentlichten Interview mit David Bourdon (wie Anm. 38).

**56** Siehe Bourdon (wie Anm. 48), S. 75.

**57** Johns, zitiert in Diamonstein (wie Anm. 7), S. 115.

**58** Yoshiaki Tono, [Jasper Johns in Tokyo], in: *Bijutsu Techō* (Tokio), August 1964, S. 5. Aus dem Japanischen ins Englische übersetzt von Tadatoshi Higashizono. Bei Tono ist von einer Schallplatte von Pierre Boulez die Rede; Johns zufolge war auf dieser Schallplatte tatsächlich Musik von Edgar Varèse zu hören; Gespräch mit Tone (wie Anm. 41).

**59** National Personnel Records Center, St. Louis, Mo.

**60** Johns, zitiert in Diamonstein (wie Anm. 7), Seite 116.

**61** Ebenda.

**62** Siehe [Taggart] (wie Anm. 42), S. 159.

**63** Johns, zitiert in Glueck (wie Anm. 11), S. 31.

**64** Siehe [Taggart] (wie Anm. 42), S. 159.

**65** Siehe Diamonstein (wie Anm. 7), S. 116, und Calvin Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Garden City, N.Y., 1980, S. 109-110. Siehe auch *Robert Rauschenberg im Gespräch mit Barbara Rose, Kunst heute*, Nr. 3, Köln 1989, S. 46f.

**66** Johns, zitiert in Stevens/McGuigan (wie Anm. 37), S. 77.

**67** Siehe Tomkins (wie Anm. 65), S. 111, wo diese Arbeiten als Bleistiftzeichnungen von Kartoffeln beschrieben werden, und Rosenthal/Fine (wie Anm. 12), S. 86. Sowohl Robert Rauschenberg als auch John Cage bewunderten diese Zeichnungen sehr.

**68** Johns im Gespräch mit Tone (wie Anm. 10).



- 69** Siehe Diamonstein (wie Anm. 7), S. 116, und Calvin Tomkins (wie Anm. 65), S. 109–110.
- 70** Siehe [Taggart] (wie Anm. 42), S. 159.
- 71** David Vaughan, 'Vom Werden einer Freundschaft: Jasper Johns im Gespräch mit David Vaughan', in: *Freundschaften* (wie Anm. 42), S. 137, und [Taggart] (ebenda), S. 159.
- 72** Rachel Rosenthal, zitiert in einem unveröffentlichten Interview mit Tomkins, 2. Juni 1978. Mit freundlicher Genehmigung von Calvin Tomkins.
- 73** Johns, zitiert in Crichton (wie Anm. 54), S. 76, Anm. 1. Johns ist sich nicht sicher, ob dieses Werk noch in der East 8th Street entstand oder erst später in seinem Atelier in 278 Pearl Street, wohin er im Sommer 1954 zog. Johns, schriftliche Antwort an Tone (wie Anm. 1).
- 74** Siehe Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954–1974: The Changing Focus of the Eye*, in: Ann Arbor 1985, S. 4, 44, 92.
- 75** Johns zufolge sah er etwa zur selben Zeit zum ersten Mal Arbeiten von Joseph Cornell und René Magritte. Siehe Roberta Bernstein, 'An Interview with Jasper Johns', in: *Fragments: Incompletion and Discontinuity*, Hrsg. von Lawrence D. Kritzman, *New York Literary Forum*, Bd. 8–9, 1981, S. 287. Im Lauf des Jahres 1954 waren Arbeiten von Cornell in mindestens zwei New Yorker Ausstellungen zu sehen: in der 'Third Annual Exhibition of Painting and Sculpture' in der Stable Gallery (27. Januar–20. Februar) und in der 1954 Annual Exhibition im Whitney Museum of American Art (17. März–18. April). Zu Magritte und Cornell als Bezugspunkten für Johns' Werk dieser Zeit siehe Bernstein (wie Anm. 74), S. 19.
- 76** Rosenthal (wie Anm. 72). Tomkins notierte außerdem, daß es »keine Möbel in ihren Lofts« gegeben habe, »nur ein Holzpodest, das zum Schlafen, Essen und Sitzen diente. Wenn Bob oder Jap ein Bad nehmen wollten, kamen sie zu Rachel hinauf.«
- 77** Ebenda.
- 78** Ebenda.
- 79** Siehe Crichton (wie Anm. 54), S. 26 und 76, Anm. 4, und Bernstein (wie Anm. 74), S. 217, Anm. 20.
- 80** Siehe Crichton (wie Anm. 54), S. 29. Die wenigen erhalten gebliebenen Arbeiten aus der Zeit vor 1955 befanden sich damals alle im Besitz anderer: *Untitled*, 1954 (Tafel 1), *Untitled*, 1954 (Tafel 5), *Star*, 1954, und *Construction with Toy Piano*, 1954. Außer den zwei 1952 entstandenen Zeichnungen *Idiot* und *Tattooed Torso* ist im Inventarverzeichnis der Leo Castelli Gallery noch ein weiteres Werk katalogisiert: *Untitled*, 1951, »Träger: 49,5 × 19, Bild: 47 × 15,5 cm, LC II«. Der gegenwärtige Standort ist unbekannt. Gelegentlich erwarb Johns frühere Arbeiten von sich, um sie dann zu zerstören. Siehe Bernstein (wie Anm. 74), S. 5, und Stevens mit McGuigan (wie Anm. 37), S. 77. Er erinnert sich an einen solchen Fall, als ein Frühwerk von der Leo Castelli Gallery erworben wurde. Johns im Gespräch mit Tone (wie Anm. 10).
- 81** Rosenthal (wie Anm. 72).
- 82** Johns, zitiert in Vivien Raynor, 'Jasper Johns: "I have attempted to develop my thinking in such a way that the work I've done is not me"', in: *Artnews*, 72, Nr. 3, März 1973, S. 22.
- 83** Siehe Bernstein (wie Anm. 74), S. 153. Johns hat seinen *Flag*-Traum seit 1963 mehrmals erwähnt. Siehe Lil Picard, 'Jasper Johns', in: *Das Kunstwerk*, 17, Nr. 5, November 1963, S. 6; das Interview mit Alan Solomon in dem Film *U.S.A. Artists: Jasper Johns*, 1966; Gratz (wie Anm. 6), S. 25; das Interview mit Emile de Antonio in dem Film *Painters Painting*, 1972; das unveröffentlichte Interview mit Yoshiaki Tono, 1975; Glueck (wie Anm. 11), S. 31; Roberta J. M. Olson, 'Jasper Johns: Getting Rid of Ideas', in: *Soho Weekly News*, 5, Nr. 5, 3. November 1977, S. 25; Peter Fuller, 'Jasper Johns Interviewed I', in: *Art Monthly*, Nr. 18, Juli–August 1978, S. 10; und Deborah Solomon (wie Anm. 22), S. 63.
- 84** Johns, zitiert in Emile de Antonio und Mitch Tuchman, *Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene 1940–1970*, New York 1984, S. 97.
- 85** Fairfield Porter, 'Third Annual', in: *Artnews*, 53, Nr. 9, Januar 1955, S. 48.
- 86** *Flag* wurde vom Museum of Modern Art auf 1954 (das von Johns auf der Rückseite des Gemäldes aufgetragene Datum) datiert, bis ein Besucher 1976 collagiertes Zeitungspapier aus den Jahren 1955 und 1956 auf dem Bild bemerkte. Das Zeitungspapier von 1956 erklärt sich jedoch durch einen Vorfall während einer Party in Johns' Atelier: *Flag* hing an einer provisorischen Wand, die umstürzte, wobei das Gemälde beschädigt wurde. Als Johns es reparierte, benutzte er Zeitungspapier aus dieser Zeit. Siehe Milton Esterow, 'The Second Time Around', in: *Artnews*, 92, Nr. 6, Sommer 1993, S. 149; Bernstein (wie Anm. 74), S. 215, Anm. 1; und Joan Carpenter, 'The Infra-Iconography of Jasper Johns', in: *Art Journal*, 36, Nr. 3, Frühjahr 1977, S. 224.
- 87** Marian Sarach im Gespräch mit Tone, 12. September 1995.
- 88** Ursprünglich sollten auch Arbeiten von Ray Johnson und Stan Vanderbeek in *Short Circuit* integriert werden. Am 8. Juni 1965 entdeckte Leo Castelli, daß das Johns-Gemälde aus dem Werk gestohlen worden war. Siehe Crichton (wie Anm. 54), S. 76f., Anm. 23. Es wurde durch ein in Johns' Manier gemaltes Flaggen-gemälde von Elaine Sturtevant ersetzt.
- 89** Für gewöhnlich wird für Rauschenbergs Umzug vom Atelier in der Fulton Street in das in der Pearl Street der Zeitraum Dezember 1954–Januar 1955 angegeben. Siehe Walter Hopps, *Robert Rauschenberg*, Ausst. Kat. National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1976, S. 34; Hopps, *Robert Rauschenberg: The Early 1950s*, Ausst. Kat. The Menil Collection, Houston 1991, S. 227; und Kirk Varndoe, 'Inscriptions in Arcadia', in: *Cy Twombly: A Retrospective*, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York 1994, S. 61, Anm. 89. Tomkins' *Off the Wall* jedoch zufolge (wie Anm. 65, S. 118), zog Rauschenberg in die Pearl Street, nachdem Rachel Rosenthals Vater gestorben war, was, so Rosenthal, im Sommer 1955 geschah. Johns hat diese Information bestätigt; Johns, schriftliche Antwort an Tone (wie Anm. 1).
- 90** Rauschenberg, zitiert in Tomkins (wie Anm. 65), S. 118.
- 91** Johns, zitiert in Dodie Kazanjian, 'Cube Roots', in: *Vogue*, Nr. 179, September 1989, S. 729.
- 92** Rosenthal (wie Anm. 72). Siehe auch Alan R. Solomon (wie Anm. 17), S. 8.
- 93** Rauschenberg, zitiert von Rosenthal (wie Anm. 72).
- 94** Siehe Vaughan (wie Anm. 71), S. 137; Andy Warhol und Paul Hackett, *Popism: The Warhol '60s*, New York und London 1980, S. 4; und David Revill, *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, New York 1992, S. 184.
- 95** Cage, zitiert in Mary Lynn Kotz, *Rauschenberg, Art and Life*, New York 1990, S. 89.
- 96** Johns, zitiert in D. K. [Donald Key], 'Johns Adds Plaster Casts to Focus Target Paintings', in: *Milwaukee Journal*, 19. Juni 1960, S. 6.
- 97** Johns, zitiert in Joseph E. Young, 'Jasper Johns: An Appraisal', in: *Art International*, 13, Nr. 7, September 1969, S. 51.
- 98** Gene Moore und Jay Hyams, *My Time at Tiffany's*, New York 1990, S. 70.
- 99** Ebenda, S. 227.
- 100** Ebenda, S. 80, 227.
- 101** Siehe Olson (wie Anm. 83), S. 25. Johns zufolge war diese Ausstellung wahrscheinlich nicht seine erste Begegnung mit Gustons Werk, doch sie hinterließ einen starken Eindruck; Johns im Gespräch mit Tone (wie Anm. 10).
- 102** Johns im Gespräch mit Tone (wie Anm. 10). Johns ist sich des genauen Datums nicht sicher, doch irgendwann in diesem Jahr dürfte die Begegnung stattgefunden haben.
- 103** Siehe Ann Hindry, 'Conversation with Jasper Johns / Conversations avec Jasper Johns', in: *Artstudio*, Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 16, und Walter Hopps, 'An Interview with Jasper Johns', in: *Arforum*, 3, Nr. 6, März 1965, S. 34.
- 104** Johns, zitiert in Diamonstein (wie Anm. 7), S. 116.
- 105** Moore/Hyams (wie Anm. 98), S. 227.
- 106** Laut Anne Livet, *The Works of Edward Ruscha*, Ausst. Kat. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1982, S. 157, machte diese Reproduktion in *Print* einen starken Eindruck auf Ruscha, für den »Johns' Flaggen und Zielscheiben der Grund waren, Künstler werden zu wollen«.
- 107** Siehe Bernstein (wie Anm. 74), S. 219f., Anm. 55, und Johns' Bericht, wie *Green Target* in die Ausstellung kam, in Diamonstein (wie Anm. 7), S. 117.
- 108** Leo Castelli Eintrag in seinem Terminkalender für diesen Tag.
- 109** Ebenda, und Tomkins (wie Anm. 65), S. 141.
- 110** Tomkins (wie Anm. 65), S. 142.
- 111** Die Information über das Todesdatum wurde vom Allendale County Probate Court zur Verfügung gestellt, die Information über den Ort von Johns; Johns im Gespräch mit Tone (wie Anm. 10).
- 112** Susan Hapgood datiert die erste Nennung des Begriffs »Neo-Dada« auf das Jahr 1958: *Neo-Dada: Redefining Art, 1958–62*, Ausst. Kat. The American Federation of Arts, New York 1994, S. 58, Anm. 1. Tatsächlich erscheint er jedoch schon in Robert Rosenblum, 'Castelli Group', in: *Arts*, 31, Nr. 8, Mai 1957, S. 53. Bei einer späteren Gelegenheit warnte Rosenblum vor der Gefahr, Johns unbedacht mit Dada zu identifizieren: »eine solche oberflächliche Kategorisierung muß tiefgreifend überdacht werden. Sicherlich ist Johns Duchamp (wenn auch kaum anderen, orthodoxeren Dadaisten) verpflichtet, dessen verstörende Angriffe auf vorgefaßte Meinungen oft, was die Kunstfertigkeit betrifft, vergleichsweise gewissenhaft in die Tat umgesetzt wurden, doch die Verwandtschaft zu den amerikanischen Abstrakten Expressionisten ist sehr viel enger.« Rosenblum, 'Jasper Johns', in: *Art International*, 4, Nr. 7, 25. September 1960, S. 77.
- 113** Robert Motherwell (Hrsg.), *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York 1951.
- 114** Johns zufolge lernte er das Werk Duchamps erst 1958, nach seiner ersten Einzelausstellung, kennen. Siehe unter anderem Bernstein (wie Anm. 74), S. 221, Anm. 2; Francis Naumann, *Jasper Johns: According to What & Watchman*, New York 1992, S. 17f.; Crichton (wie Anm. 54), S. 78, Anm. 42; und Hindry (wie Anm. 103), S. 6. Johns sagte jedoch auch: »Das erste Mal habe ich mir [Duchamps] Werk in der Arensberg Collection angesehen, nachdem jemand in bezug auf mich von »neo-Dada« gesprochen hatte, und ich nicht wußte, was Dada war.« (Fuller, wie Anm. 83, S. 10) Diese Aussage läßt darauf schließen, daß Johns kurz nach der Veröffentlichung der Rezension Rosenblums im Jahre 1957 nach Philadelphia fuhr.
- 115** Castelli's Terminkalender.
- 116** Johns im Gespräch mit Tone (wie Anm. 41).
- 117** Zu den Werken von Duchamp in Johns' Sammlung im Jahre 1970 siehe Bernstein (wie Anm. 74), S. 224f., Anm. 8.
- 118** Johns, schriftliche Antwort an Tone (wie Anm. 1).
- 119** Johns, zitiert in Fuller (wie Anm. 83), S. 8.
- 120** Tomkins (wie Anm. 65), S. 144.
- 121** Billy Klüver und Julie Martin, unveröffentlichtes Interview mit Jasper Johns, 26. Februar 1991.
- 122** Dorothy Miller, zitiert in Lynn Zelevansky, 'Dorothy Miller's "Americans", 1942–63', in: *Studies in Modern Art*, Nr. 4, 1994, S. 81.
- 123** Tomkins (wie Anm. 65), S. 144.
- 124** Rückborn (wie Anm. 9), S. 20.
- 125** Brief von Castelli an Alfred H. Barr jr. vom 17. Februar 1958, Leo Castelli Gallery Archives.
- 126** Siehe Zelevansky (wie Anm. 122), S. 104, Anm. 157.
- 127** Lil Picard (wie Anm. 83), S. 6.
- 128** Zu einer Erörterung der stilistischen Unterschiede zwischen in Wachs- und in Ölfarben ausgeführten Arbeiten siehe Bernstein (wie Anm. 74), S. 39f.
- 129** 'Targets and Flags', in: *Newsweek*, 51, Nr. 13, 31. März 1958, S. 96.
- 130** Moore/Hyams (wie Anm. 98), S. 227, und Brief von Katherine Knauer, Tiffany's, an das Museum of Modern Art vom 1. August 1995.
- 131** Siehe Revill (wie Anm. 94), S. 191, und Hopps, *Robert Rauschenberg* (wie Anm. 89), S. 34.
- 132** Siehe Vaughan (wie Anm. 71), S. 138, und Cunningham Dance Foundation, Inc., unveröffentlichte Chronologie.



**133** Eine Zeichnung von *Tennyson* taucht in Castelli's Terminkalender auf der Seite zum 20. September auf, was darauf schließen läßt, daß das Bild zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt war.

**134** Leo Castelli Gallery Archives.

**135** Siehe Howard Devree, 'Art: Pittsburgh Bicentennial Show. Eight Awards Made in Category of Painting', in: *New York Times*, 4. Dezember 1958, S. 36.

## 1959-1960

### EINFÜHRUNG

**1** Siehe Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, S. 39.

**2** Roberta Bernstein, *Jasper Johns*, New York 1992, S. [2].

### BIOGRAPHIE

**1** Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: The Changing Focus of the Eye*, Ann Arbor 1985, S. 45.

**2** Siehe Harold Rosenberg, 'The Art World: Twenty Years of Jasper Johns', in: *The New Yorker*, 53. Nr. 45, 26. Dezember 1977, S. 44. Später gab Johns zwei Gemälden sowie mehreren Zeichnungen und Druckgraphiken den Titel *Device*.

**3** Siehe Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, S. 47. Diese dreiteilige Struktur liegt vielen nach 1962 entstandenen Gemälden zugrunde, z. B. *Out the Window II*, 1962, *Passage*, 1962, *Periscope (Hart Crane)*, 1963, *Land's End*, 1963, und *Watchman*, 1964.

**4** Siehe Bernstein (wie Anm. 1), S. 222, Anm. 23.

**5** Zu den in den sechziger Jahren fertiggestellten Acrylbildern gehören *0-9*, 1959-62, *0 through 9*, 1961 (LC 134), *Red, Yellow, Blue*, 1965 (1966 verbrannt), *Two Maps*, 1965 (1966 verbrannt), und *Green Map above White*, 1966-67.

**6** Zum Datum der ersten Begegnung Johns' mit Marcel Duchamp siehe Bernstein (wie Anm. 1), S. 60.

**7** Ebenda, S. 61. Siehe auch Richard Francis, *Jasper Johns*, München und Luzern 1985, S. 21.

**8** Johns, zitiert in Edmund White, 'Enigmas and Double Visions', in: *Horizon*, 20. Nr. 2, Oktober 1977, S. 54. Siehe auch Barbaralee Diamonstein, *Inside the Art World: Conversations with Barbaralee Diamonstein*, New York 1994, S. 118.

**9** Johns, zitiert in Peter Fuller, 'Jasper Johns Interviewed I', in: *Art Monthly*, Nr. 18, Juli-August 1978, S. 10.

**10** Johns, 'Collage', in: *Arts*, 33, Nr. 6, März 1959, S. 7. Die Rezension von Hilton Kramer erschien unter dem Titel 'Month in Review', in: *Arts*, 33, Nr. 5, Februar 1959, S. 49.

**11** Yoshiaki Tono, Brief an Leo Castelli vom 2. November 1959, Leo Castelli Gallery Archives, New York.

**12** 'His Heart Belongs to Dada', in: *Time*, 73, 4. Mai 1959, S. 58.

**13** Siehe den Entwurf eines Briefs von Tatyana Grosman an Johns vom 7. August 1960, ULAE Archives, West Islip, N.Y. Tatyana und Maurice Grosman hatten ihre Druckerpresse ursprünglich am 16. November 1955 unter dem Namen 'Limited Art Editions' eintragen lassen. Sieben Monate später wurde der Betrieb unter dem Namen 'Universal Limited Art Editions' neu registriert. Siehe Esther Sparks, *Universal Limited Art Editions: A History and Catalogue: The First Twenty-Five Years*, Chicago und New York 1989, S. 18.

**14** Siehe William S. Rubin, *Frank Stella*, New York 1970, S. 155.

**15** Mit freundlicher Genehmigung von Maureen O'Hara. Auszüge aus diesem Brief sind abgedruckt in Marjorie Perloff, *Frank O'Hara: Poet among Painters*, New York 1977, S. 45, 203, Anm. 41-44.

**16** Siehe Brad Gooch, *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara*, New York 1993, S. 329-332.

**17** 'Entraining to Southampton in the parlor car with Jap and Vincent, I / see life as a penetrable landscape lit from above / like it was in my Barbizonian kiddo days when automobiles / were owned by the same people for

years and the Alfa Romeo / was only a rumor under the leaves beside the viaduct.'

Auszug nachgedruckt mit freundlicher Genehmigung von Maureen O'Hara. Siehe Perloff (wie Anm. 15), S. 149, und *The Collected Poems of Frank O'Hara*, Berkeley 1995, S. 329. Auch andere Gedichte O'Haras beziehen sich auf Johns: 'What Appears to Be Yours' vom 13. Dezember 1960; 'Dear Jap' vom 10. April 1963; 'Poem (The Cambodian Grass Is Crushed)' vom 17. Juni 1963; und 'Bathroom' vom 20. Juni 1963. Johns seinerseits bezieht sich in mehreren seiner Werke auf O'Hara: *In Memory of My Feelings - Frank O'Hara*, 1961, 4 *the News*, 1962, *Memory Piece (Frank O'Hara)*, 1961-70 (LC 8-19), *Memory Piece (Frank O'Hara)*, 1961 (LC 170) und *Skin with O'Hara Poem*, 1963-65. Siehe Fred Orton, 'Present, the Scene of ... Selves, the Occasion of ... Ruses', in: *Foires/Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns*, Ausst. Kat. The Grunwald Center for the Graphic Arts, Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles 1987, S. 178f., 190, Anm. 32 und 33, 191, Anm. 34 und 37.

**18** Alfred H. Barr jr., zitiert in Crichton (wie Anm. 3), S. 77, Anm. 33. Barr bezieht sich auf 'Painting and Sculpture Acquisitions', in: *The Museum of Modern Art Bulletin*, 1. Januar-31. Dezember 1958, S. 21.

**19** Siehe Michael Kirby (Hrsg.), *Happenings: An Illustrated Anthology*, New York 1965, S. 81.

**20** Johns, zitiert in David Vaughan, 'Vom Werden einer Freundschaft: Jasper Johns im Gespräch mit David Vaughan', in: *Freundschaften: Cage, Cunningham, Johns*, hrsg. von Anthony d'Offay, Stuttgart 1991, S. 139.

**21** David H. van Hook, Brief an Castelli vom 24. November 1959, Leo Castelli Gallery Archives.

**22** Siehe Vaughan (wie Anm. 20), S. 139, und Kirby (wie Anm. 19), S. 124.

**23** José Pierre, undatiertes Brief an Johns, Leo Castelli Gallery Archives. Am 10. September 1959 antwortete Castelli: 'Was Jasper Johns betrifft, so haben wir uns entschieden, Ihnen seine Zielscheibe mit Gipsabgüssen menschlicher Körperteile zu schicken: Wir glauben, daß Marcel Duchamp an dieses Werk gedacht haben dürfte, als er Jasper Johns zur Teilnahme an der Ausstellung einlud.' (Leo Castelli Gallery Archives).

**24** Johns, in einem unveröffentlichten Interview mit Yoshiaki Tono, 1975. Mit freundlicher Genehmigung von Yoshiaki Tono.

**25** Detaillierte Informationen zu diesen ersten Kartengemälden finden sich in David Shapiro, 'Imago Mundi', in: *Artnews*, 70, Nr. 6, Oktober 1971, S. 66; John Cage, 'Jasper Johns: Stories and Ideas', in: Alan R. Solomon, *Jasper Johns: Paintings, Drawings and Sculptures 1954-1964*, Ausst. Kat. The Jewish Museum, New York 1964, S. 22; Bernstein (wie Anm. 1), S. 27; und Crichton (wie Anm. 3), S. 44.

**26** Einige der 1960 entstandenen Bronzeplastiken - *Light Bulb*, *Flashlight*, *Painted Bronze (Bierdosen)*, *Painted Bronze (Savarin-Dose)*, *Flag und Bronze* - wurden in der Modern Art Foundry, Long Island City, New York, gegossen. Siehe Wendy Weitman, 'Jasper Johns: Ale Cans and Art', in: *Studies in Modern Art*, Nr. 1, 1991, S. 40, 62, Anm. 4.

**27** Johns, zitiert in Bernstein (wie Anm. 1), S. 54.

**28** Ebenda, S. 23, 220, Anm. 60; und Deborah Solomon, 'The Unflagging Artistry of Jasper Johns', in: *New York Times Magazine*, 19. Juni 1988, S. 64.

**29** Nan Rosenthal und Ruth E. Fine, zusammen mit Marla Prather und Any Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., New York und London 1990, S. 158.

**30** Siehe Bernstein (wie Anm. 1), S. 48f. *Painting with Two Balls* kann frühestens am 28. Februar 1960, dem Datum der auf der Oberfläche des Bildes aufgeklebten Zeitung, vollendet worden sein.

**31** Castelli, zitiert in Crichton (wie Anm. 3), S. 39.

**32** Johns, zitiert in Vaughan (wie Anm. 20), S. 138.

**33** In den Leo Castelli Gallery Archives befindet sich eine Postkarte, die Johns am 1. März 1960 aus Sarasota an Leo Castelli schrieb.

**34** Pressemitteilung, The Museum of Modern Art Collection Files, Department of Painting and Sculpture.

**35** Siehe Fine und Rosenthal, 'Interview with Jasper

Johns', in: Rosenthal/Fine (wie Anm. 29), S. 82. In diesem Interview erwähnt Johns, daß *Night Driver*, 1960, für ihn mit seinem damals neu erworbenen Führerschein 'unerklärlicherweise verbunden' sei. In einem Gespräch mit Lilian Tone am 28. Februar 1996 sagte Johns, daß *Night Driver* wahrscheinlich im Atelier in der Front Street entstanden sei.

**36** 'Fürs erste habe ich \$ 500,00 auf Ihr Konto eingezahlt, und in den nächsten Tagen werde ich mich um die anderen \$ 500,00 für den Monat August kümmern. Sehr wahrscheinlich werde ich am Montag, dem 25., am späten Nachmittag nach Norfolk fliegen, wo ich gegen 17:45 ankommen müßte; ich werde Ankunftstag und -zeit aber noch bestätigen. Einstweilen Ihnen beiden herzliche Grüße.' Castelli, Brief an Johns vom 15. Juli 1960, Leo Castelli Gallery Archives.

**37** Castelli, Brief an Walter Hopps vom 29. Juli 1960, Leo Castelli Gallery Archives.

**38** Tatyana Grosman, Entwurf eines Briefs an Johns vom 7. August 1960, ULAE Archives.

**39** Johns, Postkarte an Grosman vom 12. August 1960, ULAE Archives.

**40** Riva Castleman, *Jasper Johns: Die Druckgraphik*, München 1986, S. 11.

**41** Siehe Sparks (wie Anm. 13), S. 123.

**42** In einem Brief an Castelli erklärte Hopps, warum er von diesem Plan abgerückt war: 'Die Anzahl erstklassiger Schwitters-Objekte, die wir zeigen können, hat sich als beträchtlich größer als erwartet erwiesen - im Grunde genommen genug für eine Einzelausstellung. Zweitens hat es den Anschein, als habe Cornell zur Zeit etwas dagegen, zusammen mit anderen ausgestellt zu werden.' Hopps, Brief an Castelli vom 28. Mai 1960, Leo Castelli Gallery Archives.

**43** John Richard Craft, Brief an Castelli vom 22. September 1960, Leo Castelli Gallery Archives.

**44** Den ULAE-Notizbüchern zufolge wurden am 12. Oktober 1960 fünf Exemplare von der Barone Gallery, New York, erworben. Der Drucker dieser ersten Lithographien war der in Frankreich ausgebildete Robert Blackburn. Er druckte Johns' Graphiken bis 1962; sein Nachfolger bei den ULAE war Zigmunds Priede.

**45** Johns, Brief an Grosman vom 27. Oktober 1960, ULAE Archives.

**46** Grosmans, Entwurf eines Briefs an Johns vom 31. Oktober 1960, ULAE Archives.

**47** Leonard Lyons, 'Art Note: Jasper Johns', in: *Washington, D.C., Evening Star*, 3. März 1964, S. A-11.

**48** Johns in einem Gespräch mit Tone am 14. Juni 1996. Die Aufschrift läßt sich so übersetzen: 'Für Jasper Johns, Sibylle der Zielscheiben, herzlich, Marcel 1960.'

**49** Craft, Brief an Castelli vom 31. Dezember 1960, Leo Castelli Gallery Archives.

## 1961-1963

### EINFÜHRUNG

**1** Johns in einem Interview mit Billy Klüver, veröffentlicht in Form einer mit 33 $\frac{1}{3}$  U/min abzuspielenden Schallplatte, die dem Ausstellungskatalog *The Popular Image*, Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C., 1963, beigelegt wurde. Auszüge aus diesem Interview finden sich abgedruckt bei Klüver, *On Record: 11 Artists 1963, Interviews with Billy Klüver*, Experiments in Art and Technology, New York 1981, wo sich obiges Zitat auf S. 13 findet.

**2** Siehe Kirk Varnedoe, 'Einführung: Anhauch des Lebens', im vorliegenden Band, S. 35, Anm. 56.

**3** Ein Anflug des Makabren war unverkennbar in einem Gemälde aus dieser Zeit, das niemals vollendet wurde. Spuren dieses Gemäldes, die heute für das normale Auge unsichtbar sind, finden sich im Malgrund unter *In Memory of My Feelings - Frank O'Hara*; zu ihnen gehören ein Totenschädel und die Worte 'Dead Man' (Toter Mann). Mein Dank gilt Stefan Edlis und Gail Neeson, die mir die Infrarotaufnahmen dieser Details zugänglich gemacht haben. Siehe auch Fred Orton, *Figuring Jasper Johns*, Cambridge, Mass., 1994, S. 64 und 65, wo sich ein Photo abgebildet und folgen-



des Zitat aus Johns' Skizzenbuchnotizen wiedergegeben findet: »Ein Toter. Einen Totenschädel nehmen. Ihn mit Farbe bestreichen. Ihn gegen Leinwand reiben. Totenschädel gegen Leinwand.« Siehe außerdem den Begleitband zum vorliegenden Katalog: *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews*.

#### BIOGRAPHIE

- 1** Walter Hopps, *Robert Rauschenberg*, Ausst. Kat. National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1976, S. 37.
- 2** Johns, schriftliche Antwort auf Fragen von Lilian Tone, 15. Dezember 1995.
- 3** Johns, zitiert in Jay Nash und James Holmstrand, »Zeroing In on Jasper Johns«, in: *Literary Times* (Chicago) 3, Nr. 7, September 1964, S. 1. D. R. Rickborn, »Art's Fair-Haired Boy: Allendale's Jasper Johns Wins Fame with Flags«, in: *The State* (Columbia, S.C.), 15. Januar 1961, S. 21.
- 4** Johns, zitiert in Douglas M. Davis, »An Exciting New Focus in TV: The Daring of the Postwar Arts«, in: *The National Observer*, 15. August 1966, S. 20.
- 5** Johns, zitiert in Sylvia L. McKenzie, »Jasper Johns Art Hailed Worldwide«, in: *Charleston (S.C.) News and Courier*, 10. Oktober 1965, S. 13-B.
- 6** Johns, in Alan R. Solomons Film *USA. Artists: Jasper Johns*, 1966.
- 7** Johns, zitiert in Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, S. 46.
- 8** Siehe David Bourdon, *Warhol*, New York 1989, S. 80.
- 9** Johns, zitiert in Paul Taylor, »Jasper Johns«, in: *Interview*, Juli 1990, S. 122. Siehe auch Ann Hindry, »Conversation with Jasper Johns / Conversations avec Jasper Johns«, in: *Artstudio*, Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 10.
- 10** Siehe Laymond Robinson, »A Gallery of Art Lost in Mansion«, in: *New York Times*, 4. März 1961, S. 12L. Eine dort veröffentlichte »Liste beschädigter Kunstwerke« ist in drei Kategorien unterteilt: »Zerstörte Gemälde«, »Beschädigte Plastiken« und »Beschädigte Gemälde«. *Black Target* von »Jasper Jonas« ist unter der letztgenannten Kategorie aufgeführt.
- 11** Die weiteren Stationen von »Bewegen/Bewegung« waren das Moderna Museet, Stockholm (17. Mai–3. September 1961), und das Louisiana Museum in Humlebaek bei Kopenhagen (September–Oktober 1961).
- 12** Johns schrieb an diesem Tag einen Brief aus Edisto Beach an Tatyana Grosman; der Brief befindet sich in den ULAE Archives.
- 13** Im Katalog *Contemporary Modern Paintings, Drawings, Collages, Objets-peinture, Sculpture: Property of The American Chess Foundation Donated for Benefit of Its Artists' Fund and from Other Owners*, Parke Bernet Galleries, New York 1961, ist unter Verkaufsnummer 2031, Posten 31 »The Flag, Flüssiggraphit, 11 1/2 x 15 1/2 Inch [29,2 x 39,4 cm]« aufgelistet. »Gestiftet vom Künstler, courtesy Leo Castelli Gallery.« Ich danke Francis Naumann für diesen Hinweis.
- 14** Leo Castellis Terminkalender.
- 15** Siehe Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954–1974: The Changing Focus of the Eye*, Ann Arbor 1985, S. 67, 76.
- 16** »Vanguard American Painting« wurde von H. Harvard Arnason vom Solomon R. Guggenheim Museum, New York, und von Jerome A. Donson als »Traveling Curator« organisiert. Die Ausstellung in Wien ist im verfügbaren Dokumentationsmaterial nicht aufgeführt. Ihre weiteren Stationen waren Salzburg, Zwerglgarten (unter dem Titel »Amerikanische Maler der Gegenwart«; 10. Juli–3. August 1961); Belgrad (15.–30. September 1961); Skopje (14.–29. Oktober 1961); Zagreb (9.–20. November 1961); Maribor (25. November–4. Dezember 1961); Ljubljana (11. Dezember 1961–7. Januar 1962); Rijeka (13.–31. Januar 1962); die USIS Gallery, American Embassy, London (28. Februar–30. März 1962); und Darmstadt (14. April–13. Mai 1962).
- 17** Johns, Antwort an Tone (wie Anm. 2). Niki de Saint-Phalle beschreibt die Performance und die Rolle der einzelnen Teilnehmer in Pontus Hulten, *Niki de Saint-Phalle*, Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Stuttgart 1992, S. 162. Siehe auch Calvin Tomkins, *The Bride and the*

*Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*, New York 1965, S. 228; und Hopps (wie Anm. 1), S. 38.

**18** Darthea Speyer in einem Brief an Tone vom 14. Juni 1995.

**19** David Tudor, Telegramm an John Cage vom 21. Juni 1961, John Cage Archive, Northwestern University Music Library, Evanston, Ill.

**20** Castellis Terminkalender.

**21** Tatyana Grosman berichtete Johns in einem Brief über das Hyannis Festival: »Die Ausstellung wurde in einem großen Saal der »Armory« veranstaltet. In einem benachbarten Raum wurden unsere Lithographien zusammen mit mehreren kleineren Plastiken ausgestellt: Archipenko, Braque, Butler, Laurens, Lipchitz, Giacometti, Richier. Mir gefiel dieser Raum sehr gut. Das Publikum, ungefähr 2000 Besucher, hauptsächlich Urlauber, war an den Lithographien sehr interessiert. Die Ausstellung dauerte nur fünf Tage, viel zu kurz.« Grosman, Brief an Johns, 9. August 1961, ULAE Archives. Danach war die Ausstellung in der Kornblee Gallery, New York, zu sehen (28. November–30. Dezember 1961).

**22** In Castellis Terminkalender ist auf der Seite für den 2. August 1961 »By The Sea 6 x 55 1/2"« eingetragen, woraus man schließen darf, daß das Gemälde zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt war.

**23** Tomkins schreibt, daß Johns und Rauschenberg im Sommer 1962 am Connecticut College mit Merce Cunningham zusammenarbeiteten, der damals dort als Gastdozent für Tanz tätig gewesen sei. »Als der Sommer zu Ende ging, waren sie nicht mehr zusammen. Der Bruch war bitter und qualvoll, nicht nur für sie selbst, sondern auch für ihre engsten Gefährten – Cage und Cunningham und einige andere –, die fühlten, daß auch sie etwas sehr Wertvolles verloren hatten.« Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Garden City, N.Y., 1980, S. 198. David Vaughan, dem Archivar der Cunningham Dance Foundation, zufolge (in einem am 6. September 1995 geführten Gespräch mit Tone) hatte Cunningham jedoch schon 1961 seinen letzten Sommer am Connecticut College verbracht. (Er war auch in den Sommern der Jahre 1958, 1959 und 1960 dort gewesen.) Das läßt darauf schließen, daß Tomkins sich in Wirklichkeit auf das Jahr 1961 bezieht. In einem Gespräch am 28. Februar mit Tone bestätigte Johns, daß er sich im Sommer 1961 am Connecticut College aufhielt, um dort Aufführungen zu besuchen. Siehe auch Mary Lynn Kutz, *Rauschenberg, Art and Life*, New York 1990, S. 98.

**24** Johns, Brief an Tatyana Grosman vom 15. September 1961, ULAE Archives. Zitiert in Esther Sparks, *Universal Limited Art Editions. A History and Catalogue: The First Twenty-Five Years*, Chicago und New York 1989, S. 125.

**25** Tatyana Grosman, Brief an Johns vom 25. September 1961, ULAE Archives.

**26** Siehe Crichton (wie Anm. 7), S. 46–48, und Bernstein (wie Anm. 15), S. 75 und 81.

**27** Bernstein (wie Anm. 15), S. 87.

**28** Leo Steinberg, »Back Talk from Leo Steinberg«, in: Susan Brundage (Hrsg.), *Jasper Johns – 35 Years – Leo Castelli*, Ausst. Kat., New York 1993, o. S. Steinberg sagt hier außerdem aus, daß es sich bei seinem Dialog mit Johns im Artikel von 1961 um eine Collage von Äußerungen handelt, die Johns während ihrer Gespräche gemacht hatte. Johns sah und billigte Steinbergs »erfundene« Antworten.

**29** »The Art of Assemblage« war im Dallas Museum for Contemporary Arts, Dallas, Texas (9. Januar–11. Februar 1962), und im San Francisco Museum of Art, San Francisco, Kalifornien, (5. März–15. April 1962), zu sehen.

**30** Siehe Bernstein (wie Anm. 15), S. 92. Der *Tractatus* stand Johns in englischen Übersetzungen von C. K. Ogden, 1922, und von D. F. Pears und B. F. McGuinness, 1961, zur Verfügung; die *Philosophischen Untersuchungen* in einer Übersetzung von G. E. M. Anscombe und R. Rhees, 1953 (*Philosophical Investigations*). Richard Francis zufolge hatte Johns »den ganzen Sommer 1961 über [...] systematisch Wittgenstein gelesen.« Francis, *Jasper Johns*, München und Luzern 1985, S. 50. Zum

Einfluß der Schriften Wittgensteins auf Johns' Werk siehe auch Rosalind Krauss, »Jasper Johns«, in: *Lugano Review*, 1, Nr. 2, 1965, S. 84–113; Peter Higginson, »Jasper Johns and the Influence of Ludwig Wittgenstein«, M.A. thesis, University of British Columbia, 1974; und Higginson, »Jasper's Non-Dilemma: A Wittgensteinian Approach«, in: *New Lugano Review*, Nr. 10, 1976, S. 53–60.

**31** Siehe Crichton (wie Anm. 7), S. 55.

**32** Zu Johns' Verwendung des Kunststoffes Mylar siehe Ruth E. Fine und Nan Rosenthal, »Interview with Jasper Johns«, in: Nan Rosenthal und Ruth E. Fine, zusammen mit Marla Prather und Amy Mizrah Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., New York und London 1990, S. 73.

**33** Johns, zitiert in Yoshiaki Tono, [»Jasper Johns in Tokyo«], in: *Bijutsu Techô* (Tokio), August 1964, S. 7. Aus dem Japanischen ins Englische übersetzt von Tadatoshi Higashizono.

**34** Die Stationen von »Abstract Drawings and Watercolors« waren das Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (29. März–22. April 1962); das Museu de Arte Moderna de São Paulo (8.–31. Mai 1962); das Museo de Arte Moderno, Buenos Aires (1.–22. Juli 1962); der Salón Municipal de Exposiciones de Montevideo (3.–19. August 1962); die Reifschneider Gallery, Santiago (24. September–6. Oktober 1962); das Instituto de Arte Contemporaneo, Lima (23. Oktober–3. November 1962); die Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil (10.–16. November 1962); und das Museo de Arte Colonial, Quito (23.–30. November 1962).

**35** Tatyana Grosman, Brief an Johns vom 26. Januar 1962, ULAE Archives.

**36** Die weiteren Stationen von »4 Amerikaner« waren das Stedelijk Museum, Amsterdam (Eröffnung am 18. Juni 1962), und die Kunsthalle Bern (7. Juli–2. September 1962). Billy Klüver, der für den Aufbau der aus den USA kommenden Werke verantwortlich war, fertigte für Johns' *Zone* einen blauen Neon-Buchstaben A an und befestigte die Elektronik hinter dem Gemälde. Klüver zufolge war dieser Buchstabe das erste tragbare Neon-Zeichen überhaupt. Siehe »Technology and the Arts: Engineer Billy Klüver Exercises His Technological Talents to Help Artists Design Their Work«, in: *Reporter*, 15, Nr. 2, März–April 1966, S. 18.

**37** Leo Steinberg, »Jasper Johns«, in: *Metro* (Mailand), Nr. 4–5, Mai 1962, S. 87–109.

**38** Johns, zitiert in April Bernard und Mimi Thompson, »Johns on ...«, in: *Vanity Fair*, 47, Nr. 2, Februar 1984, S. 65.

**39** Siehe Crichton (wie Anm. 7), S. 47, 78, Anm. 64.

**40** Siehe David Shapiro, *Jim Dine: Painting What One Is*, New York 1981, S. 207.

**41** Dine, zitiert in Graham W. Beal, *Jim Dine: Five Themes*, Ausst. Kat. Walker Art Center, Minneapolis, New York 1984, S. 18.

**42** Siehe »Artists for Artists«, in: *The New Yorker*, 9, März 1963, S. 32.

**43** Heana Sonnabend, Brief an Castelli vom 2. Oktober 1962, Leo Castelli Gallery Archives.

**44** Anschließend wurde die »Third International Biennial of Prints« im Municipal Museum of Art in Osaka gezeigt (6. Januar–17. Februar 1963).

**45** David Bourdon, *Warhol*, New York 1989, S. 134.

**46** Andy Warhol und Paul Hackett, *Popism: The Warhol '60s*, New York und London 1980, S. 23. In Begleitung von Emile de Antonio hatte Johns Warhols Atelier schon vorher einmal besucht; Johns, in einem Gespräch mit Tone am 28. Februar, und zitiert in Taylor (wie Anm. 9).

**47** Die Stationen von »Lettering by Hand« waren die University of Puerto Rico, Rio Piedras (12.–30. Mai 1965); das Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires (14. Juli–1. August 1965); das Museo de Artes Plásticas, La Plata (7.–25. August 1965); das Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro (8.–20. Dezember 1965); das Museo de Arte, Lima (Eröffnung am 27. April 1966); das Museo de Arte Contemporaneo, Santiago (2. Dezember 1966–20. Januar 1967); und das Museo de Bellas Artes, Caracas (14. Mai–4. Juni 1967).



**48** John Richard Craft, Brief an Johns vom 9. November 1962, Columbia Museum of Art Archives.

**49** Castelli, Brief an Ileana Sonnabend vom 1. Dezember 1962, Leo Castelli Gallery Archives.

**50** Castelli schrieb an Sonnabend in Paris: »[Restany] konnte sich nur über zwei der Amerikaner richtig begeistern: Oldenburg und Lichtenstein. Aber jetzt ist Jasper sein großer Gott. Ich nahm ihn mit zu den Tremaines, wo er die 'White Flag', 'Tango' und 'Three Flags' sah. Dann besuchte er Jap in seinem Atelier, wo er von einem neuen großen 15 Fuß Gemälde (in vier Tafeln) namens 'Taucher', das noch nicht ganz fertig ist, schrecklich beeindruckt war.« Brief vom 17. November 1962, Leo Castelli Gallery Archives.

**51** Sonnabend, Brief an Castelli vom 18. November 1962, Leo Castelli Gallery Archives.

**52** Im Richmond Art Center, Richmond, Kalifornien (19. Februar–19. März 1963).

**53** Dorothy Gees Seckler, 'Folklore of the Banal', in: *Art in America*, 50, Nr. 4, Winter 1962, S. 58. *Painted Bronze* (Bierdosen) wurde in dem Essay abgebildet (S. 59).

**54** Siehe Roland F. Pease jr., 'Avant-Garde Artists Band Together to Assist Dance, Music, Theater', in: *Art Voices*, Februar 1963, S. 22.

**55** 'Seven New Shows: Subtle ... Simple ... Sure ... Surprising', in: *Newsweek*, 61, Nr. 7, 18. Februar 1963, S. 65.

**56** L.J., 'Paintings for Sale: Profits for Performers', in: *Dance Magazine*, 37, Nr. 3, März 1963, S. 44.

**57** 'Artists for Artists' (wie Anm. 42).

**58** L.J. (wie Anm. 56).

**59** Siehe David Vaughan, 'Vom Werden einer Freundschaft: Jasper Johns im Gespräch mit David Vaughan', in: *Freundschaften: Cage, Cunningham, Johns*, hrsg. von Anthony d'Offay, Stuttgart 1991, S. 139f.

**60** Johns in einem Gespräch mit Tone am 28. Februar 1996.

**61** Tomkins (wie Anm. 23), S. 209. Laut Bernstein (wie Anm. 15), S. 221, Anm. 14, wurde der Titel *Rebus* von Johns vorgeschlagen. Bernstein zufolge kommt darin zum Ausdruck, daß »der Schwerpunkt des Gemäldes auf dem Wechselspiel von Wörtern und Bildern liegt, und daß dieses Wechselspiel in den in dieser Zeit entstandenen Werken beider Künstler von Bedeutung war.«

**62** Im Institute of Contemporary Arts (24. Oktober–23. November 1963).

**63** Die westdeutsche Station war die Staatliche Kunsthalde Baden-Baden (14. Juni–4. August 1963).

**64** Die Mitarbeiter der ULAE führen oft Tagebücher, die in den ULAE Archives aufbewahrt werden. Im Tagebuch für diese Zeit finden sich detaillierte Angaben zu jedem Schritt in der komplexen Entwicklung der 0-9-Mappe und zu anderen Lithographien, an denen Johns gleichzeitig arbeitete.

**65** Yoshiaki Tono, 'Statements by Contemporary Artists', in: *Mizue* (Tokio), Nr. 700, Juni 1963, S. [6], 18f.

**66** Castelli, Brief an Präsident John F. Kennedy vom 14. Juni 1963, Leo Castelli Gallery Archives. Eine Woche später erhielt Castelli eine von Evelyn Lincoln unterzeichnete Antwort aus dem Weißen Haus: »Der Präsident hat mich gebeten, Ihnen für die von Jasper Johns in Bronze ausgeführte Flagge zu danken. Der Präsident und Mrs. Kennedy waren über dieses symbolische Geschenk besonders erfreut, und sie möchten Sie wissen lassen, wie sehr sie Ihre Aufmerksamkeit zu würdigen wissen.« Lincoln, Brief an Castelli vom 21. Juli 1963, Leo Castelli Gallery Archives.

**67** Johns, zitiert in Peter Fuller, 'Jasper Johns Interviewed I', in: *Art Monthly*, Nr. 18, Juli–August 1978, S. 12.

**68** Castelli, Brief an Philip Johnson vom 21. Juni 1963, Leo Castelli Gallery Archives.

**69** Zu einer Beschreibung der Wohnung siehe Nash und Holmstrand (wie Anm. 3), und Barbara Poses Kafka, 'Artists Eat', in: *Art in America*, 53, Nr. 6, Dezember 1965–Januar 1966, S. 88.

**70** Philip Johnson, Brief an Johns vom 2. Oktober 1963, Leo Castelli Gallery Archives.

**71** Johns, Antwort an Tone (wie Anm. 2).

**72** Siehe Elisabeth Sussman, 'Florine Stetthimer: A 1990s Perspective', in: Elisabeth Sussman mit Barbara J. Bloemink und einem Beitrag von Linda Nochlin, *Florine Stetthimer: Manhattan Fantastica*, Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, New York 1995, S. 62, 67, Anm. 2.

**73** Das Datum ist auf dem Werk angegeben.

## 1964–1971

### EINFÜHRUNG

**1** Johns hatte bereits vorher einen Totenschädel gemalt, und zwar in einem niemals vollendeten Gemälde, dessen Spuren heute im Untergrund von *In Memory of My Feelings – Frank O'Hara* auszumachen sind; siehe S. 402, Anm. 3 zu »1961–1963, Einführung«. Außerdem hatte er sich bei einer Zeichnung der Siebdrucktechnik bedient; siehe Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954–1974: The Changing Focus of the Eye*, Ann Arbor 1985, S. 97 f.

**2** Die Notiz über den Wächter und den Spion wurde abgedruckt bei Yoshiaki Tono, 'Jasper Johns in Tokio', in: *Bijutsu Techō* (Tokio), August 1964, S. 272 f. (in japanischer Sprache), sowie bei Johns, 'Sketchbook Notes', in: *Art and Literature* (Lausanne), Nr. 4, Frühjahr 1965, S. 185, 187, 192. Siehe auch den Begleitband zum vorliegenden Katalog, *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews*.

**3** Siehe John Coplans, 'Fragments According to Johns: An Interview with Jasper Johns', in: *The Print Collector's Newsletter*, Nr. 3/2, Mai/Juni 1972, S. 30 f.

**4** Michael Crichton wartet mit einer schematischen Zeichnung auf, um zu zeigen, daß sich die drei Teile von *Voice 2* vom Bildaufbau her zu einem Kreis schließen; siehe Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, S. 56. Johns hat erklärt, daß bei *Voice 2* »die Farbe vielerorts durch verschiedenartige Siebe aufgetragen wurde. Die Muster der Siebe variierten in der Größe sowie in der Verteilung von Punkten und, in einigen Fällen, Quadraten.« Johns, zit. bei Christian Geelhaar, *Jasper Johns. Working Proofs*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel 1979, S. 43.

### BIOGRAPHIE

**1** Siehe Paul Taylor, 'Jasper Johns', in: *Interview*, Juli 1990, S. 122; Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954–1974: The Changing Focus of the Eye*, Ann Arbor 1985, S. 230, Anm. 25; und David Bourdon, *Warhol*, New York 1989, S. 123, Anm. 9. Bernstein (S. 97f.) weist auch darauf hin, daß Johns in einer Zeichnung schon zuvor einen Siebdruck verwendet hatte – für das rote Coca-Cola-Signet in *Untitled (Coca-Cola)*, 1963 (LG 184).

**2** Bernstein (wie Anm. 1), S. 111. Johns hatte zuvor schon in *In Memory of My Feelings – Frank O'Hara*, 1961, das Bild eines Schädels verwendet, hatte es jedoch in der endgültigen Fassung des Werks übermalt.

**3** Eine 108 Werke umfassende Version von 'Jasper Johns' war in der Whitechapel Art Gallery, London, zu sehen (2.–31. Dezember 1964). Die Version im Pasadena Art Museum, Pasadena, Kalifornien, (26. Januar–28. Februar 1965) zeigte 131 Arbeiten, darunter mehrere erst kurz zuvor fertiggestellte Gemälde.

**4** Irving Sandler, 'In the Art Galleries', in: *New York Post*, 1. März 1964, S. 14.

**5** Sidney Tillim, 'Ten Years of Jasper Johns', in: *Arts*, 38, Nr. 7, April 1964, S. 22.

**6** Siehe Francis M. Naumann, *Jasper Johns: According to What & Watchman*, Ausst. Kat. Gagosian Gallery, New York 1992, S. 11.

**7** Johns, zitiert in Ruth E. Fine und Nan Rosenthal, 'Interview with Jasper Johns', in: Nan Rosenthal und Ruth E. Fine zusammen mit Marla Prather und Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., New York und London 1990, S. 73.

**8** Siehe Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, S. 48f., und Char-

lotte Willard, 'Eye to I', in: *Art in America*, 54, Nr. 2, März–April 1966, S. 57.

**9** Siehe Alfred Frankenstein, 'A Concert in the Stars', in: *San Francisco Sunday Chronicle*, 5. April 1964, S. 29.

**10** Johns schrieb an diesem Tag einen Brief aus Kaneohe an Leo Castelli; der Brief befindet sich in den Leo Castelli Gallery Archives.

**11** Johns, Brief an Castelli vom 24. April 1964, Leo Castelli Gallery Archives.

**12** Johns, Postkarte an Tatyana und Maurice Grosman vom 24. April 1964, ULAE Archives.

**13** Castelli, Brief an Johns, April 1964, Leo Castelli Gallery Archives.

**14** Einen detaillierten Bericht über Johns' Aufenthalt in Japan gibt Yoshiaki Tono in seinem [»Jasper Johns in Tokio«] (in Japanisch), in: *Bijutsu Techō* (Tokio), August 1964, S. 5–8.

**15** Johns, Brief an Castelli, [6. Mai 1964], Leo Castelli Gallery Archives.

**16** Johns, Brief an Castelli, [8. Mai 1964], Leo Castelli Gallery Archives.

**17** Tono (wie Anm. 14), S. 6.

**18** Castelli, Brief an Johns, [16.] Mai 1964, Leo Castelli Gallery Archives.

**19** Im John Cage Archive, Northwestern University Music Library, Evanston, Ill., befindet sich sowohl ein Exemplar des Konzertprogramms als auch ein Brief von Johns an Cage vom 24. Mai 1964 mit einem Bericht über das Konzert.

**20** Johns, Brief an Castelli, [24. Mai 1964], Leo Castelli Gallery Archives.

**21** Im Stedelijk Museum, Amsterdam (25. September–2. November 1964).

**22** Johns, Brief an Castelli, [24. Mai 1964], Leo Castelli Gallery Archives. Bernstein zufolge ist *Watchman* das erste Gemälde seit 1955, in dem Johns einen Abguß verwendete; siehe Bernstein (wie Anm. 1), S. 233, Anm. 3. Siehe auch John Coplans, 'Fragments according to Johns: An Interview with Jasper Johns', in: *The Print Collector's Newsletter*, 3, Nr. 2, Mai/Juni 1972, S. 30. Zum Modell für den Beinabguß in *Watchman* siehe Richard S. Field, *Jasper Johns: Prints 1960–1970*, Ausst. Kat. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1970, Kat. 60, o. S., und Bernstein (wie Anm. 1), S. 233, Anm. 3.

**23** Castelli, Brief an Johns vom 6. Juni 1964, Leo Castelli Gallery Archives.

**24** Johns, Brief an Tatyana und Maurice Grosman vom 14. Juni 1964, ULAE Archives.

**25** Tono (wie Anm. 14), S. 3.

**26** Tatyana Grosman, Brief an Johns vom 19. Juni 1964, ULAE Archives.

**27** 'Prize Winners at the XXXII Venice Biennale', in: *Art International*, 8, Nr. 7, 25. September 1964, S. 44.

**28** Im Katalog ist zwar *Flag on Orange Field*, 1957, aufgeführt, doch wahrscheinlich wurde statt dessen *Fool's House* nach Kassel geschickt; siehe Castelli, Brief an Johns vom 22. April 1964, Leo Castelli Gallery Archives.

**29** ULAE-Tagebuch.

**30** Eine Reihe von mit »August 1964« datierten Photographien von Mark Lancaster zeigen Johns bei der Arbeit an *According to What*. Olga Klüver stellte ihr Bein für den in *According to What* verwendeten Abguß zur Verfügung; siehe Field (wie Anm. 22), und Bernstein (wie Anm. 1), S. 234, Anm. 18.

**31** Lois Long in einem Gespräch mit Lilian Tone am 25. Oktober 1995. Siehe auch eine wahrscheinlich an Cage adressierte undatierte Mitteilung von Johns im John Cage Archive, worin er ihre Ankunft in London für den 21. August ankündigt.

**32** Johns, zitiert in Max Kozloff, *Jasper Johns*, New York 1969, S. 38, und Bernstein (wie Anm. 1), S. 60.

**33** Johns, Brief an Billy Klüver vom 21. Oktober 1964. Mit freundlicher Genehmigung von Billy Klüver.

**34** Die weiteren Stationen von 'Jasper Johns: Lithographs' waren die University of Newcastle-upon-Tyne (20. Januar–6. Februar 1965); das Ashmolean Museum, Oxford (15. Februar–3. März 1965); und das Morton House, Edinburgh (24. August–11. September 1965).



- 35** Johns kann sich nicht mehr erinnern, wo *Flags* und *Map* von 1961 oder *Numbers* (LC 207) und *Double White Map* (LC 199) aus demselben Jahr entstanden sind. Johns in einem Gespräch mit Tone am 15. Dezember 1995. 1965 von Ugo Mulas im Atelier in Edisto Beach aufgenommene Photographien zeigen Johns jedoch bei der Arbeit an *Flags* und *Map*.
- 36** Rosenthal/Fine (wie Anm. 7), S. 112.
- 37** Siehe Anna Brooke, »Zeittafel«, in: Richard Francis, *Jasper Johns*, München und Luzern 1985, S. 117.
- 38** Siehe Ebenda.
- 39** Siehe Alan R. Solomons Film *U.S.A. Artists: Jasper Johns*, 1966. Im John Cage Archive befindet sich ein Brief vom 12. Februar 1965, den Johns aus Edisto Beach an Cage geschrieben hat.
- 40** Siehe Kimberly Paice, »Catalogue«, in: *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, Ausst.Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1994, S. 168.
- 41** Johns, »Sketchbook Notes«, in: *Art and Literature* (Lausanne), 4, Frühjahr 1965, S. 185–192.
- 42** Arnold Schoenberg, *Letters*, ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein, New York 1965.
- 43** Johns, Brief an Cage, [Mai] 1965, John Cage Archive. Die Benefizausstellung »Hommage à Caissa« wurde in der Cordier & Ekstrom Gallery, New York, veranstaltet (8.–26. Februar 1966).
- 44** Siehe Zoran Krziznik, Brief an Johns vom 22. Juni 1965, ULAE Archives.
- 45** Siehe Ann Hindry, »Conversation with Jasper Johns / Conversation avec Jasper Johns«, in: *Artstudio*, Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 10. Siehe auch Riva Castleman, *Jasper Johns: Die Druckgraphik*, München 1986, S. 17f.
- 46** Tatyana Grosman, Brief an Johns vom 10. Juni 1965, ULAE Archives.
- 47** Johns, Brief an Tatyana Grosman vom 3. Juli 1965, ULAE Archives.
- 48** ULAE-Tagebuch.
- 49** Brooke (wie Anm. 37), S. 118.
- 50** Castleman (wie Anm. 45), S. 25f.
- 51** ULAE-Tagebuch. Die Edition *Two Maps I* wird am 21. Februar signiert, *Light Bulb* und *The Critic Smiles* am 1. März, *Two Maps II* am 24. April.
- 52** Jennifer Gough-Cooper und Jacques Caumont, *Ephemeral on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887–1968*, Mailand 1993, o.S.
- 53** ULAE-Tagebuch.
- 54** Esther Sparks, *Universal Limited Art Editions. A History and Catalogue: The First Twenty-Five Years*, Chicago und New York 1989, S. 134.
- 55** Leo Castelli Terminkalender.
- 56** ULAE-Tagebuch. Johns billigt die Probeabzüge von *Passage II* am 19. Januar 1967 in New York und signiert die Edition am 30. Januar.
- 57** ULAE-Tagebuch.
- 58** Siehe Brad Gooch, *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara*, New York 1993, S. 455 bis 466.
- 59** Die Stationen von »Two Decades of American Painting« waren das National Museum of Modern Art, Kioto (10. Dezember 1966–22. Januar 1967); die Lalit Kala Gallery, Rabindra Bhavan, Neu-Delhi (28. März–16. April 1967); die National Gallery of Victoria, Melbourne (6. Juni–8. Juli 1967); und die Art Gallery of New South Wales, Sydney (17. Juli–20. August 1967).
- 60** Johns, Brief an Castelli vom 16. Oktober 1966, Leo Castelli Gallery Archives. Das Werk, das Johns für Shuzo Takiguchi schuf, war *Summer Critic*, 1966 (ULAE 40), ein in gepunztes Papier eingesetzter Siebdruck auf koloriertem Acetat (33,18 × 26,67 cm). Takiguchis Buch war *To and from Rose Sélavy, Selected Words of Marcel Duchamp, with Special Contributions: A Self-Portrait in Profile by Marcel Duchamp and Works by Shusaku Arakawa, Jasper Johns and Jean Tinguely*, Tokio 1968.
- 61** Johns, Brief an Castelli vom 12. November 1966, Leo Castelli Gallery Archives.
- 62** Eine Aufstellung der Schadensersatzansprüche, die Johns an die Versicherung stellte, befindet sich in den Leo Castelli Gallery Archives.
- 63** Cage, Brief an Ileana Sonnabend vom 8. Dezember 1966, John Cage Archive.
- 64** Cage, Brief an Johns vom 18. Januar 1967, John Cage Archive.
- 65** Bernstein (wie Anm. 1), S. 30; Milton Esterow, »The Second Time Around«, in: *Artnews*, 92, Nr. 6, Sommer 1993, S. 149; und Hans Namuths und Judith Wechslers Film *Jasper Johns: Take an Object. A Portrait: 1972–1990*, 1990.
- 66** ULAE-Tagebuch.
- 67** »Erst 1967 wurde mir der Posten eines künstlerischen Beraters der Company angeboten, und ich zögerte zunächst. Es gibt beim Theater das Problem, daß man Dinge aufstellen und abbauen muß, und das lag mir nicht. Aber als ich mir überlegte, daß man für diese Arbeit, für die eigentlich ich vorgesehen war, Leute zur Verfügung hatte, willigte ich ein. Denn so konnte ich die Arbeit in einer Weise erledigen, die mir den Besuch der Vorstellung nicht völlig vergällte. Das war eine armselige, arrogante Entscheidung, aber ich dachte nun einmal so.« Johns, zitiert in David Vaughan, »Vom Werden einer Freundschaft: Jasper Johns im Gespräch mit David Vaughan«, in: *Freundschaften: Cage, Cunningham, Johns*, hrsg. von Anthony d'Offay, Stuttgart 1991, S. 140. Später lud Johns Frank Stella, Andy Warhol, Bruce Nauman, Robert Morris und andere ein, Bühnenausstattungen für die Kompanie zu entwerfen.
- 68** Johns, zitiert in Hubert Saal, »Merce«, in: *Newsweek*, 27. Mai 1968, S. 88.
- 69** Bernstein (wie Anm. 1), S. 236, Anm. 17.
- 70** ULAE-Tagebuch.
- 71** Siehe Castleman (wie Anm. 45), S. 21f., und Crichton (wie Anm. 8), S. 54.
- 72** »American Painting Now: war in der Horticultural Hall, Boston, Mass., zu sehen (15. Dezember 1967–10. Januar 1968).
- 73** Johns, zitiert in Esterow (wie Anm. 65), S. 149. Eine Beschreibung der ersten, auf der Expo 67 ausgestellten Version des Gemäldes findet sich in Bernstein (wie Anm. 1), S. 30.
- 74** Roberta Bernstein, »Johns and Beckett: Fofrades/Fizzles«, in: *The Print Collector's Newsletter*, VII, Nr. 5, November-Dezember 1976, S. 143, 145, Anm. 9.
- 75** ULAE-Tagebuch.
- 76** Siehe die Aufschriften auf den Zeichnungen LC D 201 und LC D 199.
- 77** Johns, zitiert in Bernstein (wie Anm. 1), S. 224, Anm. 3.
- 78** Thomas W. Ennis, »Bowery Hotel Where Derelicts Slept Being Converted to Artist Studios«, in: *New York Times*, 6. August 1967, Teil 8, S. 1, 6.
- 79** ULAE-Tagebuch.
- 80** Bernstein (wie Anm. 1), S. 236, Anm. 17.
- 81** Alle diese Daten sind dem ULAE-Tagebuch entnommen.
- 82** In ihrem unveröffentlichten Tagebuch hat Roberta Bernstein festgehalten, daß sie Johns am 15. Oktober 1967 bei der Arbeit an *Harlem Light* sah. Siehe Bernstein (wie Anm. 1), S. 235, Anm. 11.
- 83** Johns, zitiert in Bryan Robertson und Tim Marlow, »The Private World of Jasper Johns«, in: *Tate: The Art Magazine*, Nr. 1, Winter 1993, S. 46. Siehe auch Crichton (wie Anm. 8), S. 52f.; Bernstein (wie Anm. 1), S. 128f., 235f., Anm. 11; und *Art Now: New York*, 1, Nr. 4, April 1969, o.S.
- 84** Auf einem 1967 in David Whitneys Atelier in der Canal Street aufgenommenen Photo von Ugo Mulas ist *Untitled*, 1965–67, an der Wand zu sehen, während Johns an *Harlem Light* arbeitet. Auf einer anderen Photographie von Mulas, die Johns bei der Arbeit an *Target* zeigt, hängt *Harlem Light* an einer anderen Wand, und an der gegenüberliegenden Wand sieht man drei vertikal ausgerichtete unbenalzte Leinwände von derselben Größe, die wahrscheinlich für die ersten drei *Screen-Piece*-Gemälde oder für *Voice 2* verwendet wurden.
- 85** Bernstein zufolge nahm Johns etwa zu dieser Zeit – im Dezember 1967 – auch *Voice 2* in Angriff. In den Zeichnungen des Künstlers ist das Gemälde jedoch auf 1968–71 datiert. Siehe Bernstein (wie Anm. 1), S. 134, 236, Anm. 21.
- 86** Ebenda, S. 92, 132, 236, Anm. 15.
- 87** »Kompas III« wurde vom Stedelijk van Abbemuseum und vom Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld, gemeinsam organisiert und anschließend im Frankfurter Kunstverein gezeigt (30. Dezember 1967–11. Februar 1968).
- 88** Siehe Field (wie Anm. 22), Kat. 92; Bernstein (wie Anm. 1), S. 20; und [Sarah Taggart], »Lebensläufe«, in: *Freundschaften* (wie Anm. 67), S. 160.
- 89** Johns, zitiert in April Bernard und Mimi Thompson, »Johns on ...«, in: *Vanity Fair*, 47, Nr. 2, Februar 1984, S. 65.
- 90** Vivien Raynor, »Jasper Johns: „I have attempted to develop my thinking in such a way that the work I've done is not me“«, in: *Artnews*, 72, Nr. 3, März 1973, S. 20.
- 91** ULAE-Tagebuch.
- 92** Bernstein (wie Anm. 1), S. 68. Siehe auch Gough-Cooper und Caumont (wie Anm. 52), und Johns, zitiert in James Klosty (Hrsg.), *Merce Cunningham*, New York 1975, S. 85.
- 93** Johns, zitiert in Vaughan (wie Anm. 67), S. 141.
- 94** Siehe Brooke (wie Anm. 37), S. 118; auch Leo Castelli Terminkalender.
- 95** Johns, zitiert in Joseph E. Young, »Jasper Johns: An Appraisal«, in: *Art International*, 13, Nr. 7, September 1969, S. 51.
- 96** Johns im Gespräch mit Tone (wie Anm. 35). Eine Beschreibung dieser Gemälde findet sich in Bernstein (wie Anm. 1), S. 24.
- 97** Nancy Ervin (von Gemini G.E.L.), Brief an Tone vom 16. Januar 1996. Siehe auch [Taggart] (wie Anm. 88), S. 160, und Young (wie Anm. 95), S. 53.
- 98** Ervin (wie Anm. 97).
- 99** Die weiteren Stationen der Ausstellung waren das Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Calif. (16. Juli–8. September 1968) und das Art Institute of Chicago, Chicago, Ill. (19. Oktober–8. Dezember 1968).
- 100** Die weiteren Stationen der Ausstellung waren das Louisiana Museum, Humlebaek (20. November 1968 bis 12. Januar 1969); das Kunstmuseum Basel (1. Februar–9. März 1969); die Moderna Galerija, Ljubljana (anläßlich der »Eighth International Exhibition of Graphic Art«; 7. Juni–31. August 1969); das Muzej Savremene Umetnosti Beograd, Belgrad (5.–28. September 1969); die Národní galerie v Praze, Prag (23. Oktober–23. Dezember 1969); das Museum Sztuki w Łodzi, Łódź (28. Februar–31. März 1970); und das Atanuel Român, Bukarest (Juli–August 1970).
- 101** Die weiteren Stationen der Ausstellung waren das Grand Palais, Paris (November-Dezember 1968); das Kunsthaus Zürich (Januar-Februar 1969); und die Tate Gallery, London (April-Juni 1969).
- 102** Jasper Johns, »Marcel Duchamp (1887–1968)«, in: *Artforum*, 7, Nr. 3, November 1968, S. 6.
- 103** Max Kozloff, *Jasper Johns*, New York 1969.
- 104** Hiroshi Kawanishi, Brief an Tone vom 14. Oktober 1995. Kawanishi, der Sohn eines Tokioter Kunsthändlers, zog 1970 nach Japan zurück und gründete dort zusammen mit dem Siebdrucker Takeshi Shimada die Druckerwerkstatt »Simca Print Artists«.
- 105** Siehe [Taggart] (wie Anm. 88), S. 161, und Brooke (wie Anm. 37), S. 118.
- 106** Ervin (wie Anm. 97).
- 107** ULAE-Tagebuch, ergänzt um Informationen aus Roberta Bernsteins unveröffentlichtem Tagebuch.
- 108** Johns, zitiert in Hindry (wie Anm. 45), S. 8, 10. Siehe auch Johns, zitiert in Klosty (wie Anm. 92), S. 85.
- 109** Jasper Johns, »Thoughts on Duchamp«, in: Cleve Gray (Hrsg.), »Feature: Marcel Duchamp 1887–1968«, in: *Art in America*, 57, Nr. 4, Juli–August 1969, S. 31.
- 110** In den ULAE Archives befindet sich eine Postkarte, die Johns am 23. Juli aus Nags Head an Tatyana Grosman schrieb.
- 111** Die weiteren Stationen der Ausstellung waren die Pollock Galleries, Southern Methodist University, Dallas, Tex. (14. September–12. Oktober 1969); das University Art Museum, University of New Mexico, Albuquerque, N.M. (27. Oktober–23. November 1969); und das Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa (6. Dezember 1969–4. Januar 1970).
- 112** Bernstein (wie Anm. 1), S. 69, und Informationen aus Bernsteins unveröffentlichtem Tagebuch.
- 113** ULAE-Tagebuch.
- 114** Bernstein (wie Anm. 1), S. 15.



- 115** Clark Coolidge, *Space*, New York 1970.
- 116** Gary Stephan, in einem Gespräch mit Tone am 13. Oktober 1995.
- 117** Siehe Bernstein (wie Anm. 1), S. 223, Anm. 4.
- 118** Siehe Richard S. Field, 'The Making of "Souvenir"', in: *The Print Collector's Newsletter*, 1, Nr. 2, Mai-Juni 1970, S. 29-31, und Field, 'Souvenir: Theme and Execution', in: *Jasper Johns: Prints* (wie Anm. 22).
- 119** ULAE-Tagebuch.
- 120** Johns, zitiert in Hindry (wie Anm. 45), S. 10.
- 121** Pressemitteilung der Cunningham Dance Foundation für *Second Hand* in der Spielzeit 1972.
- 122** ULAE Archives. Tony Towle, *North*, New York 1970.
- 123** Bernstein (wie Anm. 1), S. 111.
- 124** ULAE-Tagebuch. Siehe auch Richard S. Field, *Jasper Johns: Prints 1970-77*, Ausst. Kat. Wesleyan University, Middletown, Conn., 1978, S. 68.
- 125** ULAE-Tagebuch. Johns lernte Scott Fagan, einen Gitarristen und Sänger, einige Monate später, am 17. Dezember, in New York kennen. Towle trug ins ULAE-Tagebuch ein: 'In der Stadt. Wir besuchten Jasper, und während wir dort waren, kam Scott Fagan mit einem Freund vorbei. Es war das erste Mal, daß er Jasper traf.'
- 126** Ervin (wie Anm. 97). Siehe Coplans (wie Anm. 22), S. 29-32.
- 127** Die weiteren Stationen der Ausstellung waren die Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y. (15. Juli-31. August 1971); das Tyler Museum of Art, Tyler, Tex. (20. September-31. Oktober 1971); das San Francisco Museum of Art, San Francisco, Calif. (22. November 1971-2. Januar 1972); das Baltimore Museum of Art, Baltimore, Md. (24. Januar-5. März 1972); das Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Va. (17. März-16. April 1972); und das Museum of Fine Arts, Houston, Tex. (15. Mai-[25. Juni] 1972).
- 128** 'Jasper Johns' wurde in Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas, gezeigt und im Museum of Modern Art, New York (11. Oktober 1971-13. Februar 1972).
- 129** ULAE-Tagebuch.
- 130** Im Städtischen Museum Mönchengladbach, im Kunstverein Hannover, im Stedelijk Museum, Amsterdam, und im Castello Sforzesco, Mailand.
- 131** Ervin (wie Anm. 97).
- 132** ULAE-Tagebuch. Im Eintrag für den 20. November ist ein als *Passage III* bezeichnetes Werk erwähnt - wahrscheinlich handelt es sich um die Lithographie *Decoy*, für die Johns den für *Passage I*, 1966, verwendeten Stein umarbeitete (er drehte das Motiv um 90° und machte einige Details unkenntlich). Siehe Sparks (wie Anm. 54), S. 139; Bernstein (wie Anm. 1), S. 126f., 235, Anm. 4; Roberta Bernstein und Robert Littman, *Jasper Johns. Decoy: The Print and the Painting*, Ausst. Kat. Emily Lowe Gallery, Hofstra University, Hempstead, N.Y., 1972; und Castleman (wie Anm. 45), S. 24.
- 133** Cunningham Dance Foundation, Inc., unveröffentlichte Chronologie, o.S.
- 134** Der Eintrag im ULAE-Tagebuch für den 4. Dezember 1971 lautet: 'Wir [Johns, Tatyana Grosman, Bill Goldston, Towle und möglicherweise noch andere] hatten eine kurze Diskussion über das Samuel-Beckett-Projekt.' Siehe auch Bernstein, 'Johns and Beckett' (wie Anm. 74), S. 142.
- 135** Johns hat darüber in mehreren Interviews Auskunft gegeben. Siehe Edmund White, 'Jasper Johns and Samuel Beckett', in: *Christopher Street*, 2, Nr. 4, Oktober 1977, S. 20-24; Hindry (wie Anm. 45), S. 6-25; und Robertson und Marlow (wie Anm. 83), S. 40-47. In einem Interview mit Mark Rosenthal sagte Johns, schon bevor sie ihm die Idee für das Buch vorgeschlagen habe, habe Tatyana Grosman ihm gegenüber beiläufig erwähnt, daß einige seiner Bilder sie an Beckett erinnerten. Siehe Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work since 1974*, Ausst. Kat. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1988, S. 30.

## 1972-1978

### EINFÜHRUNG

- 1** Johns im Gespräch mit Annelie Pohlen, 'Interview mit Jasper Johns', in: *Heute Kunst* (Mailand), Nr. 22, Mai/Juni 1978, S. 21.
- 2** Johns, zit. bei Sarah Kent, 'Jasper Johns: Strokes of Genius', in: *Time Out* (London), 5.-12. Dezember 1990, S. 15.
- 3** In einer Fußnote zu ihrer Tagebucheintragung vom 2. Juli 1972 merkt Roberta Bernstein an: 'Johns sagte, daß dieses Muster entweder hochverfeinert, wie ein Matisse, oder sehr schlicht, wie Straßenkunst, aussehen könne, und daß es, auch wenn es letzterer vermutlich näherstehe, nach seiner Vorstellung weder das eine noch das andere sein solle.' Siehe Bernstein, 'Johns and Beckett: Foirades/Fizzles', in: *The Print Collector's Newsletter*, Nr. 7/5, November/Dezember 1976, S. 143.
- 4** 'Sie [die Schraffuren] wurden hochkomplex ... mit Spielraum für Gestisches und für die materialtypischen Nuancen - Farbigkeit, pastoser Auftrag, dünner Auftrag - eine breites Spektrum von Schattierungen, die emotional interessant werden.' Johns, zit. bei Kent (wie Anm. 2), S. 15.
- 5** Johns im Gespräch mit Pohlen (wie Anm. 1), S. 21.

### BIOGRAPHIE

- 1** Johns, zitiert in Edmund White, 'Jasper Johns and Samuel Beckett', in: *Christopher Street*, 2, Nr. 4, Oktober 1977, S. 24. Johns hat das Motiv auch als 'Streifen und Schraffen' bezeichnet. Siehe Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: The Changing Focus of the Eyes*, Ann Arbor 1985, S. 136.
- 2** Johns, zitiert in Sarah Kent, 'Jasper Johns: Strokes of Genius', in: *Time Out* (London), 5.-12. Dezember 1990, S. 14f. Siehe auch Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, S. 57; Annelie Pohlen, 'Interview mit Jasper Johns', in: *Heute Kunst* (Mailand), Nr. 22, Mai/Juni 1978, S. 21; Edward J. Sozanski, 'The Lure of the Impossible', in: *The Philadelphia Inquirer Magazine*, 23. Oktober 1988, S. 30f.; und Richard Francis, *Jasper Johns*, München und Luzern 1985, S. 78f.
- 3** Johns, zitiert in Amei Wallach, 'Jasper Johns at the Top of His Form', in: *New York Newsday*, 30. Oktober 1988, S. 5.
- 4** Hiroshi Kawanishi, Brief an Lilian Tone vom 14. Oktober 1995.
- 5** Richard S. Field, *Jasper Johns: Prints 1970-77*, Ausst. Kat. Wesleyan University, Middletown, Conn., 1978, S. 75.
- 6** Siehe [Sarah Taggart], 'Lebensläufe', in: *Freundschaften: Cage, Cunningham, Johns*, hrsg. von Anthony d'Offay, Stuttgart 1991, S. 161.
- 7** Nancy Ervin (von Gemini G.E.L.), Brief an Tone vom 16. [6.] Januar 1996.
- 8** Dem ULAE-Tagebuch zufolge signierte Johns die 'Teilfarbenandrucke & Schwarz- & Farbauszüge von "Decoy" am 6. Juli und arbeitete am 9. und 10. Juli an der Lithographie *Decoy II*, 1971-73 (ULAE 125).
- 9** ULAE-Tagebuch.
- 10** ULAE-Tagebuch. Siehe auch *The Prints of Jasper Johns 1960-1993: A Catalogue Raisonné*, West Islip, N.Y., 1994, o.S., Kat. 123; zitiert *XXe Siècle* (Paris), 35, Nr. 40, Juni 1973, S. 131.
- 11** Leo Castellis Terminkalender.
- 12** Zum Titel des Gemäldes als Anspielung auf Jackson Pollock siehe Rosalind Krauss, 'Jasper Johns: The Functions of Irony', in: *October*, Nr. 2, Sommer 1976, S. 97f.; David Bourdon, 'Jasper Johns: "I Never Sensed Myself as Being Static"', in: *The Village Voice*, 31. Oktober 1977, S. 75; Francis (wie Anm. 2), S. 82f.; Bernstein (wie Anm. 1), S. 139; James Cuno, 'Voices and Mirrors/Echoes and Allusions: Jasper Johns's *Untitled*, 1972', in: *Foirades/Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns*, Ausst. Kat. The Grunwald Center for the Graphic Arts, Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles 1987, S. 203, 227; Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work since 1974*, Ausst. Kat. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1988, S. 20, 22; Georges

- Boudaille, *Jasper Johns*, New York (Rizzoli) 1989, S. 27; Barbara Rose, 'Jasper Johns: The *Tantric Details*', in: *American Art*, 7, Nr. 4, Herbst 1963, S. 54; und Robert Saltonstall Mattison, *Masterworks in the Robert and Jane Meyerhoff Collection: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly, Frank Stella*, New York 1995, S. 47, Anm. 24.
- 13** Field (wie Anm. 5), S. 87.
- 14** Johns, zitiert in Bourdon (wie Anm. 12), S. 75.
- 15** ULAE-Tagebuch.
- 16** Thomas B. Hess, 'Polypolyptychality', in: *New York*, 6, Nr. 8, 19. Februar 1973, S. 73.
- 17** ULAE-Tagebuch.
- 18** ULAE-Tagebuch. Dem Tagebuch zufolge signierte Johns *Decoy II* am 29. September in New York.
- 19** Der Eintrag im ULAE-Tagebuch für den 21. Februar lautet: 'Am Sonntag [dem 18. Februar] flog Tanya nach Saint Martin hinunter, einer kleinen westindischen Insel, um Jasper zu besuchen. Ich ... reservierte ein Hotelzimmer für sie, & wenn man dort ankommt, weiß man von nichts, weshalb sie zusammen mit Bill Katz & Louise Nevelson bei Jasper logierte.'
- 20** Johns, Brief an Leo Castelli vom 4. März 1973, Leo Castelli Gallery Archives.
- 21** Siehe Crichton (wie Anm. 2), S. 59f.; *National Geographic*, Nr. 143, Mai 1973, S. 668.
- 22** Seit 1962 ist dies die erste Zeichnung, die mit Tag, Monat und Jahr der Fertigstellung beschriftet ist: 'St. Martin 3 May '73.'
- 23** Siehe *Jasper Johns: Lithographs 1973-75*, Los Angeles 1975, o.S. Genaue Daten sind bei Ervin (wie Anm. 7) angegeben.
- 24** Ervin (wie Anm. 7).
- 25** Johns, zitiert in White (wie Anm. 1), S. 20, 24.
- 26** In einem Gespräch mit Tone am 15. Dezember 1995 konnte Johns sich nicht erinnern, wo diese Werke entstanden.
- 27** Johns, zitiert in White (wie Anm. 1), S. 24.
- 28** Aldo Crommelynck in einem Gespräch mit Tone am 20. Oktober 1995.
- 29** Roberta Bernstein, 'Johns and Beckett: Foirades / Fizzles', in: *The Print Collector's Newsletter*, VII, Nr. 5, November/Dezember 1976, S. 142.
- 30** Johns, zitiert in Mark Rosenthal, *Artists at Gemini G.E.L.: Celebrating the 25th Year*, New York 1993, S. 66.
- 31** Ervin (wie Anm. 7).
- 32** *Jasper Johns: Lithographs 1973-75* (wie Anm. 23).
- 33** Eine auf den September 1974 datierte Photographie in *Kusuo Shimizu & Minami Gallery*, Ausst. Kat. Minami Gallery und Bijutsu Shupan-Sha, Tokio 1985, zeigt Johns, den Kunsthändler Kusuo Shimizu und den Künstler Sam Francis in Paris.
- 34** [Taggart] (wie Anm. 6), S. 161.
- 35** Die weiteren Stationen von 'Jasper Johns Drawings' waren die Mappin Art Gallery, Sheffield (19. Oktober-17. November 1974); die Herbert Art Gallery, Coventry (30. November-29. Dezember 1974); die Walker Art Gallery, Liverpool (4. Januar-2. Februar 1975); die City Art Gallery, Leeds (8. Februar-9. März 1975); und die Serpentine Gallery, London (20. März-20. April 1975).
- 36** Die weiteren Stationen der Ausstellung waren das San Francisco Museum of Art, San Francisco, Calif. (21. Januar-23. März 1975), und das Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn. (23. April-1. Juni 1975).
- 37** Siehe *Jasper Johns: Lithographs 1973-75* (wie Anm. 23), und Anna Brooke, 'Zeittafel', in: Francis (wie Anm. 2), S. 118.
- 38** Ervin (wie Anm. 7).
- 39** Leo Castellis Terminkalender.
- 40** ULAE-Tagebuch.
- 41** [Taggart] (wie Anm. 6), S. 161.
- 42** Siehe Nan Rosenthal, 'Drawing as Rereading', in: Nan Rosenthal und Ruth E. Fine zusammen mit Marla Prather und Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., New York und London 1990, S. 36.
- 43** Johns, zitiert in Crichton (wie Anm. 2), S. 64.
- 44** Unter den Auspizien des 'International Programmes' des Museum of Modern Art war 'Drawing Now: 1955-1975' im Kunsthaus Zürich zu sehen (10. Okto-



ber-14. November); in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (25. November 1976-16. Januar 1977); der Graphischen Sammlung Albertina, Wien (28. Januar-6. März 1977); den Sonja Henie-Niels Onstad Foundations, Oslo (17. März-24. April 1977); und im Tel Aviv Museum, Tel Aviv (12. Mai-2. Juli 1977).

**45** Siehe oben, S. 400, Anm. 86.

**46** Ervin (wie Anm. 7).

**47** Johns, zitiert in Irene Vischer-Honegger, 'Ich bringe nichts mehr in meinen Kopf', in: *Bilanz* (Zürich), Juni 1988, S. 96.

**48** Johns, zitiert in Edmund White, 'Enigmas and Double Visions', in: *Horizon*, 20, Nr. 2, Oktober 1977, S. 55.

**49** Ervin (wie Anm. 7).

**50** Siehe den Beitrag von Roberta Bernstein in diesem Buch, S. 61.

**51** Die weiteren Stationen der Ausstellung waren die Kunsthalle Köln (10. Februar-27. März 1978; organisiert vom Museum Ludwig); das Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (19. April-4. Juni 1978); die Hayward Gallery, London (22. Juni-30. Juli 1978); das Seibu Museum of Art, Tokio (19. August-26. September 1978); und das San Francisco Museum of Art, San Francisco, Calif. (19. Oktober-19. Dezember 1978).

**52** Johns, zitiert in Peter Fuller, 'Jasper Johns Interviewed 1', in: *Art Monthly*, Nr. 18, Juli-August 1978, S. 6.

**53** Die weiteren Stationen der Ausstellung waren das Akron Art Museum, Akron, Ohio (9. Dezember 1978-21. Januar 1979); das Seattle Art Museum, Seattle, Wash. (1. Februar-18. März 1979); das Centre for the Arts, Simon Fraser Gallery, Burnaby, British Columbia, Kanada (2. April-13. Mai 1979); das Phoenix Art Museum, Phoenix, Ariz. (27. Mai-8. Juli 1979); das Portland Art Museum, Portland, Oreg. (23. Juli-16. September 1979); das San José Museum of Art, San José, Calif. (1. Oktober-11. November 1979); das Tucson Museum of Art, Tucson, Ariz. (8. Dezember 1979-13. Januar 1980); das Roswell Museum and Art Center, Roswell, N.M. (29. Januar-2. März 1980); die University Art Gallery, University of Texas, Arlington (17. März-27. April 1980); das Arkansas Arts Center, Little Rock (12. Mai-22. Juni 1980); das Tyler Museum of Art, Tyler, Tex. (1.-24. August 1980); die Center for the Visual Arts Gallery, Illinois State University, Normal (22. September-9. November 1980); das Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio (24. November 1980-4. Januar 1981); das J. B. Speed Art Museum, Louisville, Ky. (19. Januar-1. März 1981); und das Springfield Art Museum, Springfield, Mo. (16. März-26. April 1981).

**54** In der Gibbes Gallery of Art, Charleston (7. Februar-26. März 1978), und im Greenville Museum of Art, Greenville (5. April-31. Mai 1978).

**55** In dem Gespräch mit Tone am 15. Dezember 1995 sagte Johns, daß sie im wesentlichen in einer Gießerei in Long Island City gefertigt wurden, in der Jacques Lipchitz zu arbeiten pflegte.

**56** Johns, zitiert in Katrina Martin, 'An Interview with Jasper Johns about Silkscreening', in: *Jasper Johns: Printed Symbols*, Minneapolis 1990, S. 60.

**57** Martin, Brief an Audrey Isselbacher vom 14. September 1981, Department of Prints and Illustrated Books, The Museum of Modern Art, New York.

**58** Ervin (wie Anm. 7).

**59** Die weiteren Stationen der Ausstellung waren das Museum of Fine Arts, Springfield, Mass. (20. Mai-25. Juni 1978); das Baltimore Museum of Art, Md. (11. Juli-20. August 1978); Dartmouth College Museum and Galleries, Hopkins Center, Hanover, N.H. (8. September-15. Oktober 1978); das University Art Museum, University of California, Berkeley (3. November-15. Dezember 1978); das Cincinnati Art Museum, Ohio (5. Januar-16. Februar 1979); das Georgia Museum of Art, University of Georgia, Athens (9. März-20. April 1979); das Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Mo. (11. Mai-22. Juni 1979); das Newport Harbor Art Museum, Newport, Calif. (13. Juli-9. September 1979), und das Rhode Island School of Design, Providence, R.I. (3. Oktober-18. November 1979).

**60** Johns, zitiert in Peter Fuller, 'Jasper Johns Interviewed Part II', in: *Art Monthly*, Nr. 19, September 1978, S. 5.

**61** Johns, zitiert in Ann Hindry, 'Conversation with Jasper Johns / Conversation avec Jasper Johns', in: *Art-studio*, Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 8.

**62** Das Interview wurde im Dezember 1978 in der Zeitschrift *Sekai* (Tokio) in Japanisch veröffentlicht.

**63** Siehe Christian Geelhaar, 'Interview with Jasper Johns', in: *Jasper Johns: Working Proofs*, Basel und London 1980; S. 48, 56, Anm. 4.

## 1979-1981

### EINFÜHRUNG

**1** Johns im Gespräch mit Ruth E. Fine und Nan Rosenthal, 'Interview with Jasper Johns', in: Nan Rosenthal und Ruth E. Fine in Zusammenarbeit mit Marla Prather und Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., New York und London 1990, S. 82.

**2** Johns, zit. bei Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, Seite 62.

**3** Im unteren Bildstreifen des Aquarells *Cicada* von 1979 experimentierte Johns mit schematischen Darstellungen eines Totenschädels. Aus diesen und anderen Indizien in einer unbetitelten Zeichnung von 1982 (LC D-173) geht deutlich hervor, daß er sich bei diesen Schematisierungen von mindestens zwei Vorbildern hatte anregen lassen. Erstens kopierte Johns in seinem Skizzenbuch die karikatüristischen Porträts, die Edgar Degas vom deutschen Reichskanzler Otto von Bismarck sowie vom französischen Präsidenten Adolphe Thiers gezeichnet hatte; siehe S. 227 und 228 von Degas' Notizbuch Nr. 34 bei Theodore Reff, *The Notebooks of Edgar Degas: A Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*, Oxford 1976, Bd. 2, o.S. Degas' stilisierte Darstellung des runden Kopfes von Thiers, bei dem die Gesichtszüge unterhalb der runden Brillengläser lediglich durch ein X angedeutet sind, mag in Johns' Augen eine Verbindung zu dem graphischen Warnschildsymbol eines schablonierten Totenkopfes mit gekreuzten Knochen ergeben haben, das auf einem in das Skizzenbuch eingeklebten Zeitungsphoto zu sehen ist. Dieses Photo, das Papst Johannes Paul II. beim Durchschreiten des Tores eines ehemaligen Konzentrationslagers zeigt, war am 8. Juni 1979 in den *New York Times* neben einem Artikel mit der Überschrift 'Pope Prays at Auschwitz: "Only Peace!" (Papst betet in Auschwitz: "Nur Friede!")' abgedruckt worden. Johns schrieb diese Worte neben seine Darstellung des Schädels im unteren Bildstreifen von *Cicada*.

### BIOGRAPHIE

**1** Johns, zitiert in Katrina Martin, 'An Interview with Jasper Johns about Silkscreening', in: *Jasper Johns: Printed Symbols*, Minneapolis 1990, S. 60.

**2** Ruth E. Fine und Nan Rosenthal, 'Interview with Jasper Johns', in: Nan Rosenthal und Ruth E. Fine zusammen mit Marla Prather und Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., New York und London 1990, S. 82. Siehe auch Robert Saltonstall Mattison, *Masterworks in the Robert and Jane Meyerhoff Collection: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly, Frank Stella*, New York 1995, S. 27.

**3** Die weiteren Stationen der Ausstellung waren die Staatliche Graphische Sammlung, München (19. Juni bis 5. August 1979); die Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main (13. September-11. November 1979); das Kunstmuseum mit Sammlung Sprengel, Hannover (25. November 1979 bis 6. Januar 1980); Den Kongelige Kobberstiksamlng, Statens Museum for Kunst København, Kopenhagen (19. Januar-16. März 1980); das Moderna Museet, Stockholm (29. März-11. Mai 1980); das Centre Cultural de la Caixa de Pensiones, Barcelona (2. Oktober-2. November 1980); das Provinciaal Museum Begijnhof,

Hasselt (21. November 1980-4. Januar 1981); und die Tate Gallery, London (4. Februar-22. März 1981).

**4** Nancy Ervin (von Gemini G.E.L.), Brief an Tone vom 16. Januar 1996.

**5** Siehe den Beitrag von Roberta Bernstein in diesem Buch, S. 49.

**6** Per Martin, Brief an Audrey Isselbacher vom 14. September 1981, Department of Prints and Illustrated Books, The Museum of Modern Art, New York. Siehe auch [Sarah Taggart], 'Lebensläufe', in: *Freundschaften: Cage, Cunningham, Johns*, hrsg. von Anthony d'Offay, Stuttgart 1991, S. 162.

**7** Siehe Paul Chutkow, 'Picasso Genius Unveiled in "Artistic Event of Decade"', in: *The State* (Columbia, S. C.), 12. Oktober 1979, und Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work since 1974*, Ausst. Kat. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1988, S. 107, Anm. 61. Laut Mattison sah Johns in dieser Ausstellung zum ersten Mal Picassos *Dame mit Strohhut mit blauem Laub*, 1936, das er später in seinem Werk verwenden sollte. Mattison (wie Anm. 2), S. 36.

**8** Siehe Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, S. 63.

**9** [Taggart] (wie Anm. 6), S. 162.

**10** Siehe Nan Rosenthal, 'Drawing as Rereading', in: Rosenthal und Fine (wie Anm. 2), S. 45, Anm. 38.

**11** Siehe ebenda. Rosenthal zufolge tauchen Bildelemente aus dem Isenheimer Altar in mehr als 70 Arbeiten auf, die Johns zwischen 1981 und 1989 schuf. Siehe ebenda, S. 34. Die Mappe wurde 1919 von Oskar Hagen in München produziert.

**12** Johns, zitiert in Richard Cork, 'The Liberated Millionaire Is Not Flagg', in: *The Times* (London), 30. November 1990, S. 21.

**13** Im November 1986 wurde *Out the Window*, 1959, für 3,63 Millionen Dollar versteigert; der höchste Preis, der bei einer Auktion für das Werk eines lebenden Künstlers erreicht wurde. Im Mai 1988 wurden für *Diver*, 1962, 4,18 Millionen Dollar gezahlt - wiederum ein Rekordpreis -, und im November 1988 für *False Start*, 1959, 17 Millionen Dollar - ein weiterer Rekordpreis.

**14** Ervin (wie Anm. 4).

**15** Veröffentlicht wurde das Interview unter dem Titel 'An Interview with Jasper Johns about Silkscreening' (wie Anm. 1), S. 51-61.

**16** Rosenthal (wie Anm. 10), S. 36.

**17** Siehe [Taggart] (wie Anm. 6), S. 162. Die zweite Station der Ausstellung war die Margo Leavin Gallery, Los Angeles.

**18** Ervin (wie Anm. 4).

## 1982-1984

### BIOGRAPHIE

**1** Siehe Riki Simons, 'Gesprek met Jasper Johns: Dat ik totaal niet begrepen word, is interessant', in: *NCR Handelsblad* (Rotterdam), 23. April 1982, S. cs3.

**2** Siehe Esther Sparks, *Universal Limited Art Editions. A History and Catalogue: The First Twenty-Five Years*, Chicago und New York 1989, S. 15.

**3** Siehe Riva Castleman, *Seven Master Printmakers*, New York 1991, S. 86.

**4** Johns, zitiert in Sparks (wie Anm. 2), S. 9.

**5** Grace Glueck, 'The Artists' Artists', in: *Artnews*, 81, Nr. 9, November 1982, S. 94-95.

**6** Die weiteren Stationen der Ausstellung waren das Dallas Museum of Art, Dallas, Tex. (31. März-20. Mai 1984); die Moderna Galerija, Ljubljana, Jugoslawien (1.-30. Juni 1984); das Kunstmuseum Basel (14. September-10. November 1985); die Sonja Henie-Niels Onstad Foundations, Oslo (Dezember 1985 bis Januar 1986); die Heland Thordén Wetterling Galleries, Stockholm (Februar-März 1986); und die Tate Gallery, London (28. Mai-31. August 1986).

**7** Castleman (wie Anm. 3), S. 86.

**8** Ruth E. Fine und Nan Rosenthal, 'Interview with Jasper Johns', in: Nan Rosenthal und Ruth E. Fine, zusammen mit Marla Prather und Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, Ausst. Kat. National



Gallery of Art, Washington, D.C., New York und London 1990, S. 82.

9 Johns, zitiert in April Bernard und Mimi Thompson, 'Johns on ...', in: *Vanity Fair*, 47, Nr. 2, Februar 1984, S. 65.

10 Johns, Brief an Castleman vom 7. Oktober 1983, Artist File, Department of Prints and Illustrated Books, The Museum of Modern Art.

11 Mit der Unterschrift 'My wife and my mother-in-law/They are both in this picture - find them' ('Meine Frau und meine Schwiegermutter/Sie sind beide in diesem Bild - finde sie') wurde W. E. Hills Zeichnung in *Puck* (London) Nr. 78, 6. November 1915, S. 11, veröffentlicht. Siehe Nan Rosenthal, 'Drawing as Rereading', in: Rosenthal und Fine (wie Anm. 8), S. 45, Anm. 27.

12 Siehe Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, S. 66.

13 Steve Wolfe in einem Gespräch mit Lilian Tone am 13. Oktober 1995.

14 Siehe Crichton (wie Anm. 12), S. 70f.

15 Johns, zitiert in Robert Saltonstall Mattison, *Masterworks in the Robert and Jane Meyerhoff Collection: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly, Frank Stella*, New York 1995, S. 36.

## 1985-1989

### EINFÜHRUNG

1 Michael Crichton schreibt: 'Die vier Schatten werden auf vier verschiedene Wände geworfen, die jeweils auf eines der Domizile von Johns anspielen: In *Summer* finden sich die grün glasierten Ziegel seines Hauses in Stony Point, N.Y., wieder, in *Winter* sind es Ziegel aus dem Hof seines neuen Hauses in New York, in *Fall* Dielen aus seiner Wohnung an der Houston Street und in *Spring* Fliesen aus seinem Haus auf Saint-Martin.' Siehe Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, S. 69.

### BIOGRAPHIE

1 Siehe Roberta Bernstein, 'Jasper Johns's *The Seasons: Records of Time*', in: *Jasper Johns: The Seasons*, New York 1991, S. 9-13. Siehe auch Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, S. 68f., und Bernstein, 'Winter' by Jasper Johns, in: *Sotheby's Preview* (New York), 7, Nr. 6, November 1995, S. 12-14.

2 Johns, zitiert in Ann Hindry, 'Conversation with Jasper Johns/Conversations avec Jasper Johns', in: *Artstudio*, Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 13.

3 Siehe Crichton (wie Anm. 1), S. 21.

4 James Meyer in einem Gespräch mit Lilian Tone am 16. Oktober 1995.

5 Im Gespräch mit Tone am 15. Dezember 1995 konnte Johns sich nicht erinnern, wo dieses Werk entstand.

6 Johns, zitiert in Amei Wallach, 'Jasper Johns at the Top of His Form', in: *New York Newsday*, 30. Oktober 1988, S. 20.

7 Die weiteren Stationen der Ausstellung waren die Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main (22. November 1986-25. Januar 1987); das Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (9. Februar-5. April 1987); die Wiener Secession (7. Mai-8. Juni 1987); das Fort Worth Art Museum, Tex. (4. Juli-30. August 1987); das Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Calif. (1. Oktober-6. Dezember 1987); das Hara Museum ARC, Shibukawa-shi (29. Mai bis 17. Juli 1988); das National Museum of Art, Osaka (23. Juli-6. September 1988); und das Kitakyushu Municipal Museum of Art (12. September-10. Oktober 1988).

8 Johns' Aufzeichnungen zufolge wurden die Zeichnungen am 21. November 1986 zur ULAE-Werkstatt geschickt, wo im Dezember Photogravüreplatten angefertigt und Probeabzüge gemacht wurden. Im Januar 1987 wurden die Platten an Osiris geschickt.

9 Wallach (wie Anm. 6), S. 4.

10 Siehe Michael Pye, 'Behind Veils, The Elusive Heart', in: *The Independent* (London), 18. November 1990, S. 21.

11 Die weiteren Stationen der Ausstellung waren das Walker Art Center, Minneapolis, Minn. (6. Dezember 1987-31. Januar 1988); die Archer M. Huntington Gallery, University of Texas, Austin, Tex. (15. Februar-28. März 1988); die Yale University Art Gallery, New Haven, Conn. (12. April-31. Mai 1988); und das High Museum of Art, Atlanta, Ga. (6. September-27. November 1988).

12 Siehe den Beitrag von Roberta Bernstein in diesem Buch, S. 59.

13 Die weiteren Stationen der Ausstellung waren das Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif. (16. Februar-20. März 1988) und das Museum of Modern Art, New York (1. April-15. Mai 1988).

14 Johns, zitiert in Amei Wallach, 'Jasper Johns: On Target', in: *Elle*, November 1988, S. 156.

15 Johns, zitiert in John Yau, 'Jasper Johns. Proofs Positive: The Master Works', in: *Artnews*, 87, Nr. 7, September 1988, S. 104f.

16 [Sarah Taggart], 'Lebensläufe', in: *Freundschaften: Cage, Cunningham, Johns*, hrsg. von Anthony d'Offay, Stuttgart 1991, S. 162.

17 Siehe Nan Rosenthal und Ruth E. Fine zusammen mit Marla Prather und Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., New York und London 1990, S. 300. Johns' Zeichnung wurde unter Losnummer 7 in 'Contemporary Art: A Benefit Auction for the Supportive Care Program of St. Vincent's Hospital and Medical Center of New York' am 2. Mai 1988 bei Sotheby's, New York, versteigert. Siehe Nan Rosenthal, 'Drawing as Rereading', in: Rosenthal und Fine (wie oben), S. 45, Anm. 43.

18 Siehe [Taggart] (wie Anm. 16), S. 162, und Wallach (wie Anm. 6), S. 4.

19 Siehe [Taggart] (wie Anm. 16), S. 162, und Edward J. Sozanski, 'The Lure of the Impossible', in: *The Philadelphia Inquirer Magazine*, 23. Oktober 1988, S. 25.

20 Michael Brenson, 'Jasper Johns Shows the Flag in Venice', in: *New York Times*, 3. Juli 1988, S. H27.

21 Siehe [Taggart] (wie Anm. 16), S. 162.

22 Johns, zitiert in Crichton (wie Anm. 1), S. 72.

23 Bernstein (wie Anm. 12), S. 63.

24 In der Tate Gallery Liverpool (31. Januar-25. März 1990); der Katalog erschien in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Freundschaften: Cage, Cunningham, Johns* (siehe Anm. 16).

## 1990-1995

### EINFÜHRUNG

1 Johns, zit. bei Amei Wallach, 'An American Icon: Jasper Johns and His Visual Guessing Games', in: *New York Newsday*, 28. Februar 1991, Teil II, S. 65.

2 In einem unveröffentlichten Interview mit Amei Wallach vom 22. Februar 1991 geht Johns näher auf diese Entscheidung ein. Siehe den Begleitband zum vorliegenden Katalog, *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews*.

3 Nach Johns' Darstellung sind die Werke, in denen dieses Gesicht ein zentrales Motiv darstellt, 'kindlich - Bilder von Gesichtern, in denen die einzelnen Elemente umherzuwandern scheinen. Man neigt dazu, sie mit Verzerrungen im Stile Picassos in Verbindung zu bringen. Also vereinen sie in sich Kindliches und Erwachsenen, wenn man Picasso als Erwachsenen einstuft.' Johns, zit. bei Paul Clements, 'The Artist Speaks', in: *Museum & Arts Washington*, Nr. 6/3, Mai/Juni 1990, S. 117.

4 Siehe den Beitrag von Roberta Bernstein im vorliegenden Band, S. 59. Bei dem betreffenden Artikel handelte es sich um Bruno Bettelheim, 'Schizophrenic Art: A Case Study', in: *Scientific American*, Bd. 186, April 1952, S. 31-34.

### BIOGRAPHIE

1 In dem Gespräch mit Lilian Tone am 15. Dezember 1995 konnte Johns sich nicht erinnern, wo diese Werke entstanden.

2 Siehe Jill Johnston, 'Trafficking with X', in: *Art in America*, 79, Nr. 3, März 1991, S. 102-111, 164-165.

3 Johns, zitiert in Michael Crichton, *Jasper Johns* (1977), überarb. und erw. Ausg., New York 1994, S. 72.

4 Siehe Robert Saltonstall Mattison, *Masterworks in the Robert and Jane Meyerhoff Collection: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly, Frank Stella*, New York 1995, S. 27.

5 Die weiteren Stationen der Ausstellung waren das Museum of Fine Arts, Houston, Tex. (17. Juni-19. August 1990); die Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, Calif. (15. September-19. November 1990); das Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal (14. Dezember 1990-10. März 1991); das Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Mo. (6. April-2. Juni 1991); das Center for the Fine Arts, Miami, Fla. (22. Juni-18. August 1991); und das Denver Art Museum, Denver, Colo. (14. September-10. November 1991, als letzte Station anstelle des ursprünglich vorgesehenen und im Ausstellungskatalog angeführten Brooklyn Museum, New York).

6 Johns, Brief an Douglas W. Druick vom 27. Februar 1990, Art Institute of Chicago Archives.

7 Die weiteren Stationen der Ausstellung waren das Kunstmuseum Basel (18. August bis 28. Oktober 1990); die Hayward Gallery, London (29. November 1990-3. Februar 1991); und das Whitney Museum of American Art, New York (20. Februar-7. April 1991).

8 In dem Gespräch mit Tone am 15. Dezember 1995 konnte Johns sich nicht erinnern, wo diese Werke entstanden.

9 Bruno Bettelheim, 'Schizophrenic Art: A Case Study', in: *Scientific American*, Bd. 186, April 1952, S. 31 bis 34.

10 Johns, zitiert in Mark Rosenthal, *Artists at Gemini G.E.L.: Celebrating the 25th Year*, New York 1993, S. 58.

11 Die weiteren Stationen der Ausstellung waren der Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv (3. Oktober-25. November 1991), und die Galerie Iy Brachot, Brüssel (4. Dezember 1991 bis Januar 1992), wo parallel dazu unter dem Titel 'Jasper Johns' auch Gemälde und Zeichnungen ausgestellt wurden (11. Dezember 1991-1. Februar 1992).

12 Die weiteren Stationen der Ausstellung waren das San Diego Museum of Art, San Diego, Calif. (27. Juni-9. August 1992); die Galeria Weber, Alexander y Cobo, Madrid (17. September-14. November 1992); die Fundación Municipal de Cultura, Gijón (Januar 1993); die Fundación Luis Cernuda, Sevilla (Februar 1993); die Casa de la Parra, Xunta, Santiago de Compostela (März 1993); und die Fundación Pilar i Juan Miró a Mallorca, Palma de Mallorca (Mai 1993).

13 Unveröffentlichte chronologische Biographie von Sarah Taggart, Johns' Assistentin.

14 Siehe Joe Martin Hills unveröffentlichte Magisterarbeit 'The Targets of Jasper Johns, 1954-74: A History and Biography', Institute of Fine Arts, New York University, Januar 1995, S. 102f.

15 Siehe 'Jasper Johns: Works on Paper', in: *Grand Street* (New York), 54, Herbst 1995, S. 71-80.

16 Johns, zitiert in Rosenthal (wie Anm. 10), S. 63. Nach Mattison (wie Anm. 4), S. 48, Anm. 88, ist diese Photographie reproduziert in Timothy Ferris, *Galaxien*, Basel 1981, S. 82.

17 Taggart (wie Anm. 13).

18 Ebenda.

19 Im Louisiana Museum, Humlebaek (21. Oktober 1992-17. Januar 1993).

20 John Cage, 'Jasper Johns: Stories and Ideas', in: Alan R. Solomon, *Jasper Johns: Paintings, Drawings and Sculptures 1954-1964*, Ausst. Kat. The Jewish Museum, New York 1964, S. 23.

21 Die weiteren Stationen der Ausstellung waren das Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill. (3. April-20. Juni 1993), und das Whitney Museum of American Art, New York (16. Juli-3. Oktober 1993).

22 Taggart (wie Anm. 13).

23 Siehe den Beitrag von Roberta Bernstein in diesem Buch, S. 64.

24 Johns, zitiert in Bryan Robertson und Tim Marlow, 'The Private World of Jasper Johns', in: *Tate: The Art Magazine* (London), Nr. 1, Winter 1993, S. 47.



**25** In dem Gespräch mit Tone am 15. Dezember 1995 konnte Johns sich nicht erinnern, wo dieses Werk entstand.  
**26** Taggart (wie Anm. 13).  
**27** Bernstein (wie Anm. 23), S. 63.  
**28** Taggart (wie Anm. 13).

**29** Ebenda.  
**30** Im Center for Fine Arts, Miami, Fla. (2. Dezember 1995–3. März 1996).  
**31** Bernstein (wie Anm. 23), S. 74, Anm. 131.  
**32** Ebenda, S. 64, 74, Anm. 139.  
**33** Tom Loughman vom Philadelphia Museum of Art in

einem Gespräch mit Tone am 22. Dezember 1995. Diese Studie (texturiertes Wachs und schwarze Tusche auf gelbgetöntem Papier und geschnittenen Gelatinesilberphotographien, aufgezoogen auf Karton; 43,2 × 31,8 cm) befand sich als Leihgabe von Madame Marcel Duchamp im Philadelphia Museum of Art.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Die Reproduktionsvorlagen wurden uns in den meisten Fällen von den in den Bildunterschriften genannten Besitzern der Werke zur Verfügung gestellt. Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich die Ziffern auf Seitenangaben.

© Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts. Alle Rechte vorbehalten: Tafel 36.  
Michael Agee: 84 (Abb. 60).  
David Allison, New York: 90, 198, 350; Tafel 234.  
Arion Press, San Francisco: 85 (Abb. 65).  
Art Resource, New York/Tate Gallery, London: 76 (Abb. 28); 89 (Abb. 83).  
Artothek: Photo von Joachim Blauel, Tafel 111. Photo von Bayer & Mitko, 234.  
© 1996 The Barnes Foundation: 75 (Abb. 24), 76 (Abb. 27).  
© Primula Bosshard, Fribourg: 372.  
Rudolph Burckhardt, New York, 42 (Abb. 3); Tafel 43.  
C & M Arts, New York, Tafel 131.  
Leo Castelli Photo Archives: 26 (Abb. 13); 43, 59, 60, 61, 64, 98 (Abb. 13); Tafeln 16, 63, 97, 172, 189, 195, 215, 241. Photo von Eric Pollitzer, 46 (Abb. 7); Tafel 175. Photo von Glenn Steigelman, Tafel 194. Photo von Dorothy Zeidman, 51; Tafeln 30, 96, 133, 200.  
City Light Studio, Miami: Tafel 85.  
© The Art Institute of Chicago. Alle Rechte vorbehalten: Tafel 170; © 1996, Tafel 206.  
Christie's, New York: Tafeln 52, 88, 105.  
© 1995 The Cleveland Museum of Art: Tafel 182.  
Bevan Davies, New York: Tafel 188.  
Des Moines Art Center: Photo von Craig Anderson, Tafel 37.  
Fondation Edelman, Musée d'Art Contemporain, Lausanne: Tafel 223.  
© The Equitable Life Assurance Society of the U. S.: 105 (Abb. 25).  
Gagosian Gallery, New York: 107 (Abb. 28); Tafeln 81, 117, 113.  
Gamma One Conversions: 29; Tafeln 2, 18, 19, 42, 67, 164, 184, 235.  
Rick Gardner, Houston: Tafel 176.  
© Anne Gold, Aachen: 282; Tafel 181.  
© President and Fellows, Harvard College, Harvard University Art Museums: Tafel 171.  
Harvard University Art Museums: 79 (Abb. 38).  
Greg Heins, Boston: Tafel 74.  
© The Estate of Eva Hesse, courtesy Robert Miller Gallery: 101.

Hickey-Robertson, Houston: 80 (Abb. 42).  
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden: Photo von Lee Stalworth, 104 (Abb. 22); Tafel 5.  
George Hixson, Houston: Tafeln 45, 48, 71, 121.  
Jacqueline Hyde, Paris: 87 (Abb. 74).  
© Paul Klee Stiftung, Bern: Photo von Kurt Blum, 89 (Abb. 84).  
Walter Klein, Düsseldorf: Tafel 93.  
Arxiu MAS, Barcelona: 87 (Abb. 71).  
McKee Gallery, New York: Photo von Mates, 106 (Abb. 27). Photo von Steven Sloman, 106 (Abb. 26).  
The Menil Collection, Houston: © Hickey-Robertson, 93 (Abb. 4); Tafeln 1, 4, 20, 130.  
© 1996 The Metropolitan Museum of Art, New York: 84 (Abb. 58), 85 (Abb. 63).  
Milwaukee Art Museum: Efraim Lev-er, Tafel 213.  
© Munch Museum: 81 (Abb. 50).  
© The Museum of Modern Art, New York: Tafel 179; Photos von Kate Keller, 44, 47; Tafeln 10, 13, 83, 127, 193, 207. Photos von Kate Keller und Erik Landsberg 10, 11, 21 (Abb. 4), 22, 26 (Abb. 12), 36, 77 (Abb. 29), 86 (Abb. 66), 88 (Abb. 75), 97, 99, 109; Tafeln 9, 17, 29, 44, 75–79, 87, 98–101, 107, 114, 129, 134, 137–146, 155, 156, 162, 163, 168, 169, 173, 187, 198, 216, 244, 255, 268. Photos von James Mathews, 20; Tafel 128. Photos von Mali Olatunji, Tafel 122. Photos von Soichi Sunami, 74 (Abb. 21), 80 (Abb. 46), 81 (Abb. 49), 92 (Abb. 2).  
© National Gallery of Art, London: 76 (Abb. 25).  
National Gallery of Art, Washington D. C.: © 1996, 107 (Abb. 29). Photo von Dean Beasam, Tafel 123.  
Photos von Richard Carafelli, Tafeln 12, 86.  
Photos von Bob Grove, Tafeln 122, 314, 332; Tafel 112.  
© 1994 Photos von Edward Owen, 21 (Abb. 5); Tafeln 205, 225.  
National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.: 24; Tafel 110.  
© The Nelson Gallery Foundation. Alle Reproduktionsrechte vorbehalten. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City: Photo von Robert Newcombe, Tafel 177.  
The New Yorker Magazine, Inc.: © 1960, 1988, 91; © 1962, 1990, 112.  
Jeffrey Nintzel Photography, New Hampshire: Tafel 54.  
Nippon Television Network Corporation, Tokio: 31.  
Öffentliche Kunstsammlung Basel: Photos von Martin Bühler, Tafeln 6, 159, 237.  
Pace Wildenstein, New York: 102 (Abb. 18), 108.  
Douglas M. Parker, Glendale, Kalifornien: Tafel 218.

Philadelphia Museum of Art: 23 (Abb. 8); Tafeln 49, 65, 72, 119, 120, 204. Photos von Graydon Wood, 77 (Abb. 32), 78 (Abb. 37), 84 (Abb. 59), 168.  
Estate of Pablo Picasso: 89 (Abb. 79).  
Eric Pollitzer: 25, 81 (Abb. 47, 48), 100 (Abb. 16), 103; Tafeln 115, 125, 158, 167.  
© R.N.M., Paris: 88 (Abb. 76–78).  
© Rheinisches Bildarchiv, Köln: 23 (Abb. 9), 43 (Abb. 4); Tafeln 26, 39, 51, 69, 80, 147–151, 160, 307.  
Rose Art Museum, Brandeis University: Photo von Harry Bartlett, Tafel 23.  
Lynn Rosenthal: 77 (Abb. 30).  
József Rosta, Budapest: Tafel 174.  
Royal Collection Enterprises, Photographic Services: 74 (Abb. 20).  
S.A.D.E. Archives, Mailand: 78 (Abb. 34, 35).  
San Francisco Museum of Modern Art: Photos von Ben Blackwell, Tafeln 109, 135. Photo von Don Myer, 93 (Abb. 6).  
Marc Schuman, Glenwood Springs, Colorado: Tafeln 38, 153, 154.  
© Seattle Art Museum: Photo von Paul Macapia, Tafel 60.  
© Shelburne Museum: 85 (Abb. 62).  
© 1989 Steven Sloman, New York: Tafel 108.  
© Sotheby's, Inc.: Tafeln 3, 55–57, 61, 89, 136, 224.  
Jim Strong, Inc., New York: 43 (Abb. 5), 80 (Abb. 45); Tafeln 32, 245, 258.  
Tate Gallery: Photo von John Webb, Tafel 192.  
Telimage, Paris: 87 (Abb. 73).  
UNESCO/R. Lesage: 89 (Abb. 82).  
© Malcolm Varon, New York: Tafel 70; © 1995, Tafeln 166, 238.  
Virginia Museum of Fine Arts: Photo von Katharine Wetzel, Tafel 208.  
Walker Art Center, Minneapolis: Tafel 183.  
© Whitney Museum of American Art, New York: 93 (Abb. 5). Photos von Geoffrey Clements, 30, 96; Tafeln 31, 209; Umschlag.  
John D. Woolf, Cambridge, Massachusetts: Tafeln 22, 27, 59.  
© Dorothy Zeidman: 26 (Abb. 14), 27, 75 (Abb. 22, 23), 77 (Abb. 31), 78 (Abb. 36), 80 (Abb. 44), 83 (Abb. 55, 56), 85 (Abb. 64), 86 (Abb. 67, 68), 89 (Abb. 81); Tafeln 8, 47, 66, 161, 193, 196, 219–222, 247, 248, 251, 254, 257, 262–267; © 1989, Tafeln 106, 239; © 1990, Tafel 242; © 1991, Tafeln 186, 226–233, 246, 252; © 1994, 12; Tafeln 211, 256, 259.  
Octave Zimmerman, Colmar: 82 (Abb. 53), 83 (Abb. 54).



# AUSGEWÄHLTE LITERATUR

Zusammengestellt von Christel Hollevoet

Dieses Katalogbuch begleitet eine elektronische Publikation, die eine vollständige Bibliographie und Ausstellungsliste enthält. Sie ist auch über das Internet abrufbar: [www.moma.org/johns.biblio.html](http://www.moma.org/johns.biblio.html). Mit einem Sternchen gekennzeichnete Publikationen enthalten Selbstäußerungen des Künstlers in Interviews und Statements.

## SCHRIFTEN VON JOHNS

In chronologischer Reihenfolge

- «Collage» (Brief an den Herausgeber), in: *Arts*, 33, Nr. 6, März 1959, S. 7.
- [«Statement»], in: *Skizzenbuch-Notizen*, hrsg. von Dorothy C. Miller, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York 1959, S. 22.
- «Duchamp», in: *Scrap*, Nr. 2, 23. Dezember 1960, S. [4]. Brief an den Herausgeber, in: *Portable Gallery Bulletin*, Nr. 3, Dezember 1962, o. S.
- Skizzenbuchnotizen, in: *Statements of zeitgenössischen Künstlern*, hrsg. von Yoshiaki Tono, in: *Mizue* (Tokio), Nr. 700, Juni 1963, S. [6], 18–19 (in Japanisch).
- «Sketchbook notes», in: *Art and Literature* (Lausanne), Bd. 4, Frühjahr 1965, S. 185–192.
- Skizzenbuchnotizen, in: «This Week's Cover: *White Flag*», Tokio, 25. Okt. '66, in: *Asahi Magazine* (Tokio), 8. Nr. 46, 6. November 1966, S. 110 (in Englisch und Japanisch).
- Skizzenbuchnotizen, in: «Jasper Johns: The Words: The Idea of a Changing Focus», von Jun Miyakawa, in: *Bijutsu Techô* (Tokio), Juli 1968, S. 60–63 (reproduziert und in Japanisch).
- Skizzenbuchnotizen, in: «Jasper Johns: The Point According to What?», von Yoshiaki Tono, in: *Bijutsu Techô* (Tokio), Juli 1968, S. 64–65, 70–74 (reproduziert und in Japanisch).
- «Marcel Duchamp (1887–1968)», in: *Artforum*, 7, Nr. 3, November 1968, S. 6.
- «Sketchbook Notes», in: *Juillard* (Leeds), 3, Winter 1968–69, S. 25–27. Auszüge in *Art Now: New York*, 1, Nr. 4, April 1969, o. S.
- «Sketchbook Notes», in: *0 to 9* (New York), Nr. 6, Juli 1969, S. 1–2.
- «Thoughts on Duchamp», in: «Feature: Marcel Duchamp 1887–1968», hrsg. von Cleve Gray, in: *Art in America*, 57, Nr. 4, Juli–August 1969, S. 31.
- «Neue Skizzenbuch-Notizen», in: *Jasper Johns Graphik*, hrsg. von Carlo Huber, Ausst. Kat. Bern 1971.
- Skizzenbuchnotizen, in: «About Leg. or Duchamp and Johns II», von Yoshiaki Tono, in: *Bijutsu Techô* (Tokio), 27, Nr. 394, Mai 1975, S. 196–207 (reproduziert und in Japanisch).
- «Jasper Johns: Sketchbook Notes», in: av (Seibu Museum, Tokio), 4, Nr. 10, Juli 1978, o. S. (6 Seiten; reproduziert und in Japanisch). Siehe auch «The Structure of Watchman», von Tadashi Yokoyama, im selben Band.
- Statement zu Willem de Kooning, datiert Januar 1983, in: *Art Journal* (New York), 48, Nr. 3, Herbst 1989, S. 232.
- Skizzenbuchnotizen, reproduziert in *Artists' Sketchbooks*, Ausst. Kat. Matthew Marks Gallery, New York 1991.

## AUFSÄTZE

Nach Autoren in alphabetischer Reihenfolge

- Alloway, Lawrence, «The Man Who Liked Cats: The Evolution of Jasper Johns», in: *Arts*, 44, Nr. 1, September–Oktober 1969, S. 40–43.

- Anderson, Alexandra, «A Preview of *Foiraides/Fizzles* by Samuel Beckett with Etchings by Jasper Johns», in: *New York Arts Journal*, 1, Nr. 2, September–Oktober 1976, S. 41.
- «Artists for Artists», in: *The New Yorker*, 9. März 1963, S. 32–34.\*
- Atkins, Robert, «Tracking and Retracking: On Target with Jasper Johns», in: *Print News* (San Francisco), 8, Nr. 4, Herbst 1986, S. 4–9.
- Bernard, April, und Mimi Thompson, «Johns on ...», in: *Vanity Fair*, 47, Nr. 2, Februar 1984, S. 65.
- Bernstein, Roberta, «Johns & Beckett: *Foiraides/Fizzles*», in: *The Print Collector's Newsletter*, 7, Nr. 5, November–Dezember 1976, S. 141–145.\*
- «Jasper Johns and the Figure. Part One: Body Imprints», in: *Arts*, 52, Nr. 2, Oktober 1977, S. 142–144.
- «An Interview with Jasper Johns», in: *Fragments: Incompletion and Discontinuity*, hrsg. von Lawrence D. Kritzman, *New York Literary Forum*, Bd. 8–9, 1981, S. 279–290.\*
- «Winter by Jasper Johns», in: *Sotheby's Preview* (New York), 7, Nr. 6, November 1955, S. 12–14.
- Bourdon, David, «Jasper Johns: 'I Never Sensed Myself as Being Static'», in: *The Village Voice*, 31. Oktober 1977, S. 75.\*
- Calas, Nicolas, «ContiNuançe», in: *Artnews*, 57, Nr. 10, Februar 1959, S. 36–39.
- «Jasper Johns and the Critique of Paintings», in: *Point of Contact*, Nr. 3, September–Oktober 1976, S. 50–57.
- «Jasper Johns: 'ceci n'est pas un drapeau'», in: *XXe Siècle* (Paris), 40, Nr. 50, Juni 1978, S. 33–39.
- Carpenter, Joan, «The Infra-Iconography of Jasper Johns», in: *Art Journal*, (New York), 36, Nr. 3, Frühjahr 1977, S. 221–227.
- Cato, Robert, «Sources of Inspiration», in: *Print*, II, Nr. 1, Februar–März 1957, S. 28.
- Clements, Paul, «The Artist Speaks», in: *Museum & Arts Washington*, 6, Nr. 3, Mai/Juni 1990, S. 76–81, 116–117.\*
- Coplans, John, «Fragments according to Johns: An Interview with Jasper Johns», in: *The Print Collector's Newsletter*, 3, Nr. 2, Mai–Juni 1972, S. 29–32.\*
- Cork, Richard, «The Liberated Millionaire Is Not Flagging», in: *The Times* (London), 30. November 1990, S. 21.\*
- Cuno, James, «Jasper Johns», in: *Print Quarterly* (London), 4, Nr. 1, März 1987, S. 83–92.
- Davvetas, Demosthène, «Jasper Johns et sa famille d'objets», in: *Art Press* (Paris), Bd. 80, April 1984, S. 11–12.\*
- Debs, Barbara Knowles, «On the Permanence of Change», in: *The Print Collector's Newsletter*, 17, Nr. 4, September–Oktober 1986, S. 117–123.
- Domecq, Jean-Philippe, «Jasper Johns ou l'Art sur l'art», in: *Esprit* (Paris), Nr. 219, März 1996, S. 115–130.
- Dorfles, Gillo, «Jasper Johns and the Hand-made Ready-made Object», in: *Metro*, Nr. 4/5, Mai 1962, S. 80–81.
- Dubreuil-Blondo, Nicole, «Autour d'un drapeau de Jasper Johns», in: *Vie des Arts* (Montreal), 20, Nr. 81, Winter 1975–76, S. 51–53.
- Esterov, Milton, «The Second Time Around», in: *Artnews*, 92, Nr. 6, Sommer 1993, S. 148–149.\*
- Feinstein, Roni, «New Thoughts for Jasper Johns' Sculpture», in: *Arts*, 54, Nr. 8, April 1980, S. 139–145.
- «Jasper Johns's Untitled (1972) and Marcel Duchamps' Bride», in: *Arts*, 57, Nr. 1, September 1982, S. 86–93.
- Ferrier, Jean-Louis, «Jasper Johns l'incendie de l'Amérique», in: *XXe Siècle* (Paris), 35, Nr. 40, Juni 1973, S. 131–137.

- Field, Richard S., «The Making of 'Souvenir'», in: *The Print Collector's Newsletter*, 1, Nr. 2, Mai–Juni 1970, S. 29–31.
- «Jasper Johns' Flags», in: *The Print Collector's Newsletter*, 7, Nr. 3, Juli–August 1976, S. 69–77.
- «Jasper Johns Screenprints», in: *Dialogue*, Dezember 1978, S. 10–12.
- Fisher, Philip, «Jasper Johns: Strategies for Making and Effacing Art», in: *Critical Inquiry*, 16, Nr. 2, Winter 1990, S. 313–354.
- Francis, Richard, «Disclosures», in: *Art in America*, 72, Nr. 8, September 1984, S. 196–203.
- Fuller, Peter, «Jasper Johns Interviewed I», in: *Art Monthly* (London), Nr. 18, Juli–August 1978, S. 6–12.\*
- Jasper Johns Interviewed Part II., in: *Art Monthly*, Nr. 19, September 1978, S. 5–7.\*
- Gablik, Suzi, «Jasper Johns's Pictures of the World», in: *Art in America*, 6, Nr. 1, Januar–Februar 1978, S. 62–69.
- Gay, Morris, «A Major Modern Artist Who Puts Ideas into Action», in: *Palo Alto Times*, 23. Oktober 1978, Teil II, S. 11.\*
- Glueck, Grace, «Art Notes: No Business like No Business», in: *New York Times*, 16. Januar 1966, Teil II, S. 26.\*
- «Once Established», Says Johns, «Ideas Can Be Discarded», in: *New York Times*, 16. Oktober 1977, Teil 2, S. 1, 31.\*
- «The 20th-Century Artists Most Admired by Other Artists», in: *Artnews*, 76, Nr. 9, November 1977, S. 87, 89.\*
- Goldman, Judith, «Les saisons», in: *Artstudio* (Paris), Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 110–119.
- Gottlieb, Carla, «The Pregnant Woman, the Flag, the Eye: Three New Themes in Twentieth Century Art», in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Cleveland), 21, Nr. 2, Winter 1962, S. 177–187.
- Gratz, Roberta Brandes, «Daily Closeup: After the Flag», in: *New York Post*, 30. Dezember 1970, S. 25.\*
- Green, Blake, «The Enigmatic Father of Pop Art», in: *San Francisco Chronicle*, 23. Oktober 1978, S. 17.\*
- Greenberg, Clement, «After Abstract Expressionism», in: *Art International* (Lugano), 6, Nr. 8, 25. Oktober 1962, S. 24–32.
- Harris, Kay, «Five Young Artists», in: *Charm*, 90, Nr. 2, April 1959, S. 84–85.
- Haryu, Ishiro, «Das Los des Sehenden», in: *Sokai* (Tokio), 263, Oktober 1967, S. 239–242 (in Japanisch).
- Henning, Edward B., «Reconstruction: A Painting by Jasper Johns», in: *Cleveland Museum of Art Bulletin*, 60, Nr. 8, Oktober 1973, S. 235–241.
- Herrmann, Rolf-Dieter, «Johns the Pessimist», in: *Artforum*, 16, Nr. 2, Oktober 1977, S. 26–33.
- Siehe auch «Correction», in: *Artforum*, 16, Nr. 4, Dezember 1977, S. 12.
- «Jasper Johns' Ambiguity: Exploring the Hermeneutical Implications», in: *Arts*, 52, Nr. 3, November 1977, S. 124–129.
- Hess, Thomas B., «On the Scent of Jasper Johns», in: *New York Magazine*, 9, Nr. 6, 9. Februar 1976, S. 65–67.
- «Jasper Johns, Teil a Vision», in: *New York Magazine*, 10, Nr. 45, 7. November 1977, S. 109–111.
- Higginson, Peter, «Jasper's Non-Dilemma: A Wittgensteinian Approach», in: *New Lugano Review*, Nr. 10, 1976, S. 53–60.
- Hindry, Ann, «Conversation with Jasper Johns / Conversation avec Jasper Johns», in: *Artstudio* (Paris), Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 6–25\* (in Englisch und Französisch).



- Hirsch, Faye, 'Master of the reflected Life: The Allegories of Jasper Johns', in: *Arts*, 65, Nr. 4, Dezember 1990, S. 38–41.
- 'His Heart Belongs to Dada', in: *Time*, 73, 4. Mai 1959, S. 58.\*
- Hobhouse, Janet, 'Jasper Johns: The Passionless Subject Passionately Painted', in: *Artnews*, 76, Nr. 10, Dezember 1977, S. 46–49.
- Holert, Tom, 'Geographik der Intention. Jasper Johns', in: *Map* (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Airocean World), 1967–1971, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* (Köln), Bd. 50, 1989, S. 271–305.
- Hopps, Walter, 'An Interview with Jasper Johns', in: *Artforum*, 3, Nr. 6, März 1965, S. 32–36.\*
- 'Jasper Johns: Fragments 'According to What'', in: *Print Review* (New York), Nr. 1, März 1973, S. 41–50.
- Hughes, Robert, 'Jasper Johns' Elusive Bull's Eye', in: *Horizon* (Tuscaloosa, Ala.), 14, Nr. 3, Sommer 1972, S. 20–29.
- Jespersen, Gunnar, 'Møde med Jasper Johns', in: *Berlingske Tidende* (Kopenhagen), 23. Februar 1969, S. 14.
- Jodidio, Philip, 'Jasper Johns: La Tradition repensée', in: *Connaissance des Arts* (Paris), Nr. 314, April 1978, S. 66–73.
- 'Johns, Jasper', in: *Current Biography*, 48, Nr. 5, Mai 1987, S. 18–21.
- Johnson, Ellen H., 'Jim Dine and Jasper Johns: Art about Art', in: *Art and Literature* (Lausanne), Bd. 6, Herbst 1965, S. 128–140.
- Johnson, Philip, 'Young Artists at the Fair and at Lincoln Center', in: *Art in America*, 52, Nr. 4, August 1964, S. 112–125.
- Johnston, Jill, 'Tracking the Shadow', in: *Art in America*, 75, Nr. 10, Oktober 1987, S. 128–143.
- 'Jasper Johns' Artful Dodgings', in: *Artnews*, 87, Nr. 9, November 1988, S. 156–159.
- 'Trafficking with X', in: *Art in America*, 79, Nr. 3, März 1991, S. 102–111, 164–165.
- Kaplan, Patricia, 'On Jasper Johns' 'According to What'', in: *Art Journal* (New York), 35, Nr. 3, Frühjahr 1976, S. 247–250.
- Kazanjan, Dodie, 'Cube Roots', in: *Vogue* (New York), Nr. 179, September 1989, S. 729.\*
- Kent, Sarah, 'Jasper Johns: Strokes of Genius', in: *Time Out* (London), 5–12. Dezember 1990, S. 14–15.\*
- Kerber, Bernhard, 'Jasper Johns: Übernehmen statt Entwerfen', in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Nr. 25, München 1994, S. 3–13.
- Key, Donald (D. K.), 'Johns Adds Plaster Casts to Focus Target Paintings', in: *Milwaukee Journal*, 19. Juni 1960, Tafel 5, S. 6.\*
- Kozloff, Max, 'Johns and Duchamp', in: *Art International* (Lugano), 8, Nr. 2, 20. März 1964, S. 42–45.
- 'Art and the New York Avant-Garde', in: *Partisan Review*, 31, Nr. 4, Herbst 1964, S. 535–554.
- 'Jasper Johns: The 'Colors', the 'Maps', the 'Devices'', in: *Artforum*, 6, Nr. 3, November 1967, S. 26–31.
- 'The Division and Mockery of the Self', in: *Studio International* (London), 179, Nr. 918, Januar 1970, S. 9–15.
- Krauss, Rosalind, 'Jasper Johns', in: *Lugano Review*, 1, Nr. 2, II/1965, S. 84–113.
- 'Jasper Johns: The Functions of Irony', in: *October* (Cambridge, Mass.), 2, Sommer 1976, S. 91–99.
- Kuspit, Donald B., 'Personal Signs: Jasper Johns', in: *Art in America*, 69, Nr. 6, Sommer 1981, S. 111–113.
- Lang, Luc, 'La Peinture inutile', in: *Artstudio* (Paris), Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 48–57.
- Levinger, Esther, 'Jasper Johns Painted Words', in: *Visible Language* (Cleveland), 23, Nr. 2/3, Frühjahr–Sommer 1989, S. 281–295.
- Lewis, Jo Ann, 'Jasper Johns, Personally Speaking', in: *The Washington Post*, 16. Mai 1990, S. F1, F6.\*
- Love, Joseph, 'Too Many Footprints', in: *Bijutsu Techô* (Tokio), 24, Nr. 354, April 1972, S. 305–310 (in Japanisch). Siehe auch S. 285–304.
- Martin, Louis, 'De la citation, Notes à partir de quelques oeuvres de Jasper Johns', in: *Artstudio* (Paris), Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 120–132.
- Marzorati, Gerald, 'Lasting Impressions: A Johns Print Retrospective', in: *Vanity Fair*, 49, Nr. 5, Mai 1986, S. 116–117.\*
- Maschek, Joseph, 'Jasper Johns Returns', in: *Art in America*, 64, Nr. 2, März–April 1976, S. 65–67.
- McKenzie, Sylvia L., 'Jasper Johns Art Hailed Worldwide', in: *The Charleston, S. C., News and Courier*, 10. Oktober 1965, S. 13–B.\*
- Michelson, Annette, 'The Imaginary Object: Recent Prints by Jasper Johns', in: *Artist's Proof* (New York), Bd. 8, 1968, S. 44–49.
- Minemura, Toshiaki, '[Jasper Johns malt]', in: *Mizue* (Tokio), Nr. 858, September 1976, S. 34–36, 41–45 (in Japanese).
- Mitsuda, Yuri, '[Jasper Johns: Das Gesicht der zeitgenössischen amerikanischen Kunst]', in: *Bijutsu Techô* (Tokio), 42, Nr. 622, April 1990, S. 159–163 (in Japanese).
- Monnier, Geneviève, 'Dessins: l'équilibre de l'alternatif', in: *Artstudio* (Paris), Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 98–109.
- Moritz, Charles, 'Jasper Johns', in: *Current Biography*, 28, Nr. 5, Mai 1967, S. 17–20.
- Myers, John Bernard, 'The Impact of Surrealism on the New York School', in: *Evergreen Review*, 4, Nr. 12, März–April 1960, S. 75–85.
- Nash, Jay, and James Holmstrand, 'Zeroing In on Jasper Johns', in: *Literary Times*, 3, Nr. 7, September 1964, S. 1, 9, 14.\*
- Naugrette, Jean-Pierre, 'La Peau de la peinture: Three Flags de Jasper Johns', in: *Revue française d'Études Américaines* (Paris), 15, Nr. 46, November 1990, S. 245–252.
- Nemeczek, Alfred, 'Jasper Johns, immer nur Flagge zeigen?', in: *Art. Das Kunstmagazin* (Hamburg), Nr. 12, Dezember 1988, S. 4, 28–48.
- Olson, Roberta, J. M., 'Jasper Johns: Getting Rid of Ideas', in: *Soho Weekly News*, 5, Nr. 5, 3. November 1977, S. 24–25.\*
- Orton, Fred, 'On Being Bent 'Blue' (Second State): An Introduction to Jacques Derrida / A Footnote on Jasper Johns', in: *Oxford Art Journal* (Oxford, England), 12, Nr. 1, 1989, S. 35–46.
- Orton, Fred, und Charles Harrison, 'Jasper Johns: 'Meaning What You See'', in: *Art History* (London), 7, Nr. 1, März 1984, S. 76–101.
- 'Painting and Sculpture Acquisitions', in: *Museum of Modern Art Bulletin*, 1. Januar – 31. Dezember 1958, S. 21.
- Payant, René, 'De l'icologie revisitée. Les questions d'un cas (Jasper Johns)', in: *Trois* (Montreal), 3, Nr. 1, Herbst 1986, S. 18–34.
- 'Collage at large: le texte déchaîne', in: *Artstudio* (Paris), Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 84–97.
- Perrone, Jeff, 'Jasper Johns' New Paintings', in: *Artforum*, 14, Nr. 8, April 1976, S. 48–51.
- 'The Purloined Image', in: *Arts*, 53, Nr. 8, April 1979, S. 135–139.
- Picard, Lil, 'Jasper Johns', in: *Das Kunstwerk* (Stuttgart), 17, Nr. 5, November 1963, S. 6–12.\*
- 'Pictures from Modern Masters to Aid Music and Dance', in: *Artnews*, 61, Nr. 10, Februar 1963, S. 44.\*
- Pohlen, Annelie, 'Interview mit Jasper John', in: *Heute Kunst* (Mailand), Nr. 22, Mai–Juni 1978, S. 21–22.\*
- Porter, Fairfield (F. P.), 'Jasper Johns', in: *Artnews*, 56, Nr. 9, Januar 1958, S. 5, 20.
- 'The Education of Jasper Johns', in: *Artnews*, 62, Nr. 10, Februar 1964, S. 44–45, 61–62.
- Prinz, Jessica, 'Foirades/Fizzles/Beckett/Johns', in: *Contemporary Literature* (University of Wisconsin Press), 21, Nr. 3, Sommer 1980, S. 480–510.
- Pye, Michael, 'Behind Veils, the Elusive Heart', in: *The Independent* (London), 18. November 1990, S. 21–22.\*
- Raynor, Vivien, 'Jasper Johns: 'I have attempted to develop my thinking in such a way that the work I've done is not me'', in: *Artnews*, 72, Nr. 3, März 1973, S. 20–22.\*
- Restany, Pierre, 'Jasper Johns and the Metaphysic of the Commonplace', in: *Cimaise* (Paris), 8, Nr. 55, September–Oktober 1961, S. 90–97.
- Rickborn, D. R., 'Art's Fair-Haired-Boy: Allendale's Jasper Johns Wins Fame with Flags', in: *The State Magazine* (Columbia, S. C.), 15. Januar 1961, S. 20–21.\*
- Robertson, Bryan, und Tim Marlow, 'The Private World of Jasper Johns', in: *Tate: The Art Magazine* (London), Heft 1, Winter 1993, S. 40–47.\*
- Rose, Barbara, 'The Graphic Work of Jasper Johns: Part I', in: *Artforum*, 8, Nr. 7, März 1970, S. 39–45.
- 'The Graphic Work of Jasper Johns: Part II', in: *Artforum*, 9, Nr. 1, September 1970, S. 65–74.
- 'Decoys and Doubles: Jasper Johns and the Modernist Mind', in: *Arts*, 50, Nr. 9, Mai 1976, S. 68–73.
- 'Jasper Johns: Picture and Concepts', in: *Arts*, 52, Nr. 3, November 1977, S. 148–153.
- 'To Know Jasper Johns', in: *Vogue* (New York), 167, Nr. 11, November 1977, S. 280–285, 323.
- 'Jasper Johns: The Seasons', in: *Vogue* (New York), 177, Nr. 1, Januar 1987, S. 192–199, 259–260.
- 'Jasper Johns: This Is Not a Drawing', in: *The Journal of Art*, 4, Nr. 4, April 1991, S. 16–17.
- 'Jasper Johns – 'The Tantric Details'', in: *American Art*, 7, Nr. 4, Herbst 1993, S. 47–71.
- Rosenberg, Harold, 'Jasper Johns: Things the Mind Already Knows', in: *Vogue* (New York), 143, Nr. 3, 1. Februar 1964, S. 175–177, 201, 203.\*
- 'The Art World: Twenty Years of Jasper Johns', in: *The New Yorker*, 53, Nr. 45, 26. Dezember 1977, S. 42–45.
- Rosenblum, Robert, 'Jasper Johns', in: *Art International* (Lugano), 4, Nr. 7, 25. September 1960, S. 74–77.
- 'Les Oeuvres récentes de Jasper Johns', in: *XXe Siècle* (Paris), 24, Nr. 18, Supplement, Februar 1962, o. S.
- Rosenthal, Mark, David Vaughan, u. a., 'Cage, Cunningham & Johns: Participation and Collaboration', in: *Journal of Art*, 2, Nr. 2, November 1989, S. 12–14.
- Rothfuss, Joan, 'Foirades/Fizzles: Jasper Johns's Ambiguous Objekt', in: *Burlington Magazine* (London), 135, Nr. 1081, April 1993, S. 269–275.
- Rougé, Bertrand, 'Le Visage de l'angoisse', in: *Artstudio* (Paris), Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 68–83.
- Rubin, Joan, 'Retrospective: Jasper Johns at the Whitney', in: *Lefty Times*, Nr. 5, 1. November 1977, S. 22.\*
- Ruhrberg, Karl, 'So ist es – Ist es so? Jasper Johns oder Kunst als Denkspiel', in: *Die Kunst* (München), Nr. 7, Juli 1988, S. 536–543.
- Russell, John, 'Jasper Johns', in: *Connaissance des Arts* (Paris), Nr. 233, Juli 1971, S. 48–53 (in Französisch).
- 'Jasper Johns', in: *Réalités* (Paris), Nr. 251, Oktober 1971, S. 70–74 (in Englisch).
- Schefer, Jean-Louis, 'Jasper Johns, quelle critique?', in: *Artstudio* (Paris), Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 38–47.
- Shapiro, David, 'Imago Mundi', in: *Artnews*, 70, Nr. 6, Oktober 1971, S. 40–41, 66–68.\*
- Shestack, Alan, 'Jasper Johns: Reflections', in: *The Print Collector's Newsletter*, 8, Nr. 6, Januar–Februar 1978, S. 172–174.
- Simons, Riki, 'Gesprek met Jasper Johns: Dat ik totaal niet begrepen word, is interessant', in: *NRC Handelsblad* (Rotterdam), 23. April 1982, S. CS3.\*
- Smith, Philip, 'Jasper Johns', in: *Interview*, 7, Nr. 12, Dezember 1977, S. 36–37.\*
- Solomon, Alan R., 'The New Art', in: *Art International* (Lugano), 7, Nr. 7, 25. September 1963, S. 37–41.
- 'The New American Art', in: *Art International* (Lugano), 8, Nr. 2, März 1964, S. 50–55.
- 'Americans in Venice', in: *The Art Gallery* (Ivoryton, Conn.), Juni 1964, S. 14–21.
- Solomon, Deborah, 'The Unflinching Artistry of Jasper Johns', in: *New York Magazine*, 19. Juni 1988, S. 20–23, 63–65.\*
- Sozanski, Edward J., 'The Lure of the Impossible', in:



- The Philadelphia Inquirer Magazine*, 23. Oktober 1988, S. 25–31.\*
- Steinberg, Leo, 'Contemporary Art and the Plight of Its Public', in: *Harper's Magazine*, 224, Nr. 1342, März 1962, S. 31–39.
- 'Jasper Johns', in: *Metro* (Mailand), Nr. 4/5, Mai 1962, S. 87–109.
- Stevens, Mark, Cathleen McGuigan, 'Super Artist: Jasper Johns, Today's Master', in: *Newsweek*, 90, Nr. 17, 24. Oktober 1977, S. 66–79.\*
- Sugimoto, [Hidetaro], '[Jasper Johns in der Nacht]', in: *av* (Seibu Museum, Tokio), 4, Nr. 10, 1. Juli 1978, o.S. (in Japanisch).
- Swartz, Mark, 'Jasper Johns' Zen Consciousness', in: *Chicago Art Journal*, 4, Nr. 1, Frühjahr 1994, S. 14–23.
- Sweet, David, 'Johns's Expressionism', in: *Artscribe* (London), Nr. 12, Juni 1978, S. 41–45.
- Swenson, Gene R., 'What Is Pop Art? Part II', in: *Artnews*, 62, Nr. 10, Februar 1964, S. 43, 66–67; dt. in: Marco Livingstone (Hrsg.), *Pop Art*, München 1992, S. 46–47.\*
- Sylvester, David, 'Entretien avec Jasper Johns', in: *Artstudio* (Paris), Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 26–37.\*
- Tallmer, Jerry, 'A Broom and a Cup and Paint', in: *New York Post*, 15. Oktober 1977, S. 20.\*
- Tani, Arata, '[Jasper Johns' Technik]', in: *Mizue* (Tokio), Nr. 883, Oktober 1978, S. 50–52, 61–63 (in Japanisch).
- Taylor, Paul, 'Jasper Johns', in: *Interview*, 20, Nr. 7, Juli 1990, S. 96–100, 122–123; in dt.: 'Ein Ami zeigt Flage', in: *Zeit Magazin*, Nr. 44, 26. Oktober 1990, S. 104–114.\*
- Tillim, Sidney, 'Ten Years of Jasper Johns', in: *Arts*, 38, Nr. 7, April 1964, S. 22–26.
- Tono, Yoshiaki, '[Jasper Johns oder die Metaphysik der Vulgarität]', in: *Mizue* (Tokio), Nr. 685, April 1962, S. 24–40 (in Japanisch).
- '[Jasper Johns in Tokio]', in: *Bijutsu Techô* (Tokio), August 1964, S. 5–8 (in Japanisch)\*
- '[Amerikanische Pop Art ... und danach]', in: *Mizue* (Tokio), 2, Nr. 839, Februar 1975, S. 5–29 (in Japanisch).
- '[Malerei dokumentiert ein Konzept]', in: *Sekai* (Tokio), Dezember 1978, S. 126–144 (in Japanisch)
- '[Jasper Johns in Venedig]', in: *Mizue* (Tokio), Nr. 948, Herbst 1988, S. 3–19 (in Japanisch).
- Tono, Yoshiaki, und Keiji Nakamura, '[Reportage: Jasper Johns, von der Pop Art zur Kunst]', in: *Bijutsu Techô* (Tokio), 30, Nr. 438, September 1978, S. 43–127 (in Japanisch).
- Tracy, Robert, 'Interview: Le duo Johns-Cunningham', in: *Vogue* (Paris), September 1990, S. 42.\*
- 'Trend to the Anti-Art: Targets and Flags', in: *Newsweek*, 51, Nr. 13, 31. März 1958, S. 96.\*
- Verdier, Jean-Émile, 'Le Modèle du moulage dans la fabrication de l'œuvre de Jasper Johns', in: *Artstudio* (Paris), Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 58–67.
- Vischer-Honegger, Irene, 'Ich bringe nichts mehr in meinen Kopf', in: *Bilanz* (Zürich), Juni 1988, S. 94–96.\*
- Wallach, Amei, 'Jasper Johns, Enigma', in: *New York Newsday*, 2. Oktober 1977, Abschnitt II, S. 4–5, 14.\*
- 'Jasper Johns at the Top of His Form', in: *New York Newsday*, 30. Oktober 1988, Abschnitt II, S. 4, 20.\*
- 'Jasper Johns: On Target', in: *Elle*, November 1988, S. 152, 154, 156.\*
- 'Jasper Johns and His Visual Guessing Games', in: *New York Newsday*, 28. Februar 1991, II, S. 7, 64–65.\*
- Weatherly, W. J., 'The Enigma of Jasper Johns', in: *The Guardian* (London), 29. November 1990, S. 29.\*
- Weinberg, Jonathan, 'It's in the Can: Jasper Johns and the Anal Society', in: *Genders* (Austin), Bd. 1, März 1988, S. 40–56.
- Weitman, Wendy, 'Jasper Johns: Ale Cans and Art', in: *Studies in Modern Art* (The Museum of Modern Art, New York), Nr. 1, 1991, S. 39–63.
- Welish, Marjorie, 'Frame of Mind: Interpreting Jasper Johns', in: *Art Criticism*, 3, Nr. 2, 1987, S. 71–87.
- 'Jasper's Patterns', in: *Salmagundi*, Nr. 87, Sommer 1990, S. 281–302.
- 'When Is a Door Not a Door?', in: *Art Journal*, 50, Nr. 1, Frühjahr 1991, S. 48–51.\*
- White, Edmund, 'Enigmas and Double Visions', in: *Horizon* (London), 20, Nr. 2, Oktober 1977, S. 48–55.\*
- 'Jasper Johns and Samuel Beckett', in: *Christopher Street*, 2, Nr. 4, Oktober 1977, S. 20–24.\*
- Willard, Charlotte, 'Eye to I', in: *Art in America*, 54, Nr. 2, März–April 1966, S. 57.\*
- Yau, John, 'Target Jasper Johns', in: *Artforum*, 24, Nr. 4, Dezember 1985, S. 80–84.
- 'Jasper Johns. Proofs Positive: The Master Works', in: *Artnews*, 87, Nr. 7, September 1988, S. 104–106.\*
- 'The Phoenix of the Self', in: *Artforum*, 27, Nr. 8, April 1989, S. 145–151.
- Young, Joseph E., 'Jasper Johns: An Appraisal', in: *Art International* (Lugano), 13, Nr. 7, September 1969, S. 50–56.\*
- 'Jasper Johns Lead-Relief Prints', in: *Artist's Proof* (New York), 10, 1970, S. 36–38.
- Zaya, Octavio, 'Jasper Johns: El valor de la pintura', in: *El Europeo*, Nr. 9, Februar 1989, S. 58–71.

## BÜCHER

Nach Autoren in alphabetischer Reihenfolge

- Beckett, Samuel, und Jasper Johns, *Foires/Fizzles*, New York 1976.
- Bernstein, Roberta, *Jasper Johns's Paintings and Sculptures 1954–1974: The Changing Focus of the Eye*, Ann Arbor Mich. 1985.
- *Jasper Johns*, New York 1992.
- Bertozzi, Barbara, *Le Stagioni di Jasper Johns*, Mailand 1996.
- Boudaille, Georges, *Jasper Johns*, Paris und New York 1989.
- Butor, Michel, *Comment écrire pour Jasper Johns*, Paris 1992.
- Castleman, Riva, *Jasper Johns, Die Druckgraphik*, München 1986.
- Chalumeau, Jean-Luc, *Découvrons l'art du XXe siècle: Jasper Johns*, Paris 1995.
- Diamondstein, Barbaralee, *Inside the Art World: Conversations with Barbaralee Diamondstein*, New York 1994.
- Field, Richard S., *The Prints of Jasper Johns 1960–1993: A Catalogue Raisonné*, West Islip, N. Y. 1994.
- Francis, Richard, *Jasper Johns*, New York 1984. Auch in Japanisch erschienen: Tokio 1990.
- Friedman, B. H. (Hrsg.) *School of New York: Some Younger Artists*, (Evergreen Gallery, Book Number 12), New York, o.J. Mit einem Essay von Ben Heller.
- Klosty, James (Hrsg.), *Merce Cunningham\**, New York 1975.
- Kozloff, Max, *Jasper Johns*, New York 1969.
- *Jasper Johns*, New York 1974.
- Orton, Fred, *Figuring Jasper Johns*, Cambridge, Mass. und London 1994.
- Rosenthal, Mark, *Artists at Gemini G. E. L.: Celebrating the 25th Year*, New York und Los Angeles 1993.
- Shapiro, David, *Jasper Johns Drawings 1954–1984*, New York 1984.
- Sparks, Esther, *Universal Limited Art Editions. A History and Catalogue: The First Twenty-Five Years*, New York und Chicago 1989.
- Steinberg, Leo, *Jasper Johns*, New York 1963.
- Tono, Yoshiaki, [Jasper Johns und/oder], Tokio 1979 (in Japanisch).
- 'Jasper Johns – eine Wurzel der amerikanischen Kunst', Tokio 1986 (in Japanisch).
- Gespräche mit Künstlern, Tokio 1984 (in Japanisch).
- Tsuji, Takashi (eigentlich Seiji Tsutsumi), und Mamoru Yonekura, [Große zeitgenössische Meister 13: Jasper Johns], Tokio 1993 (in Japanisch).

## FILME

Nach Regisseuren in alphabetischer Reihenfolge

- Blackwood, Michael, Regie, *Jasper Johns Decoy*, 16-mm-Farbfilm, 18 Minuten, 20 Sekunden, 1971. Produziert von Blackwood Productions, Inc.
- Caplan, Elliot, Regie, *Cage/Cunningham*, 16-mm-Farbfilm, 95 Minuten, 1991.\* Produziert von der Cunningham Dance Foundation/La Sept.
- De Antonio, Emile, Regie und Produktion, mit Mary Lampson, *Painters Painting*, 16-mm-Farb- und Schwarzweißfilm, 116 Minuten, 1972.\* Produziert von Turin Film Corporation. Das in diesem Film gezeigte Interview erschien gedruckt in: Emile de Antonio und Mitch Tuchman, *Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene 1940–1970*, New York 1984, S. 86–87, 96–100, 102.
- Martin, Katrina, Regie, *Silkscreens*, 16-mm-Farbfilm, 20 Minuten, 1978.
- Regie und Produktion, *Hanafuda/Jasper Johns*, 16-mm-Farbfilm, 35 Minuten, 1980.\* Das Interview, aus dem der Soundtrack des Films exzerpiert wurde, erschien gedruckt als Martin, 'An Interview with Jasper Johns about Silkscreening (New York City, Dezember 1980)', in: *Jasper Johns: Printed Symbols*, Ausst. Kat. Walker Art Center, Minneapolis 1990, S. 51–61.
- Namuth, Hans, Regie und Produktion, mit Judith Wechsler, *Jasper Johns: Take an Object. A Portrait: 1972–1990*, 16-mm-Farbfilm, 26 Minuten, 1990.\* Produziert vom Museum in Large, Ltd.
- Slate, Lane, Regie und Produktion, und Alan R. Solomon, Buch, *U.S.A. Artists 8: Jasper Johns*, Schwarzweißfilm, 30 Minuten, 1966.\* Produziert vom National Educational Television Network und Radio Center.
- Tejada-Flores, Rick, Regie, *Jasper Johns: Ideas in Paint*, Farbfilm, 60 Minuten, 1989.\* Dokumentarfilm, produziert von WHYY, Inc., Philadelphia, in Verbindung mit WNET, New York, für die Serie American Masters von PBS.

## AUSSTELLUNGSKATALOGE

In chronologischer Reihenfolge nach Jahren und innerhalb dieser alphabetisch nach den Institutionen geordnet, die die Ausstellungen initiiert haben. Weitere Ausstellungsstationen stehen in Klammern dahinter. Eigene Kataloge anderer Ausstellungsstationen sind jeweils am Ende aufgeführt.

- 1959  
Galleria del Naviglio, Mailand: *Jasper Johns: 287a Mostra del Naviglio*, Text von Robert Rosenblum.  
The Museum of Modern Art New York: *Sixteen Americans*, hrsg. von Dorothy C. Miller.\*
- 1960  
Columbia Museum of Art, Columbia, S. C.: *Jasper Johns 1955–1960*, Text von Robert Rosenblum.
- 1962  
Everett Ellin Gallery, Los Angeles, Calif. (Richmond Calif.): *Jasper Johns: Retrospective Exhibition*, Text von Everett Ellin.  
Moderna Museet, Stockholm (Amsterdam, Bern): *4 Amerikanare: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, hrsg. von K. G. [Pontus] Hultén. Die Kunsthalle Bern publizierte einen eigenen Katalog mit abweichendem Inhalt.
- 1963  
Washington Gallery of Modern Art, Washington, D. C. (London): *The Popular Image Exhibition*.\* Mit einem Essay von Alan R. Solomon. Dem Katalog ist eine Schallplatte mit 33 1/3 Umdrehungen pro Minute beigelegt, mit Interviews der beteiligten Künstler, einschließlich Johns, aufgenommen und herausgegeben von Billy Klüver im März 1963. Die ICA, London, publizierte einen eigenen Katalog mit abweichendem Inhalt.



- 1964  
Galleria dell'Ariete, Mailand: *Quattro americani*, Text von Gillo Dorfles.  
The Jewish Museum, New York (London): *Jasper Johns*, von Alan R. Solomon. Mit Essays von Solomon und John Cage. Die Whitechapel Gallery, London, publizierte eine eigene Ausgabe des Katalogs.  
Venice Biennale: *USA: XXXII International Biennial of Art Venice 1964*, von Alan R. Solomon, New York (The Jewish Museum, 1964), mit einem Vorwort und Essays von Solomon (in Italienisch und Englisch).
- 1965  
Minami Gallery, Tokio: *Jasper Johns*, mit einem Essay von Yoshiaki Tono (in Japanisch).  
Moderna Galerija, Ljubljana: *6th International Exhibition of Graphic Art*, mit einem Text von William S. Lieberman und Riva Castleman (in Englisch und Slowenisch).  
Morton House, Edinburgh (London, Newcastle-upon-Tyne, Oxford): *Jasper Johns: Lithographs*, Edinburgh, Traverse Theater Club Art Gallery, 1965, mit einem Text von Sean Hignett. Die USIS, Amerikanische Botschaft London, war Veranstalterin, publizierte aber keinen Katalog.
- 1966  
Museum of Natural History, Art Hall, Washington, D. C.: *The Drawings of Jasper Johns* (Washington, D. C.: National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution), Text von Stefan Munsing.
- 1967  
Leo Castelli Gallery, New York: *Leo Castelli: Ten Years*, mit Statements von verschiedenen Autoren.  
Minami Gallery, Tokio: *Jasper Johns: 0-9*, mit Essays von Robert Rosenblum und Shuzo Takiguchi (in Japanisch).
- 1968  
Dayton's Gallery 12, Minneapolis, Minn.: *Contemporary Graphics Published by Universal Limited Art Editions*, von Harmony Clover.  
Gemini G. E. L., Los Angeles, Calif.: *Jasper Johns: Figures 0 to 9*, von Henry Hopkins, Mappe mit zehn Karten und einem Faltblatt.  
Museum Fridericianum, Kassel (Die im Rahmen der Documenta in Kassel gezeigte Ausstellung von Johns' ULAE-Drucken reiste anschließend nach Humlebaek, Basel, Ljubljana, Belgrad, Prag, Lodz, und Bukarest.): *4. Documenta*. Das Kunstmuseum Basel, die Moderna Galerija, Ljubljana, das Muzej Savremene Umetnosti Beograd, Belgrad, die Narodni Galerie v Praze, Prag, das Museum Sztuki w Lodzi, Lodz, und Atheneul Roman, Bukarest, publizierten eigene Kataloge mit abweichenden Inhalten.
- 1969  
Castelli Graphics, New York: *Jasper Johns: Lead Reliefs*, von Alan R. Solomon. Mappe mit sechs Karten und einem Faltblatt.  
Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Tex. (Dallas, Tex., Albuquerque, N. M., Des Moines, Iowa): *Jasper Johns: The Graphic Work*, mit einem Text von John Palmer Leeper.
- 1970  
John Berggruen Gallery, San Francisco, Calif.: *Jasper Johns: Prints*, Faltblatt.  
Museum of Modern Art, The, New York, 1970-71 (Buffalo, N. Y., Tyler, Tex., San Francisco, Calif., Baltimore, Md., Richmond, Va., Houston, Tex.): *Jasper Johns: Lithographs*, von Riva Castleman. Katalog in Zeitungsformat, konzipiert von Johns, mit einem Text von Castleman. Das Museum of Fine Arts, Houston, publizierte einen eigenen Katalog.  
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.: *Jasper Johns: Prints 1960-1970*, von Richard S. Field.
- 1971  
Betty Gold Fine Modern Prints, Los Angeles, Calif.: *Jasper Johns: 1st Etchings, 2nd State*, von Richard S. Field.  
Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio: *Duchamp, Johns, Rauschenberg, Cage*, mit einem Essay von Barbara Rose.  
Dayton's Gallery 12, Minneapolis, Minn.: *Jasper Johns: Lithographs and Etching Executed at Universal Limited Art Editions from 1960 through 1970*, Text von John C. Stoller.  
Gemini G. E. L., Los Angeles, Calif.: *Jasper Johns: Fragments - According to What/See Lithographs*, von Walter Hopps. Mappe mit sechs Karten und einem Faltblatt.  
Kunsthalle Bern (Mönchengladbach, Hannover, Amsterdam, Mailand): *Jasper Johns Graphik*, hrsg. von Carlo Huber, mit einem Essay von Huber, Übersetzungen früherer Essays von Alan R. Solomon und John Cage sowie Übersetzungen von Schriften von Johns, darunter einige unpublizierte Skizzenbucheinträge. Parallel erschien der Katalog *Die Graphik Jasper Johns*. Das Städtische Museum, Mönchengladbach, der Kunstverein Hannover, das Stedelijk Museum, Amsterdam, und das Castello Sforzesco, Mailand, publizierten jeweils eigene Kataloge mit abweichenden Inhalten.  
Museum of Modern Art, The, New York (Eindhoven), Düsseldorf, Hannover, Stuttgart, Sankt Gallen, Wien, Grenoble, Genf, Saint-Etienne, Marseille): *Technics and Creativity: Gemini G. E. L.*, von Riva Castleman. Der Katalog enthält einen Catalogue raisonné und ist in einem Schuber mit einer Reproduktion von *Target*, 1971 (ULAE 89). Das Musée Rath in Genf publizierte seinen eigenen Katalog mit abweichendem Inhalt.  
Museum of the Sea, Harbour Town, Hilton Head Island, S. C.: *An Exhibit of Graphics by Jasper Johns*.
- 1972  
Art Museum of South Texas, Corpus Christi: *Johns, Stella, Warhol: Works in Series*, von David Whitney.  
Emily Lowe Gallery, Hofstra University, Hempstead, N. Y.: *Jasper Johns. Decoy: The Print & the Painting*, Text von Roberta Bernstein und Anmerkungen von Robert R. Littman.  
Minami Gallery, Tokio: *Jasper Johns: Print Exhibition*, mit einem Essay von Yoshiaki Tono (in Japanisch).
- 1974  
Christ-Janer Art Gallery, New Canaan, Conn.: *Jasper Johns*.  
Museum of Modern Art, Oxford, England (Sheffield, Coventry, Liverpool, Leeds, London, Tokio, Kioto): *Jasper Johns Drawings*, hrsg. von Richard Francis (London: Arts Council of Great Britain, 1974).\* Mit David Sylvesters Interview mit Jasper Johns, exzerpiert aus einem Interview vom Juni 1965, das am 10. Oktober 1965 vom BBC im Radio ausgestrahlt wurde. Im Zusammenhang mit dieser Ausstellung publizierte der Arts Council of Great Britain auch ein Begleitheft: *For Jasper Johns*, hrsg. von Ellen H. Johnson.
- 1975  
Gemini G. E. L., Los Angeles, Calif.: *Jasper Johns: Lithographs 1973-1975*.  
Minami Gallery, Tokio (Kioto): *Jasper Johns Drawings*, mit Essays von Yoshiaki Tono und Jiro Takamatsu (in Japanisch).  
Sumter Gallery of Art, Sumter, S. C.: *Prints by Jasper Johns* (Greenville, S. C.: Greenville Museum of Art).
- 1976  
Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn.: *Jasper Johns: MATRIX 20*, mit einem Essay von Richard S. Field.
- 1977  
Brooke Alexander Gallery, New York, 1977-78 (Akron, Ohio, Seattle, Wash., Burnaby, B. C., Phoenix, Ariz., Portland, Oreg., San Jose, Calif., Tucson, Ariz., Roswell, N. M., Arlington, Tex., Little Rock, Ark., Tyler, Tex., Normal, Ill., Toledo, Ohio, Louisville, Ky., Springfield, Mo.): *Jasper Johns/Screenprints*, mit einem Essay von Richard S. Field.  
Gemini G. E. L., Los Angeles, Calif.: *Jasper Johns: 6 Lithographs (after 'Untitled 1975'), 1976*, von Barbara Rose.  
Whitney Museum of American Art, New York, 1977-78 (Köln, Paris, London, Tokio, San Francisco, Calif.): *Jasper Johns*, von Michael Crichton. Parallel erschien: *Jasper Johns*. Eine überarbeitete und erweiterte Ausgabe von Crichtons Katalog erschien 1994 in New York. Das Museum Ludwig, Köln, das Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, MNAM, Paris, die Hayward Gallery, London, und das Seibu Museum of Art, Seibu Department Store, Ikebukuro, Tokio, publizierten eigene Kataloge mit abweichenden Inhalten. Das San Francisco, Museum of Modern Art, San Francisco, publizierte eine Broschüre.  
Whitney Museum of American Art, New York: *Foivades/Fizzles*, mit einem Essay von Judith Goldman.
- 1978  
Faith and Charity in Hope Gallery, Hope, Idaho: *Jasper Johns*, von Ed Kienholz und Sid Felsen.  
Galerie Mukaï, Tokio: *Jasper Johns Screenprints* (New York: Simca Print Artists, Inc.), mit Essays von Yoshiaki Tono und Sumio Kuwahara (in Japanisch).  
Galerie Valeur, Nagoya: *Lead Reliefs Jasper Johns*, Text von Shunkichi Baba (in Japanisch).  
Minami Gallery, Tokio: *Samuel Beckett, Foivades/Fizzles, and Jasper Johns, Gravures/Etchings*, mit einem Essay von Yoshiaki Tono (in Japanisch).  
Wesleyan University, Davison Art Center, Middletown, Conn. (Springfield, Mass., Baltimore, Md., Hannover, N. H., Berkely, Calif., Cincinnati, Ohio., Athens, Ga., Saint Louis, Mo., Newport Beach, Calif., Providence, R. I.): *Jasper Johns: Prints 1970-1977* von Richard S. Field.
- 1979  
Colorado State University, Student Center Gallery, Fort Collins: *Jasper Johns Prints 1965-1978*, von John G. Powers und Ron G. Williams.  
Galerie Valeur, Nagoya: *Jasper Johns: Prints & Drawings*.  
Kunstmuseum Basel (München, Frankfurt am Main, Hannover, Kopenhagen, Stockholm, Barcelona, Hasselt, London): *Jasper Johns: Working Proofs* von Christian Geelhaar\* (in Deutsch). Englische Ausgabe London 1980. Den Kongelige Kobberstiksamling Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, das Moderna Museet, Stockholm, und das Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, publizierten eigene Kataloge mit abweichenden Inhalten. Die Tate Gallery, London publizierte eine Broschüre.
- 1980  
Satani Gallery, Tokio: *Jasper Johns Copper Prints*, mit einem Text von Kazuhiko Satani (in Japanisch).
- 1981  
Thomas Segal Gallery, Boston, Mass.: *Jasper Johns: Prints 1977-1981*, von Judith Goldman.
- 1982  
McKissick Museums, University of South Carolina, Columbia: *Jasper Johns ... Public and Private*, von Lynn Robertson Myers.  
Whitney Museum of American Art, New York (Ljubljana, Basel, Oslo, Stockholm, London): *Jasper Johns: 17 Monotypes* von Judith Goldman (West Islip, N. Y.: Universal Limited Art Editions). Begleitbuch zur Ausstellung *Jasper Johns: Savarin Monotypes*. Das Kunstmuseum Basel publizierte eine Broschüre.
- 1983  
Akira Ikeda Gallery, Tokio: *Jasper Johns: Selected Prints*.



- 1984  
National Gallery of Art, Washington, D. C., 1984–85: *Gemini G. E. L.: Art and Collaboration*, von Ruth E. Fine, mit Essays von Bruce Davis und Fine.
- 1985  
Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Mo., 1985–86: *Currents 30: Jasper Johns*, Text von Michael Edward Shapiro.
- 1986  
Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence: *Jasper Johns: L'Œuvre graphique de 1960 à 1985*, mit einem Essay von Judith Goldman.  
Museum of Modern Art, The, New York (Frankfurt, Madrid, Wien, Fort Worth, Tex., Los Angeles, Calif., Shibukawa, Osaka, Kitakyushu-shi): *Jasper Johns: A Print Retrospective*, von Riva Castleman. Auch in Französisch erschienen als: Castleman, *Jasper Johns: L'Œuvre gravé*, München 1986. Die Schirn Kunsthalle, Frankfurt, das Centro Reina Sofia, Madrid, die Wiener Secession, Wien, und das Hara Museum ARC, Shibukawa, publizierten eigene Kataloge mit abweichenden Inhalten.
- 1987  
Leo Castelli Gallery, New York: *Jasper Johns: The Seasons*, hrsg. von David Whitney, mit einem Essay von Judith Goldman.  
Greenville Country Museum of Art, Greenville, S. C. (Longwood, N. C., Hickory, N. C., Williamsburg, Va., Columbia, S. C., Athens, Ga.): *Jasper Johns Prints*, mit einem Text von Thomas W. Styron.  
Neuberger Museum, State University of New York at Purchase, 1987–88: *Jasper Johns: Numerals in Prints*, mit einem Essay von Anne Ocone.  
Satani Gallery, Tokio: *Jasper Johns: 1960s Prints*, mit einem Essay von Tatsumi Shinoda (in Japanisch und Englisch).  
Wight Art Gallery, The Grunwald Center for the Graphic Arts, University of California, Los Angeles, Calif. (Minneapolis, Minn., Austin, Tex., New Haven, Conn., Atlanta, Ga.): *Foires/Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns*, hrsg. von James Cuno, mit Essays von Andrew Bush, Riva Castleman, Cuno, Richard S. Field, Fred Orton und Richard Shiff.
- 1988  
Caffè Galleria Dante, Umag, Jugoslawien: *Jasper Johns: Godišnja Doba – The Seasons* (New York: Castelli Graphics in Slowenisch und Englisch), mit einem Vorwort von Zvonko Makovic.  
Lorence Monk Gallery, New York, 1987–88: *Jasper Johns: Lead Reliefs*, mit einem Essay von John Yau.  
Philadelphia Museum of Art, 1988–89: *Jasper Johns: Work since 1974*, von Mark Rosenthal. Auch in einer englischen und italienischen Ausgabe erschienen als: *Jasper Johns: Work since 1974: 43rd Venice Biennale*. Vgl. auch den Katalog zur Biennale von Venedig aus diesem Jahr.
- 1989  
Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio: *Jasper Johns: Drawing & Prints from the Collection of Leo Castelli*, mit Essays von Rebecca Mary Gerson, James Lucas und Donald Miller.  
Anthony d'Offay Gallery, London (Liverpool): *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns*, mit Essays von Susan Sontag, Richard Francis und Mark Rosenthal. Eine erweiterte Ausgabe erschien 1990 in New York und London mit einem Interview mit Johns von David Vaughan. Deutsche Ausgabe: *Freundschaften: Cage, Cunningham, Johns*, Bonn 1991. Die Tate Gallery, Liverpool, publizierte einen eigenen Katalog.  
Gagosian Gallery, New York: *Jasper Johns: The Maps*, mit einem Essay von Roberta Bernstein (exzerpiert aus ihrem Buch *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954–1974: The Changing Focus of the Eye since 1985*).  
Kunstmuseum Basel: *Jasper Johns: Progressive Proofs zur Lithographie Voice 2 und Druckgraphik 1960–1988*, Text von Dieter Koepplin.  
McKissick Museum, University of South Carolina, Columbia, S. C.: *Paintings by Jasper Johns*, mit einem Text von Bradford R. Collins.  
San Jose Museum of Art, San Jose, Calif., 1989–1990: *Jasper Johns and Robert Rauschenberg: Selections from the Anderson Collection*, mit einem Essay von James Cuno.
- 1990  
Anthony d'Offay Gallery, London, 1990–91: *Jasper Johns: New Drawings and Watercolours*, Kalender als Begleitpublikation zu einer Ausstellung mit demselben Titel.  
Cleveland Center for Contemporary Art, Ohio: *Jasper Johns: Drawings & Prints from the Collection of Leo Castelli*, Faltblatt mit einem Essay von Pamela Runyon Esch.  
Galerie Humanité, Tokio (Nagoya): *Jasper Johns: Prints. 60s, 70s and Foires/Fizzles*, mit einem Essay von Akira Tatehata (in Japanisch mit englischer Übersetzung auf loser Beilage).  
Isetan Museum of Art, Tokio, (Niigata, Urawa, Matsudo, Shizuoka): *The Jasper Johns Prints Exhibition*, von Shigeo Chiba, mit einem Essay von Neal Benezra in Japanisch und Englisch und einem Essay von Chiba in Japanisch.  
National Gallery of Art, Washington, D. C. (Basel, London, New York): *The Drawings of Jasper Johns*, von Nan Rosenthal und Ruth E. Fine mit Marla Prather und Amy Mizrahi Zorn, mit Essays von Rosenthal und Fine und einem Interview mit Johns von Fine und Rosenthal. Parallel erschien auch eine Broschüre mit einem Essay von Rosenthal. Das Kunstmuseum Basel und die Hayward Gallery, London, publizierten eigene Broschüren.  
Seibu Department Store, Shibuya Branch, Tokio: *Prints Exhibition 1960–1989: Jasper Johns*.  
Walker Art Center, Minneapolis, Minn. (Houston, Tex., San Francisco, Calif., Montreal, Que., Saint Louis, Mo., Miami, Fla., Denver, Colo.): *Jasper Johns: Printed Symbols\**, mit einer Einführung von Elizabeth Armstrong und Essays von James Cuno, Charles W. Haxthausen, Robert Rosenblum und John Yau sowie einem Interview mit Johns von Katrina Martin. Das Montreal Museum of Fine Arts publizierte eine französische Übersetzung des Katalogs.
- 1991  
Brooke Alexander Editions, New York, 1991–92 (San Diego, Cali., Madrid, Gijon, Sevilla, Santiago de Compostela, Palma de Mallorca): *Jasper Johns: The Seasons*, von Roberta Bernstein.  
Brenau College, Simmons Visual Arts Center, Gainesville, Ga. (Tel Aviv, Brüssel): *Retrospective of Jasper Johns Prints from the Leo Castelli Collection*. Das Tel Aviv Museum of Art und die Galerie Isy Brachot, Brüssel, publizierten jeweils eigene Kataloge mit abweichenden Inhalten.  
Gana Art Gallery, Seoul: *Jasper Johns: Recent Paintings and Drawings*.  
Heland Wetterling Gallery, Stockholm: *Jasper Johns*, mit einem Text von David Sylvester.
- 1992  
Dolenjski Muzej-Galerija, Novo Mesto, Ljubljana: *2. Biennale Slovenske Grafike Otocec/2nd Biennial of Slovene Graphic Arts Otocec 1992: Johnny Friedlaender – Jasper Johns*, mit einem Essay von Kathleen Slavin (in Slowenisch und Englisch).  
Fondation Vincent Van Gogh, Palais de Luppé, Arles (Humblebaek): *Jasper Johns: Gravures et dessins de la Collection Castelli 1960–1991/Portraits de l'artiste par Hans Namuth*, mit Texten von Marcelin Pleynet, Michel Butor und Kathleen Slavin (in Französisch und Englisch). Das Louisiana Museum, Humlebaek, publizierte einen eigenen Katalog mit abweichendem Inhalt.  
Gagosian Gallery, New York: *Jasper Johns. According to What & Watchman*, von Francis M. Naumann.  
Margo Leavin Gallery, Los Angeles: *Jasper Johns, Brice Marden, Terry Winters: Drawings*, von Jeremy Gilbert-Rolfe.  
Milwaukee Art Museum, Wisconsin (Chapel Hill, N. C., Lethbridge, Alta., Albany, N. Y.): *Jasper Johns: Prints and Multiples*, von Sue Taylor.
- 1993  
Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Calif.: *Artists at Gemini G. E. L.: Celebrating the 25th Year*, von Mark Rosenthal (New York und Los Angeles 1993).\* Entstand in Verbindung mit der Ausstellung „Both Art and Life: Gemini G. E. L. at 25“, 1992. Mit einer Einführung von Michael Botwinick und einem Interview mit Johns.  
Leo Castelli Gallery, New York: *Jasper Johns – 35 Years – Leo Castelli*, hrsg. von Susan Brundage, mit einem Essay von Judith Goldman.  
University of Missouri Gallery of Art, Kansas City, Mo., 1993–94 (Augusta, Ga.): *Jasper Johns: Collecting Prints*, mit einem Vorwort des Kurators Craig Allen Subler und einem Essay von Melinda Rountree.
- 1996  
Anthony d'Offay Gallery, London: *Jasper Johns Flags 1955–1995*, mit einer Einführung von Anne Seymour und einem Essay von David Sylvester.  
Menil Collection, Houston, Tex. (Leeds): *Jasper Johns: The Sculptures*, von Fred Orton.



## ABBILDUNGSREGISTER

Erfasst wurden alle Werke von Jasper Johns. Die Gattungen sind durch Kürzel unterschieden: Gemälde (G), Zeichnungen (Z), Druckgraphiken (D) und Plastiken (P). Die meisten Gemälde sind in Öl oder Enkaustik, wobei zusätzlich auch andere Techniken verwendet oder Objekte eingeschlossen sein können. Die Zeichnungen sind in den unterschiedlichsten Techniken meist auf Papier oder Kunststoffolie ausgeführt. Bei Werken, die keiner der genannten Kategorien angehören, können in Klammern zusätzliche Identifizierungshilfen angegeben sein.

- According to What* (Bezugnehmend auf was), 1964 (G) S. 43 (Abb. 5); Tafel 117
- After Holbein* (Nach Holbein), 1993 (G) Tafel 260
- After Hans Holbein* (Nach Hans Holbein), 1993 (G) Tafel 261
- Ale Cans* (Bierdosen), 1978 (Z) Tafel 184
- Alley Oop*, 1958 (G) Tafel 32
- Alphabets* (Alphabete), 1957 (Z) Tafel 19
- Am Meer* siehe *By the Sea*
- Ankunft/Abfahrt* siehe *Arrive/Depart*
- Arrive/Depart* (Ankunft/Abfahrt), 1963/64 (G) Tafel 111
- Atelier II* siehe *Studio II*
- Aus Eddingsville* siehe *From Eddingsville*
- Das Bad* siehe *The Bath*
- The Barber's Tree* (Der Baum des Friseurs), 1975 (G) Tafel 175
- The Bath* (Das Bad), 1988 (G) Tafel 237
- Bauchredner* siehe *Ventriloquist*
- Der Baum des Friseurs* siehe *The Barber's Tree*
- Bemalte Bronze* siehe *Painted Bronze*
- Between the Clock and the Bed* (Zwischen Uhr und Bett), 1981 (G, Enkaustik) Tafel 196
- Between the Clock and the Bed* (Zwischen Uhr und Bett), 1981 (G, Öl) Tafel 197
- Between the Clock and the Bed* (Zwischen Uhr und Bett), 1982/83 (G) Tafel 208
- Bezugnehmend auf was* siehe *According to What*
- Bierdosen* siehe *Ale Cans*
- Black Numeral Series* (Schwarze Ziffern-Serie), 1968 (D) Tafeln 137–146
- Black Target* (Schwarze Zielscheibe), 1959 (G) Tafel 63
- Book* (Buch), 1957 (Enkaustik auf Buch und Holz) Tafel 24
- Bread* (Brot), 1969 (P) Tafel 148
- Brot* siehe *Bread*
- Buch* siehe *Book*
- By the Sea* (Am Meer), 1961 (G) Tafel 82
- Canvas* (Leinwand), 1956 (G) Tafel 21
- Cicada* (Zikade), 1979 (Z) Tafel 190
- Coat Hanger* (Kleiderbügel), 1958 (Z) Tafel 33
- Construction with Toy Piano* (Konstruktion mit Spielzeugklavier), 1954 (Konstruktion) Tafel 3
- Corpse* (Leichnam), 1974/75 (Z) Tafel 173
- Corpse and Mirror* (Leichnam und Spiegel), 1974 (G) S. 25
- Corpse and Mirror* (Leichnam und Spiegel), 1976/77 (G) Tafel 174
- Corpse and Mirror II* (Leichnam und Spiegel II), 1974/75 (G) Tafel 170
- The Critic Sees II* (Der Kritiker sieht II), 1964 (P) S. 23 (Abb. 8); Tafel 119
- The Critic Smiles* (Der Kritiker lächelt), 1969 (P) Tafel 149
- Cup We All Race 4*, 1962 (D) S. 54 (Abb. 12)
- Cups 4 Picasso*, 1972 (D) S. 47
- Dancers on a Plane* (Tänzer auf einer Ebene), 1979 (G) Tafel 191
- Dancers on a Plane* (Tänzer auf einer Ebene), 1980 (G) Tafel 192
- Decoy* (Köder), 1971 (G) Tafel 158
- Device* (Zeichengerät), 1961/62 (G) Tafel 92
- Device* (Zeichengerät), 1962 (G) Tafel 95
- Device* (Zeichengerät), 1962 (Z) Tafel 96
- Device Black State* (Device, schwarzer Zustand) (D) Tafel 161
- Device Circle* (Zeichengerät Kreis), 1959 (G) Tafel 52
- Disappearance II* (Verschwinden II), 1961 (G) Tafel 84
- Diver* (Taucher), 1962 (G) Tafel 105
- Diver* (Taucher), 1963 (Z) S. 90 (Detail); Tafel 108
- Drawer* (Schublade), 1957 (G) Tafel 23
- Drawing with 2 Balls* (Zeichnung mit zwei Kugeln), 1957 (Z) Tafel 18
- Drei Flaggen* siehe *Three Flags*
- Duft* siehe *Scent*
- The Dutch Wives* (Die holländischen Frauen), 1975 (G) Tafel 171
- Eddingsville*, 1965 (G) Tafel 126
- Face*, aus der Serie *Casts from Untitled*, 1974 S. 46 (Abb. 8)
- Fall* (Herbst), 1986 (G) Tafel 222
- False Start* (Fehlstart), 1959 (G) Tafel 57
- Fehlstart* siehe *False Start*
- Feldgemälde* siehe *Field Painting*
- Field Painting* (Feldgemälde), 1963/64 (G) Tafel 112
- 15' Entr'acte* (15 Minuten Pause), 1961 (G) Tafel 80
- Figure 0* (Ziffer 0), 1959 (G) Tafel 51
- Figure 1* (Ziffer 1), 1955 (G) Tafel 7
- Figure 5* (Ziffer 5), 1955 (G) Tafel 8
- Figure 5* (Ziffer 5), 1960 (G) Tafel 64
- Fittich* siehe *Pinion*
- Flag* (Flagge), 1954/55 (G) Tafel 9
- Flag* (Flagge), 1955 (Z) Tafel 15
- Flag* (Flagge), 1957 (Z) Tafel 17
- Flag* (Flagge), 1958 (Z) Tafel 30
- Flag* (Flagge), 1959 (Z) Tafel 59
- Flag* (Flagge), 1959 (Z) Tafel 61
- Flag* (Flagge), 1960 (G) Tafel 62
- Flag* (Flagge), 1969 (P) Tafel 151
- Flag* (Flagge), 1969 (Z) Tafel 154
- Flag I* (Flagge I), 1960 (D) Tafel 77
- Flag II* (Flagge II), 1960 (D) Tafel 78
- Flag III* (Flagge III), 1960 (D) Tafel 79
- Flag above White with Collage* (Flagge über Weiß mit Collage), 1955 (G) Tafel 6
- Flag on Orange Field* (Flagge auf orangefarbenem Feld), 1957 (G) Tafel 26
- Flag on Orange Field II* (Flagge auf orangefarbenem Feld II), 1958 (G) Tafel 28
- Flagge* siehe *Flag*
- Flagge I* siehe *Flag I*
- Flagge II* siehe *Flag II*
- Flagge III* siehe *Flag III*
- Flagge auf orangefarbenem Feld* siehe *Flag on Orange Field*
- Flagge auf orangefarbenem Feld II* siehe *Flag on Orange Field II*
- Flagge über Weiß mit Collage* siehe *Flag above White with Collage*
- Flags* (Flaggen), 1967/68 (D) Tafel 134
- Flashlight I* (Taschenlampe I), 1958 (P) Tafel 45
- Flashlight II* (Taschenlampe II), 1958 (P) Tafel 46
- Flashlight III* (Taschenlampe III), 1958 (P) Tafel 47
- Fool's House* (Narrenhaus), 1962 (G) S. 26 (Abb. 13, Detail); Tafel 97
- Four Panels from 'Untitled': 1972* (Vier Teile aus 'Untitled': 1972), 1973/74 (D) Tafel 168
- Four Panels from 'Untitled': 1972 (Grays and Black)* (Vier Teile aus 'Untitled': 1972 [Grautöne und Schwarz]), 1973–75 (D) Tafel 169
- 4 the News*, 1962 (G) S. 54; Tafel 93
- Fragment – According to What – Hinged Canvas*, aus der Serie *Fragments – According to What*, 1971 S. 44
- From Eddingsville* (Aus Eddingsville), 1969 (Z) Tafel 153
- Frühling* siehe *Spring*
- 15 Minuten Pause* siehe *15' Entr'acte*
- Gar nichts Richard Dadd* siehe *Nothing At All Richard Dadd*
- Gefährliche Nacht* siehe *Perilous Night*
- Gemälde, von Mann gebissen* siehe *Painting Bitten by a Man*
- Gemälde mit Lineal und 'Gray'* siehe *Painting with Ruler and 'Gray'*
- Gemälde mit zwei Kugeln* siehe *Painting with Two Balls*
- Glühbirne* siehe *Light Bulb*
- Glühbirne I* siehe *Light Bulb I*
- Glühbirne II* siehe *Light Bulb II*
- Good Time Charley* (Lebemann), 1961 (G) Tafel 85
- Graue Alphabete* siehe *Gray Alphabets*
- Graue Rechtecke* siehe *Gray Rectangles*
- Graue Ziffern* siehe *Gray Numbers*
- Gray Alphabets* (Graue Alphabete), 1956 (G) Tafel 20
- Gray Numbers* (Graue Ziffern), 1958 (G) Tafel 38
- Gray Rectangles* (Graue Rechtecke), 1957 (G) Tafel 25
- Green Angel* (Grüner Engel), 1990 (G) S. 21 (Abb. 6, Detail); Tafel 243
- Green Target* (Grüne Zielscheibe), 1955 (G) Tafel 13
- Grüne Zielscheibe* siehe *Green Target*
- Grüner Engel* siehe *Green Angel*
- Haken* siehe *Hook*
- Harlem Light*, 1967 (G) Tafel 131
- Hatteras*, 1963 (D) Tafel 107
- Haut* siehe *Skin*
- Haut I* siehe *Skin I*
- Haut II* siehe *Skin II*
- Herbst* siehe *Fall*
- High School Days* (High-School-Zeiten), 1964 (P) Tafel 121
- High School Days* (High-School-Zeiten), 1969 (P) Tafel 150
- High-School-Zeiten* siehe *High School Days*
- Highway*, 1959 (G) Tafel 55
- Die holländischen Frauen* siehe *The Dutch Wives*
- Hook* (Haken), 1958 (Z) Tafel 34
- Im Atelier* siehe *In the Studio*
- In Erinnerung an meine Gefühle – Frank O'Hara* siehe *In Memory of My Feelings – Frank O'Hara*
- In Memory of My Feelings*, Illustration für das Buch von Frank O'Hara, 1967 (Z) S. 20
- In Memory of My Feelings – Frank O'Hara* (In Erinnerung an meine Gefühle – Frank O'Hara), 1961 (G) Tafel 89
- In the Studio* (Im Atelier), 1982 (G) Tafel 204
- Die Jahreszeiten* siehe *The Seasons*
- Jubiläum* siehe *Jubilee*
- Jubilee* (Jubiläum), 1959 (G) Tafel 56
- Kleiderbügel* siehe *Coat Hanger*
- Köder* siehe *Decoy*
- Konstruktion mit Spielzeugklavier* siehe *Construction with Toy Piano*
- Konturzeichnung* siehe *Tracing*
- Konturzeichnung nach Cézanne* siehe *Tracing after Cézanne*
- Der Kritiker lächelt* siehe *The Critic Smiles*
- Der Kritiker sieht II* siehe *The Critic Sees II*
- Land's End* (Landspitze), 1963 (G) Tafel 109
- Landkarte* siehe *Map*
- Landspitze* siehe *Land's End*
- Lebemann* siehe *Good Time Charley*
- Leichnam* siehe *Corpse*
- Leichnam und Spiegel II* siehe *Corpse and Mirror II*
- Leichnam und Spiegel* siehe *Corpse and Mirror*
- Leinwand* siehe *Canvas*
- Liar* (Lügner), 1961 (Z) Tafel 90
- Light Bulb* (Glühbirne), 1958 (Z) Tafel 43



- Light Bulb* (Glühbirne), 1960 (P) Tafel 70  
*Light Bulb* (Glühbirne), 1960 (P) Tafel 71  
*Light Bulb* (Glühbirne), 1969 (P) Tafel 147  
*Light Bulb I* (Glühbirne I), 1958 (P) Tafel 48  
*Light Bulb II* (Glühbirne II), 1958 (P) Tafel 49  
*Litanieen des Leiterwagens* siehe *Litanies of the Chariot*  
*Litanies of the Chariot* (Litanieen des Leiterwagens), 1961 (G) S. 42 (Abb. 2)  
*Lügner* siehe *Liar*  
*M*, 1962 (G) S. 42 (Abb. 3)  
*Map* (Landkarte), 1961 (G) Tafel 83  
*Map* (Landkarte), 1962 (G) Tafel 103  
*Map* (Landkarte), 1963 (G) Tafel 104  
*Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Air Ocean World)* (Weltkarte [nach Buckminster Fullers 'Dymaxion Air Ocean World']), 1967-71 (G) Tafel 160  
*Mirror's Edge* (Spiegelkante), 1992 (G) Tafel 253  
*Mirror's Edge 2* (Spiegelkante 2), 1993 (G) Tafel 256  
*Montez singend* siehe *Montez Singing*  
*Montez Singing* (Montez singend), 1989 (G) S. 28; Tafel 241  
*Nach Holbein* siehe *After Holbein*  
*Nachtfahrer* siehe *Night Driver*  
*Narrenhaus* siehe *Fool's House*  
*Nein* siehe *No*  
*Night Driver* (Nachtfahrer), 1960 (Z) Tafel 67  
*No* (Nein), 1961 (G) Tafel 86  
*No* (Nein), 1964 (Z) Tafel 116  
*Nothing At All Richard Dadd* (Gar nichts Richard Dadd), 1992 (Z) Tafel 252  
*Null bis Neun* siehe *Zero Through Nine*  
*Null bis Neun / 0 bis 9* siehe *Zero to Nine / 0 to 9*  
*0 bis 9* siehe *0 through 9*  
*Numbers* (Ziffern), 1960 (Z) Tafel 74  
*Numbers* (Ziffern), 1966 (Z) Tafel 123  
*Numbers in Color* (Ziffern in Farbe), 1958/59 (G) Tafel 40  
*Ohne Titel* siehe *Untitled*  
*Ohne Titel, zweiter Zustand* siehe *Untitled, Second State*  
*Ohne Titel (Ein Traum)* siehe *Untitled (A Dream)*  
*Ohne Titel (M.T. Porträt)* siehe *Untitled (M.T. Portrait)*  
*Ohne Titel (nach Untitled, 1972)* siehe *Untitled (from Untitled, 1972)*  
*Ohne Titel (Rot, Gelb, Blau)* siehe *Untitled (Red, Yellow, Blue)*  
*Painted Bronze* (Bemalte Bronze), 1960 (P) S. 23 (Abb. 9); Tafel 69  
*Painted Bronze* (Bemalte Bronze), 1960 (P) Tafel 72  
*Painting Bitten by a Man* (Gemälde, von Mann gebissen), 1961 (G) S. 21 (Abb. 4); Tafel 87  
*Painting with Ruler and 'Gray'* (Gemälde mit Lineal und 'Gray'), 1960 (G) S. 41  
*Painting with Two Balls* (Gemälde mit zwei Kugeln), 1960 (G) Tafel 65  
*Passage*, 1962 (G) S. 43 (Abb. 4); Tafel 94  
*Passage I*, 1966 (D) Tafel 128  
*Passage II*, 1966 (G) Tafel 125  
*Perilous Night* (Gefährliche Nacht), 1982 (G) Tafel 205  
*Perilous Night* (Gefährliche Nacht), 1982 (Z) Tafel 206  
*Periscope (Hart Crane)* (Periskop [Hart Crane]), 1963 (G) S. 24 (Detail); Tafel 110  
*Periscope (Hart Crane)* (Periskop [Hart Crane]), 1977 (Z) Tafel 177  
*Pinion* (Fittich), 1963-66 (D) Tafel 127  
*Racing Thoughts* (Rasende Gedanken), 1983 (G) S. 30 (Detail); Tafel 209  
*Racing Thoughts* (Rasende Gedanken), 1984 (G) Tafel 210  
*Rasende Gedanken* siehe *Racing Thoughts*  
*Raum* siehe *Space*  
*Rollo* siehe *Shade*  
*Savarin*, 1977 (Z) Tafel 179  
*Savarin*, 1977-81 (D) Tafel 198  
*Savarin*, 1978 (D) S. 48  
*Savarin 3 (Red)* (Savarin 3 [rot]), 1978 (D) Tafel 187  
*Scent* (Duft), 1973/74 (G) Tafel 181  
*Schallplatte von Scott Fagan* siehe *Scott Fagan Record*  
*Schubladen* siehe *Drawer*  
*Schwarze Zielscheibe* siehe *Black Target*  
*Schwarze Ziffern-Serie* siehe *Black Numerical Series*  
*Scott Fagan Record* (Schallplatte von Scott Fagan), 1969 (Z) Tafel 155  
*Screen Piece 3* (Sieb-Arbeit 3), 1968 (G) Tafel 136  
*The Seasons* (Die Jahreszeiten), 1989 (Z) Tafel 239  
*The Seasons* (Die Jahreszeiten), 1990 (D) Tafel 244  
*Shade* (Rollo), 1959 (G) Tafel 53  
*Sieb-Arbeit 3* siehe *Screen Piece 3*  
*Sketch for 'Montez Singing'* (Entwurf für 'Montez singend'), 1988 (Z) S. 64  
*Skin* (Haut), 1975 (Z) S. 29; Tafel 164  
*Skin I* (Haut I), 1973 (Z) Tafel 162  
*Skin II* (Haut II), 1973 (Z) S. 26 (Abb. 12); Tafel 163  
*Skizzenbuchaufzeichnungen* (Detail) S. 26 (Abb. 14)  
*Sommer* siehe *Summer*  
*Souvenir*, 1964 (G) Tafel 114  
*Souvenir 2*, 1964 (G) Tafel 115  
*Space* (Raum), 1970 (Z) Tafel 157  
*Spiegelkante* siehe *Mirror's Edge*  
*Spiegelkante 2* siehe *Mirror's Edge 2*  
*Spring* (Frühling), 1986 (G) Tafel 224  
*Star* (Stern), 1954 (G) Tafel 4  
*Stern* siehe *Star*  
*Stimme* siehe *Voice*  
*Studie bezugnehmend auf was* siehe *Study According to What*  
*Studie für Haut I* siehe *Study for Skin I*  
*Studie für Haut II* siehe *Study for Skin II*  
*Studie für Haut III* siehe *Study for Skin III*  
*Studie für Haut IV* siehe *Study for Skin IV*  
*Studie für 'Painting with a Ball'* siehe *Study for 'Painting with a Ball'*  
*Studio II* (Atelier II), 1966 (G) Tafel 124  
*Study According to What* (Studie bezugnehmend auf was), 1969 (Z) Tafel 152  
*Study for 'Painting with a Ball'* (Studie für 'Painting with a Ball'), 1958 (Z) Tafel 29  
*Study for Skin I* (Studie für Haut I), 1962 (Z) S. 22; Tafel 98  
*Study for Skin II* (Studie für Haut II), 1962 (Z) Tafel 99  
*Study for Skin III* (Studie für Haut III), 1962 (Z) Tafel 100  
*Study for Skin IV* (Studie für Haut IV), 1962 (Z) Tafel 101  
*Subway* (U-Bahn), 1965 (P) Tafel 120  
*Summer* (Sommer), 1985 (G) S. 27; Tafel 221  
*Tango*, 1955 (G) Tafel 16  
*Tantric Detail* (Tantrisches Detail), 1980 (Z) Tafel 200  
*Tantric Detail I* (Tantrisches Detail I), 1980 (G) Tafel 201  
*Tantric Detail II* (Tantrisches Detail II), 1981 (G) Tafel 202  
*Tantric Detail III* (Tantrisches Detail III), 1981 (G) Tafel 203  
*Tantrisches Detail* siehe *Tantric Detail*  
*Tantrisches Detail I* siehe *Tantric Detail I*  
*Tantrisches Detail II* siehe *Tantric Detail II*  
*Tantrisches Detail III* siehe *Tantric Detail III*  
*Tänzer auf einer Ebene* siehe *Dancers on a Plane*  
*Target* (Zielscheibe), 1958 (G) Tafel 36  
*Target* (Zielscheibe), 1958 (Z) Tafel 41  
*Target* (Zielscheibe), 1958 (Z) Tafel 42  
*Target* (Zielscheibe), 1960 (D) Tafel 76  
*Target* (Zielscheibe), 1967-69 (G) Tafel 132  
*Target* (Zielscheibe), 1974 (G) Tafel 167  
*Target with Four Faces* (Zielscheibe mit vier Gesichtern), 1955 (G) Tafel 10  
*Target with Four Faces* (Zielscheibe mit vier Gesichtern), 1955 (Z) Tafel 14  
*Target with Four Faces* (Zielscheibe mit vier Gesichtern), 1958 (Z) Tafel 44  
*Target with Four Faces* (Zielscheibe mit vier Gesichtern), 1968 (Z) Tafel 133  
*Target with Four Faces* (Zielscheibe mit vier Gesichtern), 1968-81 (Z) Tafel 194  
*Target with Four Faces* (Zielscheibe mit vier Gesichtern), 1979 (Z) Tafel 188  
*Target with Plaster Casts* (Zielscheibe mit Gipsabgüssen), 1955 (G) Tafel 11  
*Taschenlampe I* siehe *Flashlight I*  
*Taschenlampe II* siehe *Flashlight II*  
*Taschenlampe III* siehe *Flashlight III*  
*Taucher* siehe *Diver*  
*Tennyson*, 1958 (G) Tafel 37  
*The*, 1957 (G) Tafel 22  
*Thermometer*, 1959 (G) Tafel 60  
*Three Flags* (Drei Flaggen), 1958 (G) Tafel 31  
*Three Flags* (Drei Flaggen), 1959 (Z) Tafel 58  
*Three Flags* (Drei Flaggen), 1960 (Z) Tafel 73  
*Three Flags* (Drei Flaggen), 1977 (Z) Tafel 176  
*Tracing* (Konturzeichnung), 1977 (Z) S. 61  
*Tracing* (Konturzeichnung), 1978 (Z) Tafel 186  
*Tracing* (Konturzeichnung), 1989 (Z) Tafel 240  
*Tracing after Cézanne* (Konturzeichnung nach Cézanne), 1994 (Z) Tafel 262  
*Tracing after Cézanne* (Konturzeichnung nach Cézanne), 1994 (Z) Tafel 263  
*Tracing after Cézanne* (Konturzeichnung nach Cézanne), 1994 (Z) Tafel 264  
*Tracing after Cézanne* (Konturzeichnung nach Cézanne), 1994 (Z) Tafel 265  
*Tracing after Cézanne* (Konturzeichnung nach Cézanne), 1994 (Z) Tafel 266  
*Tracing after Cézanne* (Konturzeichnung nach Cézanne), 1994 (Z) Tafel 267  
*Two Flags* (Zwei Flaggen), 1959 (G) Tafel 54  
*Two Flags* (Zwei Flaggen), 1960 (Z) Tafel 75  
*Two Flags* (Zwei Flaggen), 1962 (G) Tafel 102  
*Two Flags* (Zwei Flaggen), 1980 (Z) Tafel 199  
*U-Bahn* siehe *Subway*  
*Untitled* (Ohne Titel), 1954 (G) Tafel 1  
*Untitled* (Ohne Titel), 1954 (Konstruktion) Tafel 5  
*Untitled* (Ohne Titel), 1954 (Z) Tafel 2  
*Untitled* (Ohne Titel), 1964/65 (G) Tafel 118  
*Untitled* (Ohne Titel), 1972 (G) Tafel 180  
*Untitled* (Ohne Titel), 1977 (Z) Tafel 178  
*Untitled* (Ohne Titel), 1978 (Z) Tafel 185  
*Untitled* (Ohne Titel), 1980 (Z) Tafel 193  
*Untitled* (Ohne Titel), 1983 (Z) Tafel 207  
*Untitled* (Ohne Titel), 1983 (G) S. 51  
*Untitled* (Ohne Titel), 1983/84 (Z) Tafel 214  
*Untitled* (Ohne Titel), 1984 (G, Öl) Tafel 212  
*Untitled* (Ohne Titel), 1984 (G, Öl) Tafel 213  
*Untitled* (Ohne Titel), 1984 (G, Enkaustik) Tafel 218  
*Untitled* (Ohne Titel), 1984 (G, Enkaustik) Tafel 219  
*Untitled* (Ohne Titel), 1984 (Z) Tafel 215  
*Untitled* (Ohne Titel), 1984 (Z) Tafel 216  
*Untitled* (Ohne Titel), 1986 (Z) Tafel 226  
*Untitled* (Ohne Titel), 1986 (Z) Tafel 227  
*Untitled* (Ohne Titel), 1986 (Z) Tafel 228  
*Untitled* (Ohne Titel), 1986 (Z) Tafel 229  
*Untitled* (Ohne Titel), 1986 (Z) Tafel 230  
*Untitled* (Ohne Titel), 1986 (Z) Tafel 231  
*Untitled* (Ohne Titel), 1986 (Z) Tafel 232  
*Untitled* (Ohne Titel), 1986 (Z) Tafel 233  
*Untitled* (Ohne Titel), 1986 (Z) Tafel 234  
*Untitled* (Ohne Titel), 1987 (G) Tafel 236  
*Untitled* (Ohne Titel), 1988 (G) Tafel 238  
*Untitled* (Ohne Titel), 1988 (Z) Tafel 235  
*Untitled* (Ohne Titel), 1988 (Z) S. 59  
*Untitled* (Ohne Titel), 1988 (Z) S. 60 (Abb. 15)  
*Untitled* (Ohne Titel), 1990 (G) Tafel 242  
*Untitled* (Ohne Titel), 1990 (G) Tafel 245  
*Untitled* (Ohne Titel), 1990 (Z) S. 60 (Abb. 16)  
*Untitled* (Ohne Titel), 1991 (G, Öl) Tafel 246  
*Untitled* (Ohne Titel), 1991 (G, Enkaustik) Tafel 247  
*Untitled* (Ohne Titel), 1991 (G, Öl) Tafel 249  
*Untitled* (Ohne Titel), 1991 (Z) Tafel 250  
*Untitled* (Ohne Titel), 1991-94 (G) Tafel 248  
*Untitled* (Ohne Titel), 1992 (Z) Tafel 251  
*Untitled* (Ohne Titel), 1992-94 (G) Tafel 254  
*Untitled* (Ohne Titel), 1992-95 (G) S. 10 (Detail), 11; Tafel 255  
*Untitled* (Ohne Titel), 1993 (Z) Tafel 258



*Untitled* (Ohne Titel), 1993/94 (Z) Tafel 257  
*Untitled* (Ohne Titel), 1994 (Z) Tafel 259  
*Untitled* (Ohne Titel), 1995 (D) Tafel 268  
*Untitled (A Dream)* (Ohne Titel [Ein Traum]), 1985 (G) Tafel 220  
*Untitled (from Untitled, 1972)* (Ohne Titel [nach Untitled, 1972]), 1973 S. 46 (Abb. 7)  
*Untitled (from Untitled, 1972)* (Ohne Titel [nach Untitled, 1972]), 1975 (Z) Tafel 165  
*Untitled (from Untitled, 1972)* (Ohne Titel [nach Untitled, 1972]), 1976 (Z) Tafel 166  
*Untitled (M.T. Portrait)* (Ohne Titel [M.T. Porträt]), 1986 (G) S. 21 (Abb. 5, Detail); Tafel 225  
*Untitled (Red, Yellow, Blue)* (Ohne Titel [Rot, Gelb, Blau]), 1984 (G) S. 12; Tafel 211  
*Untitled, Second State* (Ohne Titel, zweiter Zustand), 1969 (D) Tafel 156  
*Usuyuki*, 1977/78 (G) Tafel 182  
*Usuyuki*, 1977/78 (G) Tafel 183  
*Usuyuki*, 1979 (Z) Tafel 189  
*Usuyuki*, 1981 (Z) Tafel 195  
*Ventriloquist* (Bauchredner), 1983 (G) Tafel 217  
*Verschwinden II* siehe *Disappearance II*  
*Vier Teile aus 'Untitled' 1972* siehe *Four Panels from 'Untitled' 1972*  
*Vier Teile aus 'Untitled' 1972 (Grautöne und*

*Schwarz)* siehe *Four Panels from 'Untitled' 1972 (Grays and Black)*  
*Voice* (Stimme), 1964-67 (G) Tafel 130  
*Voice* (Stimme), 1966/67 (D) Tafel 129  
*Voice 2*, 1968-71 (G) Tafel 159  
*Wächter* siehe *Watchman*  
*Wall Piece* (Wand-Arbeit), 1968 (G) Tafel 135  
*Wand-Arbeit* siehe *Wall Piece*  
*Wasser gefriert* siehe *Water Freezes*  
*Watchman* (Wächter), 1964 (G) Tafel 113  
*Watchman* (Wächter), 1966 (Z) Tafel 122  
*Water Freezes* (Wasser gefriert), 1961 (G) Tafel 88  
*Weeping Women* (Weinende Frauen), 1975 (G) Tafel 172  
*Weinende Frauen* siehe *Weeping Women*  
*Weißer Flagge* siehe *White Flag*  
*Weißer Zielscheibe* siehe *White Target*  
*Weißer Ziffern* siehe *White Numbers*  
*Weltkarte (nach Buckminster Fullers 'Dymaxion Air Ocean World')* siehe *Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Air Ocean World)*  
*White Flag* (Weiße Flagge), 1955 (G) Tafel 12  
*White Numbers* (Weiße Ziffern), 1958 (G) Tafel 27  
*White Numbers* (Weiße Ziffern), 1958 (G) Tafel 39  
*White Target* (Weiße Zielscheibe), 1958 (G) Tafel 35  
*Wilderness II* (Wildnis II), 1963 (Z) Tafel 106

*Wildnis II* siehe *Wilderness II*  
*Winter* (Winter), 1986 (G) Tafel 223  
*Zeichengerät* siehe *Device*  
*Zeichengerät Kreis* siehe *Device Circle*  
*Zeichnung mit zwei Kugeln* siehe *Drawing with 2 Balls*  
*Zero Through Nine* (Null bis Neun), 1961 (G) Tafel 81  
*0 Through 9* (0 bis 9), 1960 (G) Tafel 68  
*0 through 9* (0 bis 9), 1960 (Z) Tafel 66  
*0 through 9* (0 bis 9), 1961 (Z) Tafel 91  
*Zero to Nine / 0 to 9* (Null bis Neun / 0 bis 9), 1958/59 (G) Tafel 50  
*Zielscheibe* siehe *Target*  
*Zielscheibe mit Gipsabgüssen* siehe *Target with Plaster Casts*  
*Zielscheibe mit vier Gesichtern* siehe *Target with Four Faces*  
*Ziffer 0* siehe *Figure 0*  
*Ziffer 1* siehe *Figure 1*  
*Ziffer 5* siehe *Figure 5*  
*Ziffern* siehe *Numbers*  
*Ziffern in Farbe* siehe *Numbers in Color*  
*Zikade* siehe *Cicada*  
*Zwei Flaggen* siehe *Two Flags*  
*Zwischen Uhr und Bett* siehe *Between the Clock and the Bed*

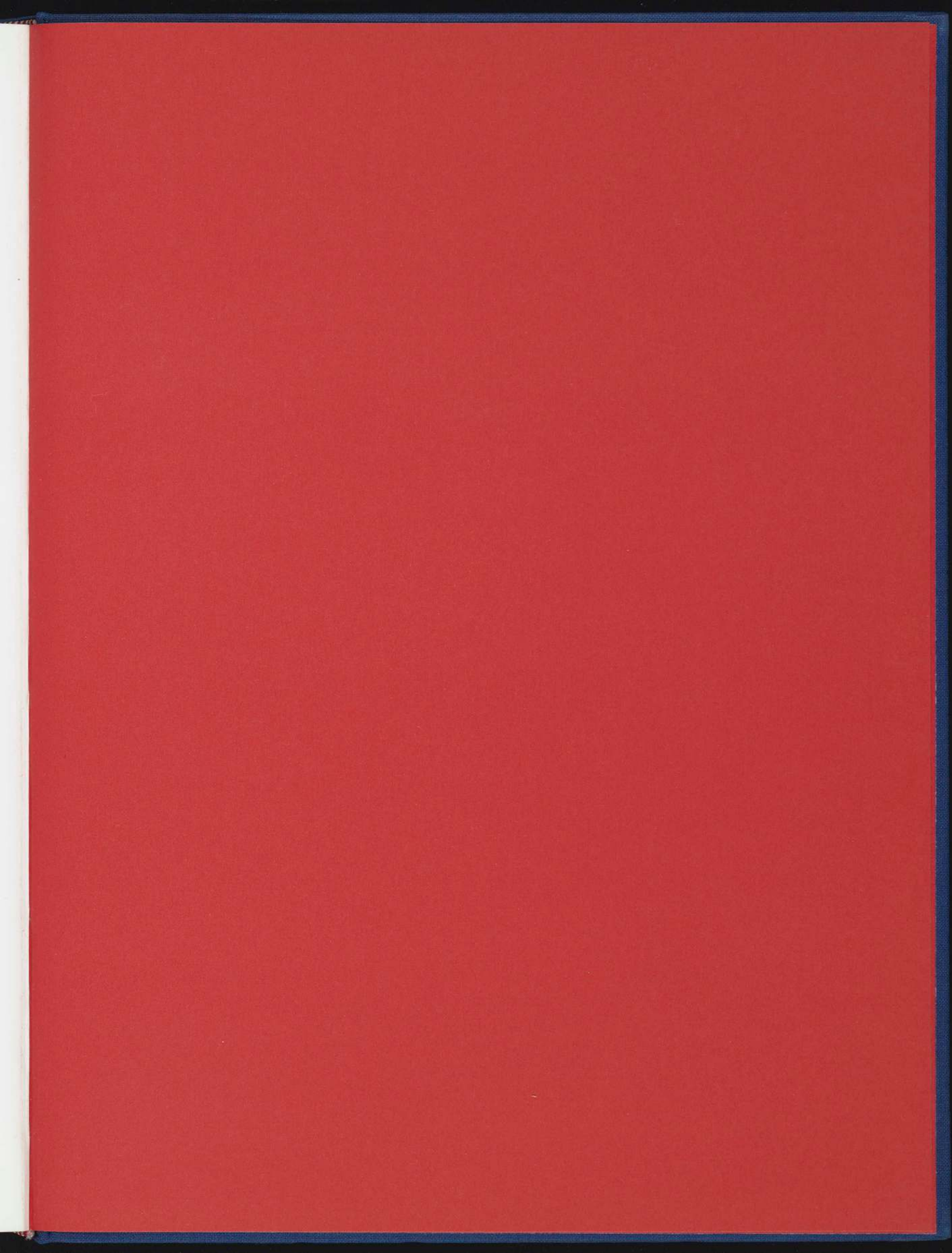
## DIE LEIHGEBER

Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen  
 Stedelijk Museum, Amsterdam  
 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum  
 Ludwig Museum, Budapest  
 Museum of Contemporary Art, Chicago  
 The Cleveland Museum of Art  
 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,  
 Düsseldorf  
 Modern Art Museum of Fort Worth  
 The Menil Collection, Houston  
 The Museum of Fine Arts, Houston  
 Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz  
 Museum Ludwig Köln  
 Tate Gallery, London  
 Victoria and Albert Museum, London  
 The Museum of Contemporary Art, Los Angeles  
 Landesmuseum Mainz  
 Walker Art Center, Minneapolis  
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen /  
 Staatsgalerie moderner Kunst, München  
 Musée national d'art moderne, Centre Georges  
 Pompidou, Paris

The Museum of Modern Art, New York  
 Whitney Museum of American Art, New York  
 The State Russian Museum, St. Petersburg  
 The Sogetsu Art Museum, Tokio  
 The Museum of Modern Art, Toyama  
 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian  
 Institution, Regents Collection, Washington D.C.  
 National Gallery of Art, Washington D. C.  
 Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien  
 Kunsthaus Zürich  
 Irving Blum  
 Norman und Irma Braman  
 Jean Christophe Castelli  
 Leo Castelli  
 Douglas S. Cramer  
 Peggy und Richard Danziger  
 Kenneth und Judy Dayton  
 Anne und Anthony d'Offay  
 Joel und Anne Ehrenkranz  
 Gail und Tony Ganz  
 Sally Ganz

Mrs. John Hilson  
 Jasper Johns  
 Philip Johnson  
 Sarah-Ann und Werner H. Kramarsky  
 Margo H. Leavin  
 Mildred und Herbert Lee Collection  
 Irene Ludwig  
 Janie C. Lee Master  
 Robert und Jane Meyerhoff  
 Nerman Collection  
 Mr. und Mrs. S. I. Newhouse  
 Robert Rauschenberg  
 Jane und Robert Rosenblum  
 Denise und Andrew Saul  
 Mrs. Lester Trimble  
 David Whitney  
 Anonyme Leihgeber  
 Galerie Bonnier, Genf  
 Leo Castelli Gallery, New York  
 Anthony d'Offay Gallery, London











1000  
1000  
1000



J. JOHNS 1983



WABIRU  
PLACE

ISBN 3-7913-1774-1  
9 783791 317748