



Bachelorarbeit

Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?

Ikonomklasmus in der Moderne am Beispiel Barnett Newmans

Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?

Iconoclasm and Modernism using the example of Barnett Newman

Vorgelegt von: Nelly Janotka

Im Fach: Kulturwissenschaften

Erstprüferin: Prof. Dr. Beate Söntgen

Zweitprüfer: Prof. Dr. Wolfgang Kemp

Abgabetermin: 28.08.2015

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
1. Beschreibung und Analyse von „Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue IV“	6
2. Der Angriff auf das Werk.....	14
2.1 Analyse der bildinternen Faktoren.....	16
2.2 Analyse der bildexternen Faktoren.....	19
2.2.1 Die ikonoklastische Tat als Ausdruck eines Anti-Modernismus	19
2.2.2 Verzögerte Anerkennung des Abstrakten Expressionismus in Deutschland	23
2.2.3 Fehlende Aufklärung über Moderne Kunst und Schwierigkeiten ihrer Vermittlung	25
2.2.4 Fehlendes Verständnis für die Ankaufssumme.....	28
3. Fazit.....	30
Literaturverzeichnis	33
Abbildungen.....	35
Abbildungsverzeichnis.....	36

Einleitung

Die Zerstörung oder Beschädigung von Kunstwerken blickt auf eine jahrhundertealte Tradition zurück. Aus den unterschiedlichsten Gründen gingen und gehen Menschen gewaltsam gegen Kunst, aber auch gegen Darstellungen im Allgemeinen vor. Waren ikonoklastische Angriffe bis dahin meist religiös oder politisch bedingt, sind mit dem Einzug der Modernen Kunst neue Motive für ein handgreifliches Vorgehen gegen Kunstwerke entstanden. Taten dieser Art beziehen sich nunmehr auf den Kunstcharakter der attackierten Objekte, sodass das Bild als Bild attackiert wird. Die Kunst an sich wird also angegriffen und nicht mehr das, worauf sie verweist.

Dieses Phänomen lässt sich deutlich an den von der Öffentlichkeit stark beachteten und gut dokumentierten Angriffen auf Bilder aus Barnett Newmans Serie *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* beobachten. Newmans Bilder sind innerhalb der konventionellen Öl- und Acrylmalerei so radikal, dass sie selbst einem streng ausgelegten religiösen Bilderverbot gar nicht unterliegen könnten, negieren sie doch jedwede Repräsentation.

Dennoch oder gerade deshalb wurden die Gemälde Newmans auffallend häufig Opfer von ikonoklastischen Anschlägen. Die drei erheblichsten Beschädigungen fanden in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts in Europa statt. Gleich zwei Gemälde der vierteiligen Serie *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* zogen eine im physischen Angriff endende Feindseligkeit auf sich. So wurde zunächst der vierte Teil der Bildfolge (Abb. 1) in der Neuen Nationalgalerie in Berlin und später von einem anderen Täter der dritte Teil (Abb. 2.1, Abb. 2.2) im Stedelijk Museum in Amsterdam attackiert. Der Amsterdamer Attentäter kehrte später an seine „Wirkungsstätte“ zurück und verübte einen weiteren Anschlag — dieses Mal war Newmans *Cathedra* (Abb. 3.1, Abb. 3.2) Ziel des Angriffs. Letztlich sind die zerschlitzten Leinwände aufgrund von Newmans Popularität selbst zu Ikonen der Moderne geworden, die wiederum von anderen Künstlern aufgegriffen werden (Abb. 4).

Diese willentliche Beschädigung, die weder religiös motiviert ist, noch sich gegen einen politischen Inhalt der Kunstwerke richtet, wird gerne als barbarische und irrationale Verhaltensweise abgetan — die Tat eines „Verrückten“. Und tatsächlich ist der Ikonoklasmus gegen die Moderne Kunst auf den ersten Blick weniger leicht erklärbar als zum Beispiel der Angriff auf politische Monumente.

Trotz der veränderten Vorzeichen für die Beschädigung von Bildern soll hier aber auch für diese Fälle bewusst das Wort Ikonoklasmus gebraucht werden, da die Moderne Kunst durchaus den Status von Ikonen, Heiligtümern oder Fetischen innehaben kann. Die Moderne bringt ebenfalls Bilder hervor, die heiligengleich verehrt werden und das Publikum in Gläubige und Ungläubige spalten, obwohl sie oft religiös und politisch „bedeutungslos“ sind. Ein Begriff wie Ikonoklasmus räumt darüber hinaus — entgegen der ansonsten üblichen Bezeichnung „Vandalismus“ — den Angriffen ein „Recht auf Verstehbarkeit und [vielleicht] sogar Verständlichkeit“¹ ein, ohne sie rechtfertigen zu wollen. Nur so kann die Betrachtung solcher Gewaltakte aufschlussreich sein.

Mit dieser Einsicht im Hinterkopf möchte sich die vorliegende Arbeit speziell der Betrachtung und Analyse des Angriffs auf Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* widmen. Bei einem „kunstgeschichtlichen“ Blick auf diese Tat eines einzelnen Rezipienten, drängt sich die Frage auf, wie die Konfrontation mit Moderner Kunst überhaupt so viel Ärger auslösen kann. Welche Faktoren spielen eine Rolle, damit die Rezeption in einen Angriff umschlägt? Und vor allem: Inwieweit trägt das Kunstverständnis des Angreifers, aber auch das der Gesellschaft zum Ikonoklasmus bei? Gibt es dabei spezifische Verbindungen, die zwischen der Theorie und Geschichte der Modernen Kunst — beispielsweise ihrem Glauben an die Autonomie der Kunst oder auch ihrem Wunsch nach einer Aktivierung des Betrachters — einerseits und den tatsächlichen Zerstörungen von Kunstwerken durch Rezipienten andererseits bestehen?

Auf der Suche nach Antworten auf diese Fragen muss in Kapitel 1 zunächst das Bild Newmans ausführlich beschrieben und vor allem in Hinsicht auf seine Wirkung auf den Rezipienten analysiert werden. In Kapitel 2 soll die ikonoklastische Tat in ihrer Motivation beschrieben werden. Davon ausgehend wird im weiteren Verlauf des Kapitels untersucht, welche im Bild selbst liegenden Faktoren die Aggression ausgelöst haben könnten. Da es keine Autonomie der Kunst von sozialgeschichtlichen, politischen Einflüssen geben kann — auch nicht in der Rezeption, die sich hier in einem Angriff geäußert hat — müssen andererseits die möglichen bildexternen Faktoren für den Anschlag analysiert werden. In einem finalen Fazit sollen die so gewonnen Erkenntnisse auf der Grundlage des Wissens um die Wirkung des Bildes einerseits und die bildexternen Faktoren wie das moderne Kunstverständnis andererseits ausgewertet werden.

¹ Gamboni, Dario: *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln: DuMont 1998, S. 350.

Es geht in der vorliegenden Arbeit nicht darum, psychologische Erklärungen für die Tat zu suchen, die sicherlich eine nicht unwichtige Rolle spielen. Ein psychoanalytischer Ansatz tendiert aber dazu, die spezifisch künstlerischen und kulturellen Dimensionen der attackierten Ziele auszuklammern.² Das Ziel ist hier vielmehr, mögliche Analogien zwischen der Motivation für den Angriff und dem Verständnis moderner Kunst zu untersuchen. Als hilfreich für dieses Vorhaben erweist sich vor allem Dario Gambonis Studie *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, in der der Autor unter anderem und erstmals ausführlich Anschläge auf museal präsentierte Kunstwerke behandelt und diese dabei nicht mehr nur als gänzlich uncreative Taten geistig verwirrter Einzeltäter abtut.

² Vgl. ebd. S. 205 f.: „Die Leinwand, das Gemälde, das Museum sind aus der Erklärung verschwunden“.

1. Beschreibung und Analyse von „Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue IV“

Ein schmales, tiefblaues Band zieht sich senkrecht durch die Mitte der Leinwand und teilt die restliche Fläche des Gemäldes so in ein jeweils rotes und gelbes Quadrat: das ist es, was uns *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue IV* (Abb. 1) von Barnett Newman auf den ersten Blick zeigt. Wie in allen anderen Bildern der *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue*-Serie finden sich auch hier diese drei Grundfarben und die senkrecht zwischen ihnen verlaufenden Farbgrenzen wieder. Allerdings verändern sich innerhalb der zwischen 1966 und 1970 entstandenen vier Gemälde die Verhältnisse der einzelnen Farbfelder zueinander, ihre Reihenfolge und Breite variieren also.

Das Gemälde aus dieser Serie, um das die vorliegende Arbeit kreist, malte Newman in den Jahren 1969 und 1970 im Querformat mit Acrylfarbe auf Leinwand und signierte es nicht. Das Bild befindet sich heute in der *Sammlung Staatliche Museen zu Berlin — Preussischer Kulturbesitz* und hängt üblicherweise in der Neuen Nationalgalerie. Mit seinen Maßen von 274,3 x 604,5 cm ist es ein monumental großes Gemälde, ein „Riesenbild“³ würde es Max Imdahl nennen. Auch innerhalb der Bildfolge ist es das größte der vier Werke und eine der größten Tafeln Newmans überhaupt.

Wenn wir die Möglichkeit haben, die rahmenlose Bildfläche — trotz ihrer enormen Ausmaße — von weitem, also in ihrer Gesamtheit zu betrachten, ist die symmetrisch aufgebaute Grundstruktur und die rigorose Reduktion auf die Primärfarben Rot, Gelb und Blau auffallend. Zwei gleich große Flächen, ein rotes Quadrat auf der linken und ein gleich großes gelbes auf der rechten Seite, flankieren den zentralen blauen Streifen. Im selben Moment stellen wir diese Symmetrie aber in Frage. Ob die zwei quadratischen Farbfelder tatsächlich gleich groß sind, lässt sich plötzlich nicht mehr sagen: obwohl wir das Bild nicht in einen Vordergrund und Hintergrund einteilen können, scheint die intensiv rote Fläche hervortreten und wirkt dadurch größer als die gelbe.⁴ Die Unterschiedlichkeit der beiden Farben — die relative Dunkelheit des Rots sowie die relative Helligkeit des Gelbs — fördert die Symmetrie also nicht, sondern baut sie ab. Hier lassen sich die treffenden Worte Richard Shiffs anführen:

³ Imdahl, Max: „Der hermeneutische Ansatz der Ikonik. Barnett Newman ‚Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III‘“, in: Brassat, Wolfgang / Kohle, Hubertus (Hg.): *Methoden-Reader Kunstgeschichte*, Köln: Deubner 2003, S. 80 f.

⁴ Vgl. Frieling, Heinrich: „Die Bewegung des Gelben liegt im Ausstrahlenden, die des Blau im Einstrahlenden [...], und das Rot kommt auf uns zu.“ (zitiert nach Imdahl 2003, S. 89).

„Falls die Symmetrie Ausgewogenheit impliziert, neigt der Unterschied der Farben dazu, diese zu verleugnen.“⁵ Allein durch Farbe konfrontiert *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* den Betrachter somit mit einer Art „off balance“⁶ Effekt.

Zu diesem Effekt tragen der unterschiedliche Sättigungsgrad und die divergierende Lumineszenz der Farben bei. Vor allem sind es auch die Simultan- und Sukzessivkontraste, die die eigentlich stabile symmetrische Konstruktion aufzulösen scheinen. Um die vor unserem Auge entstehenden optischen Täuschungen besser verstehen zu können, müssen wir an dieser Stelle tiefer in die Farbtheorie eintauchen.⁷ Spätestens seit Goethe ist in der Farbtheorie wiederholt die gleichzeitige, also simultane Wechselwirkung von nebeneinanderliegenden Farbflächen beschrieben worden. So erscheinen dunkle Farben neben hellen Farben noch dunkler und umgekehrt. Dieser sogenannte Simultankontrast beeinflusst aber nicht nur unsere Wahrnehmung der Helligkeit, sondern auch die der Farbrichtung und die der Sättigung. Das Resultat, das bei der Betrachtung von *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* entsteht, ist folgendes: fixieren wir beispielweise den zentralen dunkelblauen Streifen, beginnen sich die angrenzenden Ränder der daneben liegenden Farbflächen aufzuhellen und intensiv zu strahlen, während das Blau eine noch dunklere Tönung anzunehmen scheint.

Ein weiterer Effekt, der sich beobachten lässt, ist der Sukzessivkontrast. Dieser beschreibt eine optische Überlagerung einer tatsächlich vorhandenen Farbe von der Farbe eines sogenannten Nachbildes. Unser Sehsinn imaginiert zu einer dargestellten Farbfläche die gleiche Fläche, jedoch in der jeweiligen Komplementärfarbe. Diese eigentlich nicht vorhandene Farbe ist für uns im Nachhinein durch ein Nachbild erfahrbar, wenn wir auf eine andersfarbige Fläche blicken: fokussieren wir wieder den zentralen Blaustreifen und wenden uns dann aber der relativ dunklen roten Fläche zu, entsteht innerhalb dieser Fläche die Illusion eines hellroten, vertikalen Balkens in exakt der Größe des blauen Streifens. Die Betrachtung des Streifens hat also ein Nachbild erzeugt. Die hellere Tönung dieses Nachbildes erklärt sich wiederum aus der Überlagerung der Komplementärfarbe des Dunkelblaus — sprich ein weißliches Gelb — und dem tatsächlichen Rot der Fläche. Ebenso sehen wir bei einem

⁵ „If the symmetry implies balance, the color differential tends to deny it.“ Schiff, Richard: „To Create Oneself“, in: *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, New Haven, Conn: Yale University Press [u.a.] 2004, S. 110, Fn. 153.

⁶ Ebd.

⁷ Die folgende farbtheoretische Bildanalyse speist sich aus und ergänzt: Zweite, Armin: *Barnett Newman. Bilder – Skulpturen – Graphik*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999, S. 150 f.

entsprechenden Blickwechsel vom zentralen Blau nach rechts auf der gelben Gegenseite einen hellgelben Balken, entstanden aus der Überlagerung von Gelbweiß und Gelb.

Hinzu kommt jedoch der Eindruck — und das ist besonders —, diese hellen Streifen seien jeweils in Richtung der blauen Bildmitte von weiteren Farben umgeben. Rechts neben dem hellroten Streifen auf der tiefroten Fläche bemerken wir ein zartes Violett, und links neben dem weißlich-gelben Streifen auf Gelb tritt eine grünlich-gelbe Fläche zum Vorschein. Folgt man allerdings der Farbenlehre des Begründers der modernen Farbtheorie, Michel Eugène Chevreul — in der eben solche Sukzessiv- und Komplementärkontraste systematisch beschrieben werden⁸ und auf die der Kunsthistoriker Armin Zweite in diesem Zusammenhang hinweist — dürften diese violetten und gelbgrünen Erscheinungen eigentlich nicht auftreten.⁹ Stattdessen sollte nur der Sukzessivkontrast des dunklen Blaus zu sehen sein, nämlich die schon beschriebenen hellroten und hellgelben Streifen.

Wenn wir nun aber das Rot eher als Violett und das Gelb eher als Gelbgrün erfahren, kann das laut Armin Zweite „nur heißen, daß das Rot [ebenso wie das Gelb] derartig intensiv strahlt.“¹⁰ Es erscheint also nicht nur das Nachbild des eigentlich von uns betrachteten Bildteils, des blauen Streifens, sondern ebenso die Komplementärfarbe des jeweils benachbarten Bildteils. Wenn wir nach Betrachtung des blauen Bandes auf das rote Quadrat blicken, sehen wir somit die Sukzessivkontraste zweier Farben: den des Blaus und unerwarteterweise den des Gelbs. Selbst wenn wir versuchen, das Gelb auszublenden, gelingt uns das nicht, da seine Strahlkraft nicht zu umgehen ist. Im Falle des Gelbs ist dieses Phänomen laut Zweite nicht allzu außergewöhnlich, weil diese Farbe im Allgemeinen sehr intensiv strahlt. Dass aber ein verhältnismäßig dunkles Rot, auch ohne direkte Fokussierung, eine solch große Strahlwirkung entwickelt, um einen Grüneffekt zu erzeugen, ist dagegen bemerkenswert.

Diese Wirkung ist das Ergebnis äußerst bedachter Malvorgänge, die im fertigen Bild so gut wie nicht mehr zu erkennen sind, aber selbst ein Dunkelrot zum Leuchten bringen. Es handelt sich nicht um schlichte, mit einer Walze aufgetragene Schichten von Farbe. Um die beachtliche Farbsättigung und Feinheit zu erreichen, malt Newman sogar große Flächen mit

⁸ Vgl. dazu Imdahl, Max: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München: Wilhelm Fink 1987, S. 127 f.

⁹ Vgl. Zweite 1999, S. 151.

¹⁰ Ebd.

relativ kleinen Pinseln in mehreren Schichten dünner, aber deckender Acrylfarbe aus.¹¹ Sein Farbauftrag meidet dabei jede Spur des Pinsels, so dass schließlich eine völlig homogene Oberfläche entsteht, die sich bei wechselndem Licht im oben beschriebenen Überstrahlen der drei lumineszierenden Farben Blau, Gelb und Rot ständig verändert. Die Farbe ist so regelmäßig aufgetragen, dass man kaum dunklere, unsauber wirkende Schlieren entdecken kann, die zwar vereinzelt auftauchen, jedoch vom Gesamteindruck der einheitlichen Farbflächen dominiert werden. Eine ungleichmäßigere Dichte des Farbauftrags würde dagegen zu zahlreichen Abstufungen von Hell und Dunkel führen und der Farbe so ihre Reinheit und Fülle nehmen.¹² Die zur Vorbereitung der Wiederherstellung notwendigen maltechnischen Untersuchungen nach dem Attentat auf das Werk ergaben, dass das Gelb und das Blau jeweils nur aus einer Farbschicht bestehen, das Rot hingegen aus ganzen siebzehn übereinander liegenden Schichten¹³, was die oben beschriebene Disharmonie der Farbflächen untereinander noch verschärft. Vermutet wird außerdem, dass Newman für *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* eine Handspritzpistole benutzt hat.¹⁴

Dieser gleichmäßige Farbauftrag, zusammen mit dem Fehlen eines konventionellen Gegensatzes von Form und Grund, an die die Farbe jeweils gebunden sein könnte, lässt letztlich die Farbe für sich selbst sprechen. Sie definiert sich allein durch ihre Intensität und Ausdehnung. Somit scheint die Farbe völlig ungebunden nur für sich selbst zu existieren, was uns den Eindruck vermitteln kann, sie sei von ihrem Träger, der Leinwand, losgelöst.

Während sich die bis hierhin beschriebenen Merkmale der Malweise auch zu erkennen geben, wenn wir nicht unmittelbar vor dem Gemälde stehen, verändert sich die Wirkung, wenn wir näher an die Leinwand treten: die Aggressivität der Farben, vor allem die des Rots, steigert sich. Auch scheint die Leuchtkraft die Leinwand zu entmaterialisieren und der Fläche damit räumliche Qualitäten zu geben; gleichzeitig ist es dennoch möglich, bei sehr naher und

¹¹ Vgl. z. B. Heynen, Julian: *Barnett Newmans Texte zur Kunst*, Hildesheim–New York: Olms 1979, S. 205.

¹² Vgl. Greenberg, Clement: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 327.

¹³ Vgl. Zweite 1999, S. 151. Zweite bezieht sich an dieser Stelle auf die maltechnischen Recherchen Heinz Althöfers, dem damaligen Leiter des Restaurierungszentrums der Landeshauptstadt Düsseldorf.

¹⁴ Vgl. Mancusi-Ungaro, Carol C.: „The Paintings of Barnett Newman: ‚Involved Intuition on the Highest Level‘“, in: *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, New Haven, Conn: Yale University Press [u.a.] 2004, S. 137.

angestrenzter Betrachtung durch diese optischen Illusionen hindurch die Materialität der Fläche, die Leinwand und den Farbauftrag zu erkennen.

Der diffuse Eindruck von Räumlichkeit, den die Farbflächen vermitteln, geht jedoch nicht nur vom spezifischen Charakter des Farbtons und -auftrags aus: „Das Gefühl der Räumlichkeit ergibt sich nicht so sehr aufgrund einer innerbildlichen Gestaltung, sondern aus der körperlich-räumlichen Beziehung, die der Betrachter zum Bild einnimmt.“¹⁵ Woraus sich schließen lässt, wie wichtig es für die Wirkung ist, wo genau und wie weit entfernt wir uns vor dem Gemälde befinden.

Stehen wir kurz vor dem Gemälde, scheinen uns die Flächen durch den Eindruck der Räumlichkeit zu umgreifen und in die Erscheinung der Farbe einzuhüllen. Max Imdahl verweist auf Lawrence Alloway, der bemerkt, dass große und einfarbige Flächen aus naher Distanz, den Eindruck einer unermesslichen Räumlichkeit und Eingehülltheit erzeugen.¹⁶ Natürlich sind Abbildungen in dieser Hinsicht völlig unzureichend, entfaltet sich diese Wirkung doch erst vollständig, wenn man direkt vor dem fast siebzehn Quadratmeter großen Original steht. Obwohl die reale Situation des Rezipienten vor dem Bild damit nicht zu ersetzen ist, soll für eine annähernde Vorstellung der Wirkung des Bildes aus solcher Nähe eine Fotografie zweier Personen — die männliche davon ist Newman selbst — vor *Cathedra* hinzugezogen werden (Abb. 5). Die Fotografie zeigt, wie die Körper beider Personen vollkommen von der ausschweifenden Bildfläche umgeben, ja fast verschluckt werden. *Cathedra* ist mit ca. 244 x 544 cm etwas kleiner als *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, kann aber trotzdem zur Veranschaulichung des Phänomens dienlich sein. Wie schon Max Imdahl in seinem Aufsatz zu *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* vorgeschlagen hat, können wir so zumindest versuchen, uns mit einer der Personen zu identifizieren und uns in sie hineinzusetzen.¹⁷ Imdahl macht in seinem Text darauf aufmerksam, dass die Bilder Newmans streng genommen nicht in großen Sälen, sondern eher in gangartigen Querräumen gehängt werden sollten, um eine Betrachtung aus der Distanz von vornherein zu vermeiden.¹⁸

¹⁵ Heynen 1979, S. 206. Obwohl der Autor sich hier auf *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* bezieht, kann seine Aussage auch für unser Bild gelten, wenn nicht sogar für die großen Bilder Newmans allgemein.

¹⁶ Vgl. Imdahl 2003, S. 86

¹⁷ Vgl. edb. S. 82.

¹⁸ Vgl. ebd.

In diesem Zusammenhang sollten wir wissen, dass ein Betrachten von weitem tatsächlich den Absichten Newmans widerspricht. Ausgelegt ist das Bild vielmehr für eine Betrachtung aus nächster, unmittelbarer Nähe. „There is a tendency to look at large pictures from a distance. The large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance“ schrieb Newman schon für seine zweite Ausstellung 1951 in der Betty Parsons Gallery auf ein Informationsblatt.¹⁹ Wenn man diesen Rat befolgt, wird das komplette Blickfeld von der Bildfläche beherrscht. Weil dieses Bild so groß ist, sehen wir kein Stück der dahinter liegenden weißen Wand mehr. Vielmehr ist die Bildfläche selbst „von wandartiger Unüberschaubarkeit“²⁰. Je nachdem wo wir uns vor dem Bild beziehungsweise vor welcher der drei Farbflächen befinden, machen wir die anderen Farbflächen nicht mehr aus, sehen sie höchstens nur aus dem Augenwinkel. Das Ende der Leinwand ist nur schwer zu bestimmen. Steht man direkt vor der Leinwand, so verschwinden auch die obere und die untere Kante des Bildes aus dem Gesichtsfeld. Die zu Hilfe geholte Fotografie zeigt uns, dass Größe hier ein Mittel ist, uns die Herrschaft über unser Blickfeld zu entreißen.

In diesem gewaltigen Zusammenspiel der monumentalen Dimensionen und der leuchtenden Farben scheint allein der zentrale tiefdunkle blaue Streifen Halt und Orientierung geben zu können. Sein kühler, ruhiger und einstrahlender Farbton setzt sich von den zwei warmen Farben ab. Mit scharfen und schnurgeraden Rändern markiert er die Naht zwischen den zwei heißen Farbfeldern und strukturiert so das Gemälde. Je nach Ansicht des Rezipienten teilt, öffnet oder verklammert dieses dunkelblaue Lot somit die daneben liegenden Quadrate in Rot und Gelb. Passend zu dieser durchaus ambivalenten Wirkung nennt Newman solche Streifen *Zip*. Wie ein Reißverschluss soll der *Zip* gleichzeitig die angrenzenden Farbflächen verbinden und trennen.²¹ Ein Leitmotiv in Newmans Schaffen darstellend, fällt er hier aber im Vergleich zu vielen anderen Bildern seines Œuvres, wie zum Beispiel dem schon angeführten *Cathedra*, viel breiter aus. Er ist über einen halben Meter, genau 57 cm, breit.

Mit dieser Breite und seiner senkrechten oder auch aufrechten Form kann der Streifen als analog zum Körper des Betrachters gesehen werden und sich damit als genaue Position vor dem Bild anbieten. Seine zentrale Ausrichtung und die daraus entstehende bilaterale Symmetrie

¹⁹ Vgl. Foster, Hal / Krauss, Rosalind / Bois, Yve-Alain / Buchloh, Benjamin H. D.: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, London: Thames & Hudson 2004, S. 365.

²⁰ Imdahl 2003, S. 86.

²¹ Vgl. Shiff 2004, S. 45.

entspricht darüber hinaus unserer visuellen Wahrnehmung. Der menschliche Körper ist bekanntermaßen größtenteils bilateral symmetrisch aufgebaut, ebenso sind es unsere Augen und somit die Art und Weise wie wir sehen. Beide Augen haben ein jeweils eigenes Blickfeld, das sich leicht von dem des anderen Auges unterscheidet, aber sich auch mit ihm überschneidet. Dadurch nehmen wir zwei eigenständige Bilder auf, die erst in unserem Gehirn zu einem verschmolzen werden. *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* kann ebenfalls nach diesem Prinzip gelesen werden: sowohl das rote als auch das gelbe Quadrat stehen jeweils für das Blickfeld eines Auges. Der blaue Zip kann entweder als Fläche der Überschneidung der beiden einzelnen Bilder oder aber auch als Trennwand zwischen den beiden Augen — in menschlich-anatomischer Hinsicht die Nase — angesehen werden.

Das Bild kann also erneut, wie hier bereits die farbtheoretische Analyse angedeutet hat, als Verweis auf unseren Wahrnehmungsprozess aufgefasst werden. Laut dem Philosophen Maurice Merleau-Ponty, der die *Bild-Anthropologie* Hans Beltings²² maßgeblich beeinflusste und dessen berühmte Untersuchung der „Phänomenologie der Wahrnehmung“²³ zur Bibel der Bildhauer des Minimalismus wurde, stellt das Sehen aber nicht nur eine mentale Leistung dar, sondern beruht auch auf bestimmten Voraussetzungen. Diese beschreibt Merleau-Ponty folgendermaßen:²⁴ Der Körper, der alle Dinge betrachtet, kann sich auch zugleich selbst von außen betrachten: er sieht sich sehend. Er hat ein Oben und ein Unten, hat eine Vorder- und eine Rückseite, die er nicht sehen kann. Diese Eigenschaften haben die Dinge in der Welt um ihn herum auch, wenn er sie wahrnimmt, weshalb er sich als Teil dieser Welt sieht. Zwischen ihr und dem Selbst nimmt der Körper also eine Vermittlerrolle ein. Dadurch entsteht eine Verbundenheit mit dem, was er sieht, ein Einswerden mit den Dingen. Wären die Dinge um uns ganz „an sich“ und der Mensch ganz „für sich“, so käme Merleau-Ponty zufolge zwischen unserem Bewusstsein und der materiellen Welt keine Verbindung zustande. In der „Lebenswelt“²⁵ der Phänomenologie sind Subjekt und Objekt nicht scharf voneinander ge-

²² Hans Belting macht seiner *Bild-Anthropologie* (2001) den Körper im doppelten Sinn zum Ort der Bilder: das Bild findet sich im Körper, der Körper findet sich im Bild. D. h. wir sehen uns als Bilder und wir machen uns ein Bild vom Anderen (unserer Umwelt) in unserem Körper.

²³ Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: De Gruyter 1966.

²⁴ Vgl. dafür Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967, S. 16. Nach: Zweite S. 148.

²⁵ Vgl. Merleau-Ponty 1966, S. 80.

trennt.²⁶ Merleau-Ponty spricht vom „Zur-Welt-sein“²⁷ des Menschen und einer „präobjektiven Welterfahrung“²⁸, in der sich der Leib noch vor einem aktiven Gedanken über die Welt in dieser verortet und sich an sie hingibt. Dabei ist der Leib der Ort der Fundierung des Menschen in der Welt.²⁹ Durch den Leib erfährt der Mensch nicht nur sich selbst, sondern auch die Welt.³⁰ Wenden wir Merleau-Pontys Theorie auf *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* an, stellen wir fest, dass wir uns dem Bild hingeben, wenn wir es sehen. Wir und das Gemälde sind Teil ein und derselben Welt, was erklärt, warum es überhaupt so bedrohlich auf uns wirken kann.

Weiterhin ist nach Merleau-Ponty unsere in der frühen Kindheit — mit dem Erlernen des Laufens — beginnende Vertikalität, mehr als alles andere, der Faktor, der uns unterbewusst das Gefühl gibt *in der Welt zu sein*.³¹ Nach Merleau-Pontys Phänomenologie beeinflusst die Beschaffenheit des Körpers eines Subjekts dessen Wahrnehmung der Dinge. Die bilaterale Symmetrie, die vertikale Achse, das Vorne und das für uns nicht sichtbare Hinten unseres eigenen Körpers bestimmen also, wie wir die Welt um uns herum sehen. So gesehen stimmt das Bild letztlich nicht nur mit der tatsächlichen Symmetrie unseres Wahrnehmungsfeldes und den Eigenschaften, die unseren menschlichen Körper ausmachen, überein. Vielmehr entspricht es sogar der Leiblichkeit unseres „In-der-Welt-seins“.

Sowohl dieser Aspekt als auch der Maßstab des Bildes, der die sinnlich-geistige und vor allem physische Präsenz zusätzlich betont, eröffnen dem Betrachter angesichts des Gemäldes die Möglichkeit zur Selbsterfahrung. Tatsächlich stellt das Bewusstsein der eigenen Präsenz vor dem Bild ein Leitmotiv der Rezeption und Kritik von Newmans Œuvre dar. Einer der ersten, der auf dieses Verhältnis von Betrachter und Bild zu sprechen kommt, ist der Künstler und Kunsttheoretiker der Aktionskunst Allan Kaprow. In seiner Analyse von *Vir Heroicus Sublimis*, einem anderen Monumentalgemälde Newmans, spricht er vom Schrecken und der Passion

²⁶ Vgl. ebd. S. 17.

²⁷ Ebd. S. 10.

²⁸ Ebd. S. 104.

²⁹ Vgl. ebd. S. 103 f.

³⁰ Vgl. ebd. S. 106.

³¹ Vgl. Foster et al. 2004, S. 365.

eines Subjekts, das sich erschüttert seiner eigenen Beschränktheit und Endlichkeit bewusst wird.³²

Hier setzt auch Max Imdahl an. Ausgehend von Newmans eigenem durchaus spirituellem Konzept seines Werks, sieht Imdahl den „Beschauer selbst [...] thematisiert als der im Anblick der erhabenen Erscheinung des Bildes seine eigene Erfahrung Erfahrende und dadurch Erhobene.“ Demnach zielt Newman „auf das eigene Präsenzerlebnis des Beschauers [ab], das den Besucher aus allen vertrauten Vorstellungen und Situationen isoliert und ihn gerade dadurch auf sich selbst verweist.“³³ Der Betrachter erscheint damit — wohlgerne bei einer Nahsicht auf das Werk — als Erfahrender seines Selbst. Auf diese Weise greift Imdahl die eigenen Gedanken des Künstlers auf, wie dieses Zitat Newmans beweist: „...ein Bild [sollte] dem Menschen ein Gefühl für den Raum vermitteln [...]: damit er weiß er ist da, es gibt ihn, und damit er sich seiner selbst bewusst wird.“³⁴ Ein solches Bild, das jede Assoziation von Gegenständlichkeit restlos tilgt und auf nichts mehr verweist, kann wahrscheinlich tatsächlich nicht anders, als den Betrachter auf sich zurückzuwerfen und ihn Zeuge seiner eigenen Erfahrung werden zu lassen.

2. Der Angriff auf das Werk

Am 13. April 1982 attackierte der damals 29-jährige Student der Veterinärmedizin Josef Nikolaus Kleer das gerade erst von der Nationalgalerie mit engagierter Unterstützung von Künstlern und Privatleuten erworbene Bild und beschädigte es schwer.³⁵ Mit Schutzhelm und Ledertasche der Deutschen Bundespost ausgerüstet, hatte er die Neue Nationalgalerie — als Museum eigentlich ein Ort des Bewahrens, Schützens und Restaurierens — betreten. Dafür

³² Vgl. Kaprow, Allan: „Barnett Newman - Ein Klassiker?“, in: Claus, Jürgen: *Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente*; rowohlts deutsche enzyklopädie Nr. 238/9, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965, S. 78.

³³ Imdahl 2003, S. 85.

³⁴ O'Neill, John P. (Hg.): *Barnett Newman - Selected Writings and Interviews*, New York: Knopf 1990, S. 257 f.

³⁵ Die nachfolgenden Informationen sind Gambonis sehr ausführlicher Beschreibung der Tat entnommen (vgl. Gamboni 1998, S. 216-220), die wiederum aufbaut auf: Pickshaus, Peter Moritz: *Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 65-123.

musste er durch den Hintereingang, denn die Galerie war aufgrund eines Ausstellungsaufbaus geschlossen. Dabei ist zu bemerken, dass er das Bild bereits ein anderes Mal zu den offiziellen Öffnungszeiten gesehen hatte, was uns zeigt, dass es sich bei seinem Angriff nicht nur um eine unmittelbare Reaktion, sondern auch um eine geplante und durchdachte Tat handelte. Nachdem er sich in den diesmal unbeleuchteten Raum begeben hatte, in dem Newmans Bild hing, schlug er mit voller Wucht auf das Gemälde ein. Hierfür verwendete er ironischerweise eine der Sicherheits-Plastikabsperungen, die in einem Halbkreis vor dem Gemälde aufgestellt waren, um die Besucher auf Abstand zu halten. Später erzählte er Journalisten, er habe auch mit der Faust und den Füßen auf das Bild eingeschlagen und eingetreten³⁶. Schließlich habe er noch auf dessen Mitte gespuckt. Zusätzlich platzierte er mehrere Gegenstände vor dem Bild, auf die im weiteren Verlauf der Arbeit eingegangen wird. Nachdem die Polizei — mithilfe der zahlreichen und eindeutigen Spuren — seiner schnell habhaft geworden war, nannte er mehrere Gründe für seine Tat:

So beschrieb er, dass er vor dem Gemälde Angst empfunden und mit seinem Anschlag die angstausslösende Form mit Gegengewalt beantwortet habe. Außerdem sei das Bild — aufgrund der Dreiteilung und ähnlichen Farbgebung — eine „Perversion der deutschen Flagge“ und solle „den Deutschen Angst machen“, eine deutsche Nationalgalerie sei deswegen kein passender Ort für das Bild. Zudem halte er den Ankauf eines solchen Werks mithilfe öffentlicher Gelder für unverantwortlich, so dass er etwas dagegen unternehmen musste. Der Akt sei also ein Hinweis auf die exorbitante und nicht zu rechtfertigende Ankaufssumme. Dazu würden die Künstler zu viel Geld verdienen. Es störe ihn außerdem, dass die Besucher das Bild „wie das goldene Kalb vergötterten“ — ein klassischer Bezugspunkt des Ikonoklasmus. Weiterhin erklärte der Bilderstürmer in den Interviews seinen Hass auf das Bild damit, dass es ihm aufgrund der scheinbaren Kunstlosigkeit in Verbindung mit dem hohen Preis als Inbegriff der verkehrten Welt, des Verlustes aller moralischen Maßstäbe und der Zersetzung der Wertordnung durch das Geld erscheine.

³⁶ Nach der Angabe von Pickshaus war jeder Schlag gegen eines der Farbfelder gerichtet (Pickshaus 1988, S. 95).

2.1 Analyse der bildinternen Faktoren

Die Beschreibung und Analyse des Werks haben bereits gezeigt, dass das Bild und seine Wirkung nicht leicht in Worte zu fassen sind. Diese Schwierigkeit, über das Bild zu sprechen, kann im Ausbleiben jeglicher Assoziation von Gegenständlichkeit verortet werden. Auf dem Bild von Newman sind Bildinhalte und Motive im herkömmlichen Sinn nicht mehr gegeben. Wir werden vor das Problem gestellt, überhaupt eine angemessene sprachliche Übersetzung für die ungegenständliche und nicht-begriffliche visuelle Wahrnehmung zu finden. Es ist also schwer, über den Bildinhalt zu sprechen, weil wir ihn nur annähernd beschreiben und nicht konkret benennen können.³⁷

Dieses Fehlen von Bezugspunkten macht auch eine „stille“ Rezeption — also eine Rezeption, die nicht in einem sprachlichen Produkt mündet — nicht leichter. Die programmatische Ausrichtung des Bildes ist nicht dahingehend angelegt, dass es während der Betrachtung etwas zu verstehen oder zu wissen gäbe, sondern sie zielt auf eine gelebte Erfahrung ab. In einem Video des MoMa zur Ausstellung „Abstract Expressionist New York“ sagt die Kuratorin Ann Temkin, dass man bei einem Newman alle Erwartungen eines rationalen Verstehens zurücksetzen und sich stattdessen der physischen und psychischen Erfahrung ausliefern muss.³⁸

Die erste Wirkung des Bildes und die dabei aufkommenden Gefühle überstiegen auch Josef Nikolaus Kleers Vermögen der Artikulation: „Als ich praktisch in der Mitte stand, direkt vor der Absperrung, da hatte ich irgendwie so ein ganz seltsames Gefühl. Da hat mich regelrecht was durchzuckt. So war nur der Moment.“³⁹

Dass das Bild den Betrachter nicht mit einer rationalen Verständlichkeit bedient, ist ein Aspekt, der viele Menschen vom ersten Moment an bis heute an den Gemälden Newmans verun-

³⁷ Die Schwierigkeit über das Bild zu sprechen zeigt sich übrigens auch in den Katalogen zu Newman: Zumeist flüchten sich die Interpretatoren in religiöse Metaphorik und sind wenig konkret, was neben den Katalogen, v.a. auch Imdahls Deutung des dritten Bildes der Serie zeigt. Die Interpretationen sind oft direkt von Newmans eigenen zahlreichen theoretischen Texten geprägt. So gebraucht Imdahl wuchtige, ja eigentlich spirituelle Begriffe, um die Wirkung des Werks zu beschreiben: Der Betrachter werde vom Bild „betroffen und überwältigt“ (Imdahl 2003, S. 82). Auch andere von Newman übernommene Begriffe, wie das „Erhabene (>the sublime<“ (ebd.), die „transcendental experience“ (ebd.) oder die „absolute Emotion“ (ebd.) sind Ausdrücke, die dies bezeugen.

³⁸ Vgl. Temkin, Ann: „With a Newman you have to set aside all expectations of that [comprehension] and surrender yourself to the physical experience and the psychic experience of being in the space of this picture.“, in: Plowshares Media: *AB EX NY. From the Curator: Barnett Newman* [Video], USA: The Museum of Modern Art 2010; <http://www.moma.org/explore/multimedia/videos/127/682> (Stand: 24.07.2015).

³⁹ Vgl. Pickshaus 1988, S. 74.

sichert, ja quält. Die bildexternen Faktoren werden dies später deutlicher aufzeigen. Das Ausbleiben einer Darstellung im klassischen Sinne kann einen Bruch mit den Sehgewohnheiten bedeuten und somit eine Unsicherheit beim Betrachter auslösen.

Wie es aber schon der anspielungsreiche⁴⁰ und provozierende Titel von Newmans Gemälde prophezeit, sei angesichts des Bildes sogar die Möglichkeit gegeben, von Angst erfüllt zu werden oder ein Gefühl der Bedrohung zu empfinden. Der Titel wurde nicht ironisch verstanden. Newmans Werken war immer wieder — sowohl von Kritikern als auch Besuchern — eine bis zum psychosomatischen Schmerz gehende Angriffsqualität zugesprochen worden. So wird die Wirkung dieser Art von Bildern Newmans als „überwältigend“⁴¹ oder auch „schockartig“⁴² beschrieben. Und auf diese Weise hat auch der Berliner Attentäter seine Tat begründet: Der Anschlag sei eine direkte Reaktion auf die Gefühle, die das Gemälde in ihm verursacht habe.

Wir haben in der Bildanalyse mehrere Faktoren — die monumentale Dimension, die Aggressivität der Farbe, ihre Disharmonie — beobachtet, die im Betrachter verschiedene Emotionen auslösen können. Überwältigung ist eine davon, Verunsicherung und Irritation zählen auch dazu, und Angst und Aggressivität können sich aus diesen vorher genannten entwickeln.

So erscheint nach der Bildbeschreibung der Fakt, dass nur die zwei großen Fassungen der vierteiligen Serie *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* attackiert wurden, nicht allzu überraschend.⁴³ Es wurde bereits deutlich, dass dem Betrachter bei besonders großen Bildern die Möglichkeit, das Ganze zu überschauen, selbst aus ein paar Metern Entfernung schon verwehrt wird. Dies kann ein Angstgefühl steigern.

Zur Beklemmung des Betrachters trägt ebenso der Sättigungsgrad des einhüllenden Rots bei; aber auch das Gelb ist erdrückend, man kann die Farbe, die einem aus dem Bild entgeschlägt, nicht umgehen. „Presumably, the man who knifed the painting [...], could not bear the heat.“⁴⁴

⁴⁰ Der Titel mit dem Bezug auf die Primärfarben Rot, Gelb und Blau steht im kunsttheoretischen Dialog mit Piet Mondrian, andererseits verweist er auf das Theaterstück *Who's Afraid of Virginia Woolf* von Edward Albee.

⁴¹ Foster et al. 2004, S. 366, oder auch: Imdahl 2003, S. 83.

⁴² Zweite 1999, S. 17.

⁴³ Die anderen beiden Bilder der Serie, *I* und *II* sind mit 190,5 × 121,9 cm und 304,8 × 259,1 cm deutlich kleiner als *III* und *IV*.

⁴⁴ Foster et al. 2004, S. 366.

Ein weiterer Aspekt der Beschreibung, der uns besonders interessiert, ist die Selbsterfahrung des Betrachters vor dem Bild. Wenn dieser sich seiner Beschränktheit und Endlichkeit inne wird, wie Kaprow sagt, ist das ein äußerst beunruhigender Faktor.⁴⁵

Obwohl es schwer ist, sich Newmans Reaktion auf den Ikonoklasmus vorzustellen, der schließlich einige seiner Gemälde⁴⁶ traf, ist es dennoch unwahrscheinlich, dass er komplett darüber überrascht war beziehungsweise wäre: Es gibt mehrere Anekdoten⁴⁷, die erzählen, wie andere Künstler und Besucher negative Gefühle gegenüber den Bildern entwickeln, von Angst über Hass bis hin zu Gewaltvorstellungen. So erinnerte sich Newman, dass ein New Yorker Maler, der eine seiner Ausstellungen besuchte, sehr verärgert wurde und begann, Newman zu beschimpfen. Als Newman den Mann fragte, warum er so aufgewühlt sei, antwortete der Besucher, dass ihn die Bilder seiner selbst bewusst machten. Newmans Einschätzung dieses Zwischenfalls war, dass „the immediate reaction is the most fundamental reaction. Even if it develops hostility, it means there’s been a reaction.“ Ein anderes Mal bekam Newman einen Anruf von einer aufgeregten jungen Malerin, die vor kurzem eines seiner Werke im Whitney Museum of American Art gesehen hatte. Sie fühle sich, als ob sie ein Messer in das Bild hineinstecken wolle. Sie fragte Newman: „What is it — is it a painting?“

Der schmale Grat zwischen anerkennendem Engagement des Intellekts des Rezipienten und Imagination vor dem Kunstwerk einerseits und der emotionalen Entrüstung, die die Feindschaft gegenüber dem Werk nährt andererseits, wird oft mit Newmans Werk in Verbindung gebracht.

Letztlich hat es der Berliner Angreifer nicht verstanden, zwischen die Bedrängung und sich selbst einen Distanzraum zu bringen. Aber darauf ist das Bild auch nicht angelegt. Es geht

⁴⁵ Vgl. Kaprow, Allan in: Claus 1965, S. 78.

⁴⁶ Über die bereits genannten Angriffe hinaus, gibt es mehr oder weniger eindeutige Hinweise auf ikonoklastische Beschädigungen der folgenden Bilder Newmans: *Dionysius* (1949; vgl. Mancusi-Ungaro 2004, S.135); *Day before One* (1951; vgl. Pickshaus 1988, S. 117, Fn. 3). Zudem ging schon 1950, während Newmans erster Ausstellung in der Betty Parsons Gallery, die Erzählung herum, dass eines der Gemälde beschädigt wurde. In einer Kolumne mit dem Titel „Vandals on 57th Street“ berichtete ein Journalist der *Art Digest*, dass „for some reason...perhaps because of the art which it sponsors — the Betty Parsons gallery is one the favorite haunts of the vandal. [...] during the Barnett Newman exhibition, the gallery was visited by a marauder who left his calling card in the form of a long knife gash in one of the canvases.“ (zitiert nach: Mancusi-Ungaro 2004, S.136).

⁴⁷ Entnommen sind diese Anekdoten: Mancusi-Ungaro 2004, S.136.

dem Künstler ja um die „absolute Emotion“⁴⁸ des Betrachters. Zusammen mit dem Wissen über die weiteren Fälle der Beschädigung von Newmans Werken, können wir in dieser Hinsicht sagen: „This disaster should perhaps not be dismissed as random lunacy [...]: one wonders if such a visceral, iconoclastic response was not in part encouraged by the art itself.“⁴⁹

Fast schon amüsan wirkt daher, dass der Anwalt Kleers genauso argumentierte, um seinen Mandanten zu verteidigen. Er hatte im Fernsehen vernommen, Newman beabsichtige, den Betrachter „blitzartig zu überwältigen“. Solchen Beschreibungen der Wirkung folgend, meinte der Anwalt, müsse der Angriff auf das Gemälde als logische Konsequenz erscheinen. Das Bild, obwohl „Opfer“, träfe eine Mitverantwortung an seiner Zerstörung.⁵⁰

Indem der Verteidiger dem Bild, ähnlich einem bewussten Wesen, Verantwortung zuspricht, bedient er sich der verbreiteten Einbildung und Wunschvorstellung, Bilder hätten etwas Lebendiges an sich. Während diese Sicht durch Bilderstürmer, die sich gegen figurative Darstellungen wandten, oft genug bestätigt wurde — etwa durch das Köpfen von Statuen —, ist sie für ein radikal abstraktes Gemälde umso bemerkenswerter.

2.2 Analyse der bildexternen Faktoren

2.2.1 Die ikonoklastische Tat als Ausdruck eines Anti-Modernismus

Es fällt nicht allzu schwer, die Neigung zur Zerstörung des Figurativen und damit scheinbar Lebendigen zu verstehen. Auch die Beweggründe für einen Angriff auf etwas, das offensichtlich symbolischen Charakter hat — zum Beispiel ein uns unliebsames politisches Symbol —, können sich uns erschließen. Auf das offenkundig abstrakte Bild Newmans kann aber beides nicht zutreffen.

Und dennoch symbolisiert es aus der Sicht des Angreifers Kleer etwas: Es ist die Wut über die Abstraktion und den Avantgardismus, die hier eine Rolle spielt; die Annahme, dass es sich

⁴⁸ Imdahl 2003, S. 82.

⁴⁹ Foster et al. 2004, S. 366.

⁵⁰ Vgl. Pickshaus 1988, S. 80 f.

eigentlich gar nicht um wahre Kunst handelt; das Gefühl, er hätte es selbst besser machen können und habe deshalb ebenso gesellschaftliche Anerkennung verdient.

Somit wendet sich der Angriff nicht mehr gegen die Darstellung, sondern gegen die fehlende Darstellung. Die Abkehr von figurativer Malerei, ein Merkmal der modernen Kunstentwicklung, wird von Newmans Bild exemplifiziert. So stellt es eine Extremform von nicht-figurativer Malerei dar. Newmans Gemälde wird zum Abstrakten Expressionismus oder auch zu der darunter fallenden Kunstrichtung der Farbfeldmalerei gezählt. In diesem Kontext steht der Angriff auf das Bild. Die Ideen des Bildes sind auch die der Moderne. *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* bestätigt ein Hauptcharakteristikum der künstlerischen Moderne: nämlich dass sie Bilder hervorbringt, die in erster Linie auf sich selbst verweisen. Die Autonomie des Kunstwerks ist zwar eine Vorstellung, die sich schon im 18. Jahrhundert zeigt, aber im Abstrakten Expressionismus einen ihrer Höhepunkte findet. Der US-amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg, ein Verfechter genau dieser Autonomie der Kunst und einer der Wegbereiter für *Informel* und *Colour Field Painting*, sieht in Newmans Bildern vor allem ein Kennzeichen der autonomen *Modernistischen* Malerei hervortreten: „die Farbe [erhält] eine größere Autonomie, weil sie von ihrer lokalisierenden und bezeichnenden Funktion befreit wird.“⁵¹ Für Greenberg beginnt die Krise der Repräsentation in dem historischen Moment, als die Malerei unter dem Druck der wahrheitsgetreuen Darstellungsweise der Fotografie selbst das Interesse an der Darstellung der sichtbaren Realität verliert und stattdessen die Mittel der Repräsentation selbst — von der Farbe zum Pinsel, von der Leinwand zum Rahmen — zu ihrem eigenen Thema macht. So verbannte Anfang des 20. Jahrhunderts Malewitsch mit seiner absolut suprematistischen Farbmalerie das Objekt von der Leinwand. Gleichzeitig verschwand das repräsentierte Objekt, indem es durch ein reales Objekt, das Ready-Made von Marcel Duchamp, ersetzt wurde. Mit der Selbstauflösung der Malerei durch die Maler selbst, wurden nicht nur die Objekte vom abstrakten Bild, sondern letztendlich das Bild an sich verdrängt und vernichtet.⁵²

Aus dieser Perspektive könnte Newman selbst als metaphorischer Ikonoklast bezeichnet werden. Bei ihm verschiebt sich der ikonoklastische Impuls, anders als beim tatsächlichen Bildersturm, ins Innere der künstlerischen Arbeit und in deren Resultate, das heißt in die Struktur

⁵¹ Greenberg 1997, S. 329.

⁵² Vgl. Latour, Bruno / Weibel, Peter (Hg.): *Iconoclasm. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst*, Heft zur gleichnamigen Ausst. ZKM Karlsruhe, 04. Mai - 04. August 2002, S. 3.

des Bildes selbst. Am Beispiel *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* wird ersichtlich, dass das Ergebnis des inneren Bildersturms — keine Darstellung, dafür drei alles ausfüllende Farben, die zum Formverlust des Bildes führen — eine Negierung des klassischen Malereibegriffs ist. Diese Ablehnung alter Traditionen, welche nach Auffassung Newmans sogar durch Malewitsch und Mondrian vertreten werden, hat den „Ikonoklasmus“ der Avantgarde entstehen lassen. Gemäß Bruno Latour hat die moderne und zeitgenössische Kunst mit dem widersprüchlichen Impuls zu kämpfen, neue Bilder herzustellen, aber auch alte symbolisch zu zerstören, indem sie deren Tradition für obsolet erklärt.⁵³

Weiterhin hat die Bildanalyse gezeigt, dass der Betrachter in der Konzeption von *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* eine große Rolle spielt. Dieser Einbezug des Rezipienten — ebenfalls ein Merkmal der Moderne — wurde von Kleer auf eine ungewöhnliche Weise bestätigt: durch seine destruktive Aggression, die als eine Weiterführung, aber auch als produktive Antwort auf das Gemälde gesehen werden kann. So verteilte der Student mehrere Schriftstücke an und vor dem beschädigten Bild: Am zentralen blauen Teil befestigte er einen Zettel mit der Aufschrift: „Titel: Wer es bis jetzt noch nicht versteht, soll dafür bezahlen. — Ein kleiner Beitrag zur Sauberkeit — Autor: Josef Nikolaus Kleer — Preis: Vereinbarungssache.“ Quer zu diesem Text war noch zu lesen: „Aktions-Künstler“. Diese Notiz verdient hier besondere Aufmerksamkeit: Dass Kleer seine Tat als Aktionskunst verstanden wissen will, widerspricht seiner Ablehnung einer Ästhetik, die *Können* nicht mehr zum einzigen und notwendigen Kriterium von Kunst macht. Auch wenn wir seine Behauptung somit nicht ernst nehmen können, müssen wir aber eingestehen, dass ihm entsprechend der künstlerischen Praxis, Zerstörung von Kunst selbst zur Kunst zu deklarieren, tatsächlich sowohl ein Happening als auch eine Ikone der Zerstörung gelungen ist.

Seinen künstlerischen Anspruch demonstrierte der junge Mann mit dem farblichen Aufgreifen der drei Farben des Bildes: Auf den Boden vor den blauen Teil legte er ein Exemplar der neusten Ausgabe des *Spiegel*, dessen Titelseite eine Karikatur der britischen Premierministerin Margaret Thatcher zeigte, die, in Anspielung auf den Falkland-Krieg, als Kreuzritterin vor einem dunkelblauen Hintergrund dargestellt war. Vor dem roten Teil fand man ein Exemplar der *Roten Liste*, dem offiziellen Arzneimittelkatalog der deutschen pharmazeutischen Industrie; vor dem gelben Teil ein gelb eingeschlagenes Haushaltsbuch seiner Wohngemein-

⁵³ Vgl. ebd. S. 2.

schaft sowie ein Zettel mit folgendem Text: „Titel: Haushaltsbuch. Ein Kunstwerk der WG Tietzenweg, Mansarde rechts. - unverkäuflich.“ Zudem ließ er ein rotes Scheckheft zurück.

Letztlich ist die Reaktion Kleers auch die Extremform einer weiteren Forderung der Modernen Kunst: Ästhetik als modernes Phänomen müsse auch die intellektuelle und empfindsame Aktivierung des Betrachters meinen. Dementsprechend kann die Moderne dort angesetzt werden, wo der Betrachter erstmals auf diese Weise aktiviert wird. Zu diesem Einbezug des Betrachters kommt die Forderung nach einer emotionalen Rezeption hinzu. Seit dem Impressionismus hat sich die moderne Kunst partiell hin zu einer gefühlsmäßigen Erfahrung von Bildern entwickelt. Auch an das Bild Barnett Newmans können wir nur schwerlich rational herangehen. Horst Bredekamp schreibt diesbezüglich, dass mit der Moderne eigentlich ein Verbot Einzug hält, den Bildakt — das heißt die inhärente Fähigkeit der Bilder, unser Empfinden, Denken und Handeln anzurühren — verstehen und erörtern zu können, was einem Gebot gleichkommt, das Bild gefühlsmäßig zu erfahren. Das hat, nach Bredekamp, die Reaktion unmittelbar in eine Handlung umspringen lassen: „Sie war die Tat eines geistig Verwirrten, aber ihr Motiv kam aus den selbstproduzierten Defiziten der Moderne.“⁵⁴

Auch wenn wir hier nicht von einem „Defizit“ im negativen Sinn sprechen wollen, wurde bereits deutlich, dass bei Newman die Ratio des Betrachters von der Emotion in den Hintergrund gedrängt wird. Dieser Umstand wird vor allem von einer Reduzierung des Bildes ausgelöst, die als *reductio ad absurdum* des Abstrakten Expressionismus und der modernen Kunst überhaupt gilt.⁵⁵ Seine Bilder sind diejenigen, die selbst unter den Abstrakten Expressionisten — sowohl unter den Künstlern als auch unter dem Publikum und den Kritikern — die größte Skepsis und den größten Zweifel hervorriefen. Der formale Reduktionismus und dezidierte Purismus seiner Bilder beeindruckten die New Yorker Kunstwelt zunächst weniger, als dass sie sie irritierten. Als Theoretiker war er anerkannt und gegenwärtig, aber seinem Schaffen gegenüber bestand eine Reserviertheit. Selbst die Kunstkritik blieb lange buchstäblich sprachlos. Clement Greenberg war einer der wenigen, der für die Kunst Newmans Partei ergriff. Doch erst in den 50er Jahren fanden seine Bilder ein begrenztes Publikum. Zur Anerkennung bei „informierten“ Kunstkennern kam es erst im Verlauf der sechziger Jahre.⁵⁶ Währenddessen gelang anderen Künstlern des Abstrakten Expressionismus der Durchbruch.

⁵⁴ Bredekamp, Horst: „Bilderstürme“, in: *Theorie des Bildakts*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 212.

⁵⁵ Vgl. Greenberg 1997, S. 208.

⁵⁶ Vgl. Meyer, Franz: *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, Düsseldorf: Richter 2003, S. 38.

Vor allem im Vergleich zu Generationsgenossen wie Jackson Pollock fällt die verzögerte Anerkennung Newmans auf. Nach dem Kunsthistoriker Franz Meyer beruht sie auf Verständnisschwierigkeiten, die einerseits durch den offensichtlichen Widerspruch dieser Kunst zum maßgebenden Trend verursacht wurden, andererseits dadurch, und das ist von größerer Bedeutung, dass es sich bei Newmans Kunst — in der Ablehnung des herkömmlichen Bildes und in der gänzlich veränderten Funktion, die das Kunstwerk als Gegenüber des Betrachters erhält — um etwas von Grund auf Neuartiges handelt.⁵⁷

2.2.2 Verzögerte Anerkennung des Abstrakten Expressionismus in Deutschland

Hatte Newman selbst in der New Yorker Kunstwelt Schwierigkeiten, Anerkennung zu finden, so dauerte es noch länger bis er in Deutschland auf Akzeptanz stieß. Da der *Abstract Expressionism* auf einen US-amerikanischen Ursprung zurückblickt, verzögerte sich die Anerkennung in Europa damit umso mehr. Erst mit den vom MoMA unterstützten Museumstourneen durch Europa Ende der 50er Jahre wurde er auch diesseits des Atlantiks bekannt. Vor allem die Politisierung des Abstrakten Expressionismus — entgegen der Behauptung einer Autonomie der Kunst — führte dabei während der Zeit des Kalten Kriegs zu einer breiteren Anerkennung in Westdeutschland. In der Nachkriegszeit, dem Entstehungszeitpunkt von *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, wurde eben diese abstrakte Kunst als Kunst des freien Westens propagiert, während realistische Kunst als totalitär-sozialistisch diffamiert wurde. Dementsprechend wurde der US-amerikanische Abstrakte Expressionismus auf den Tourneen durch Europa benutzt, um für das westlich-kapitalistische Modell zu werben. So war auch Barnett Newman 1959 Teilnehmer der documenta II, wo außerdem die Arbeiten aller Künstler der *The New American Painting*-Schau gezeigt wurden. Diese von Dorothy Canning Miller, der einflussreichen Kuratorin des *MoMA*, zusammengestellte Show hatte zuvor einundachtzig Bilder von siebzehn abstrakt-expressionistischen Künstlern in acht westeuropäischen

⁵⁷ Vgl. ebd.

Metropolen und anschließend im Museum of Modern Art in New York gezeigt und veränderte das Bild der US-amerikanischen Kunst in Europa.⁵⁸

Zeitgeschichtlich noch früher, sogar vor der Entstehungszeit des Bildes, lassen sich aber weitere Gründe für die verzögerte Anerkennung in Deutschland finden. Die kunstgeschichtliche Entwicklung hinkte, bedingt durch den Nationalsozialismus, über zehn Jahre hinterher. Durch die Nazis als „entartet“ geächtet, konnte sich die Moderne Kunst, anders als beispielsweise in den USA, nicht frei entwickeln. Der offiziell vorgegebene Kunstbegriff verdammt alle abstrakten und modernen Tendenzen und wies der Kunst klare ideologische Aufgaben und ein Handeln im Sinne der Nationalsozialisten zu.

Die Folgen der demonstrativen Verleumdung der modernen Kunst, die einen ihrer Höhepunkte in der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 in München fand, waren auch nach Ende der Naziherrschaft zu spüren. Das Publikum war geprägt von der selbstgewählten, vernichtenden Intoleranz. Die Forderung nach einer „Säuberung des Kunsttempels“⁵⁹, so der Titel einer Hertschrift, die heute als wichtige Vorlage für die Gestaltung und Planung der nationalsozialistischen Ausstellung „Entartete Kunst“ in München angesehen wird, ähnelt dem Zettel „Ein kleiner Beitrag zur Sauberkeit“, den Klee vor dem beschädigten Bild zurückließ. Diese Aussage mutet, besonders zusammen mit dem deutschtümelnden Vokabular des Attentäters beim Verhör, in dem er sagte, das Bild sei eine „Schande für die Nationalgalerie“ und eine „Perversion der Deutschen Nationalflagge“, unangenehm an.

Jedoch ist es die Benennung solcher Verbindungen, die besonders in Deutschland ein Tabu treffen kann, wie Gamboni herausstellt: Im Bewusstsein der Verdammung der Moderne während des Nationalsozialismus werden negative Reaktionen auf moderne und zeitgenössische Kunst von den kulturellen Akteuren oft möglichst unauffällig als Auswuchs von Ignoranz und Intoleranz unter den Teppich gekehrt.⁶⁰

⁵⁸ Vgl. Cockcroft, Eva: *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, in: Frascina, Francis (Hg.): „Pollock and After: The Critical Debate. Second Edition“, London: Routledge 2000, S. 147-154.

⁵⁹ Willrich, Wolfgang: *Säuberung des deutschen Kunsttempels – Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*, München 1937.

⁶⁰ Vgl. Gamboni 1998, S. 138.

2.2.3 Fehlende Aufklärung über Moderne Kunst und Schwierigkeiten ihrer Vermittlung

Die Gründe für das fehlende oder falsche Verständnis über das Bild liegen nicht nur in den generellen Schwierigkeiten, die sich aus der Vermittlung abstrakter Kunst ergeben. Auch die fehlende Aufklärung über Moderne Kunst befeuert diesen Zustand zusätzlich.

So hatte die Nationalgalerie ihren Besuchern drei Jahre nach dem Anschlag auf das Gemälde noch immer nicht die dringend benötigten Informationen über Moderne Kunst zur Verfügung gestellt. Vielmehr wurde das Publikum stattdessen Sicherheitsmaßnahmen unterworfen, die ihm das unbehagliche Gefühl vermittelten, es werde überwacht und sei böswilliger Absichten verdächtigt.⁶¹

Auf dem falschen Verständnis Moderner Kunst oder speziell des Abstrakten Expressionismus gründet auch die angenommene „Kunstlosigkeit“ des Werks. *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* ist von der Meinung betroffen, die auch viele andere Werke des Abstrakten Expressionismus traf: jeder sei fähig „so etwas zu malen“. Eine solche Kritik, oft noch ergänzt durch die rhetorische Frage „Ist das Kunst?!“, suggeriert, dass die Bilder Newmans die Arbeit eines Kindes oder sogar eines Anstreichers sein könnten. Tatsächlich schrieb ein Kritiker nach einer der ersten Ausstellungen Newmans in der Betty Parsons Gallery, wenn man sich die Bilder in der Ausstellung ansehe, denke man eine Wand zu betrachten, bis man realisiere, dass es die Bilder seien.⁶² Clement Greenberg sah sich veranlasst, eine Antwort zu verfassen, die auf derartige Vorwürfe eingeht:

„Newmans Bilder sehen aus, als wären sie leicht zu kopieren, und vielleicht sind sie es auch. Aber sie sind keineswegs leicht zu konzipieren, und ihre Qualität und ihre Bedeutung liegen fast ausschließlich in ihrer Konzeption. [...] Ein Betrachter der meint, auch sein Kind könnte einen Newman malen, hat vielleicht Recht, aber dann müßte Newman daneben stehen und dem Kind *genau* sagen, was es tun soll. Die *genaue* Wahl von Farbe, Medium, Größe, Form, Proportionen — einschließlich der Größe und der Form des Bildträgers — bestimmt allein die Qualität des Ergebnisses [...].“⁶³

Für weite Teile der Bevölkerung — vor allem für die nicht-spezialisierten — verhält es sich aber umgekehrt. Wertschätzung können sie nur für „technisch anspruchsvolle“ Kunst aufbrin-

⁶¹ Vgl. ebd. S. 201 f.

⁶² Vgl. Ungaro 2004, S. 135.

⁶³ Greenberg 1997, S. 332 f.

gen. In einer Pro- und Contra-Debatte über Newmans *Cathedra* unter dem Titel „Is this really art?“ im Online-Studentenmagazin der Princeton High School heißt es auf der Seite der Ablehnung: „In order for a piece of art to be featured in a museum or on display, it should be something original, something that a common person is not capable of creating.“⁶⁴ Mit einem solchen Kunstverständnis, das nur nach *Können* und nicht nach einer Konzeption geht, ist es auch die Abkehr vom Handwerk und die mit ihr einhergehende Abkehr von Strömungen wie dem Naturalismus oder Realismus, die bedauert wird. Obwohl sich die Frage nach der mentalen Gesundheit des sowohl in den Medien als auch in der Literatur als psychisch krank beschriebenen Täters stellen lässt, zeigen Argumentationen wie diese, dass es dem Angreifer und seinem Kunsttattat nicht gerecht wird, wenn man ihn nur als „irre“ abtut.

Dario Gamboni zeigt die Verbindungen zwischen extrem auffälligen Anschlägen — wie dem hier untersuchten Fall — und kaum wahrnehmbaren Fällen alltäglicher Herabwürdigung auf. Dazu gehören neben Spuren von Lippenstift und dem Hinterlassen von Müll an Kunst im öffentlichen Raum auch einfach verbale Attacken.⁶⁵ Wie gesellschaftskonform sich Kleer mit seiner Aktion verhalten hat, wird mit den Reaktionen von Seiten der Presse und der Öffentlichkeit nach der Tat deutlich. Das Attentat erhält hier eine bemerkenswerte Resonanz und regt zu polemischen Auseinandersetzungen an, die zusätzlich durch das Problem der Restaurierung und ihren Preis angefeuert werden. Unter der Schlagzeile „Das hätte jeder Lehrling malen können“ veröffentlichte die Berliner Zeitung Leserbriefe (Abb. 6) und zielte damit auf das Unverständnis weiter Bevölkerungsteile ab. So wurde der schon vorher bestehenden Kritik an dem Gemälde und seinem Ankauf erneut eine Plattform geboten. Mit Meinungen, Kunst bedeute „Rubens, Rembrandt, Tizian“ oder dem Vorschlag, sich einen Restaurator in einer Grundschulschulklasse zu suchen, stellte man den materiellen Wert, die Ästhetik des Gemäldes, die technische und künstlerische Fertigkeit ihres Urhebers und die Legitimität des Ankaufs und der verwickelten Instanzen in Frage. Dass die Boulevardpresse das sogenannte „gesunde Volksempfinden“ umfassend zu Wort kommen ließ, aber nichts unternahm, zur Aufklärung über Newmans Kunst beizutragen, führte dazu, dass sich Verständnis für den Attentäter artikuliert. Nach einer von der Berliner Morgenpost veröffentlichten Umfrage, waren 43,7 Prozent der Befragten der Meinung, dass man moderne Kunst nicht ernst nehmen

⁶⁴ Setneska, Cheyenne / James, Marie-Louise: *Is this really art?*, 01.04.2015; <http://thetowerphs.com/2014/04/arts-and-entertainment/is-this-really-art/> (Stand: 12.08.2015).

⁶⁵ Vgl. Gamboni 1998, S. 193-196.

könne.⁶⁶ Die Bild-Zeitung wiederum reduzierte diesen Kunstkauf auf das simple Preis-Leitungs-Verhältnis: „Drei Flächen ‚Farbe‘ [für] 2,7 Mios.“⁶⁷ Damit suggeriert die Zeitung, hier würden Millionen für ein Ding vergeudet, das doch — für jeden erkennbar — nichts darstellt.

Für den Kulturosoziologen Pierre Bourdieu ist scheinbar Unpolitisches, wie der Geschmack in Bezug auf bildende Kunst, Ausdruck einer spezifischen Klassenlage und Mittel zur Unterscheidung: Folglich erkennt er die „Empörung und Auflehnung der Betrachter und Zuschauer aus dem Milieu der kleinen Leute“ als eine „Feindseligkeit der unteren Klassen so gut wie der sozial und bildungsmäßig unterprivilegierten Mittelschicht“ gegenüber einer avantgardistischen Kunst, die die Erwartung enttäuscht „einbezogen zu werden“.⁶⁸ Vor allem Moderne Kunst erscheint aus dieser Perspektive als Überheblichkeit einer wohl situierten Minderheit, die sich ihre Distinktion, ihre gesellschaftliche Ab- und Ausgrenzung durch Geschmack, auch noch vom Steuerzahler finanzieren lässt. Hinzu kommt, dass die Gegenstandslosigkeit und „spirituelle Leere“ von Newmans Gemälde mit der Zweckgebundenheit von Kleers Denken kollidiert⁶⁹, aber auch mit dem der Öffentlichkeit, wie die Kommentare in der Boulevardpresse zeigen.

Das Werk wird als Ausdruck der kulturellen Dominanz gesellschaftlicher Eliten und der gleichzeitigen Ausgrenzung des „kleinen Mannes“ verstanden. Das problematische Verhältnis von moderner Kunst und Demokratie wird einer der Vorwürfe, die Kleer erhebt⁷⁰: Die höheren Klassen tanzen für die Mehrheit unverständlicherweise um das goldene Kalb.

Jedoch sollten wir die Ablehnung moderner Kunst nicht nur als eine Eigenschaft von Kunst-Laien oder des sogenannten gemeinen Volks festschreiben, denn selbst ein angesehener Kunsthistoriker wie Erwin Panofsky hatte Unverständnis gegenüber abstrakter Kunst: Panofsky schrieb an *ART News*, nachdem die Zeitschrift Newmans großformatiges, rotes Gemälde *Vir Heroicus Sublimus* vorgestellt hatte, einen kritischen Leserbrief, der die falsche lateinische Endung *sublimus* — statt *sublimis* — kritisierte. Infolgedessen kam es zu einer Debatte mit

⁶⁶ Berliner Morgenpost, 13.06.1982; zitiert nach: Pickshaus 1988, S. 117, Fn. 4.

⁶⁷ Bild-Zeitung, 30.01.1982; zitiert nach: Pickshaus 1988, S. 66.

⁶⁸ Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 64 - 66.

⁶⁹ Vgl. Pickshaus 1988, S. 67 f.

⁷⁰ Vgl. Gamboni 1998, S. 138.

Newman, der mit der Hilfe seines Freundes Meyer Schapiro nachweisen konnte, dass sublimus tatsächlich eine zulässige Nebenform von sublimis gewesen sei. In Wahrheit ging es aber nicht um falsches Latein und um Druckfehler, sondern um das prinzipielle Widerlegen des Princeton-Professors, der in seinem Leserbrief offen seine Schwierigkeiten mit der Würdigung der Modernen Kunst zugegeben hatte: „I find it increasingly hard to keep up with contemporary art“.⁷¹

Durch solche Äußerungen erscheinen „Ikonoklasmus“ und „Vandalismus“ nur mehr als die offensichtlichsten Formen der Bewertung von Moderner Kunst. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Entwertung der Modernen Kunst als gesellschaftliches Phänomen aufgrund der verzögerten Anerkennung einerseits und der sich schwierig gestaltenden, aber auch vernachlässigten Aufklärung andererseits besteht. Diese beiden Faktoren bedingen sich aber gegenseitig. So wurde die Wahrnehmung von Newmans Œuvre in Deutschland und Europa durch die ikonoklastischen Anschläge geprägt, erschwerte somit eine fundierte Auseinandersetzung und sicherte den Fortbestand bestimmter Klischees.

Auch wenn es teilweise selbstverantwortet ist, wird die Öffentlichkeit nicht in das „Wissen“ der Künstler, Kuratoren, et cetera eingebunden. Zu der fehlenden Aufklärung kommt hinzu, dass die Entwicklung der Autonomen Kunst, die auf der Logik einer ständigen Erneuerung und Überschreitung von Grenzen beruht, von den Betrachtern eine ständig wachsende Kenntnis der kunstgeschichtlichen Entwicklung verlangt.

2.2.4 Fehlendes Verständnis für die Ankaufssumme

Aus dem fehlenden oder falschen Verständnis des Täters — wie auch der Öffentlichkeit — für abstrakte Kunst, das von der vorangegangenen Analyse offengelegt wurde, folgt logischerweise, dass ein hoher Preis für ein Kunstwerk wie *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* ebenso nicht verstanden wird.

Während der pathologische Charakter des Attentats zwar als gesichert gilt, ist die Verbindung zwischen dem Angriff und dem kulturell-sozialen Kontext des Ankaufs und der Ausstellung

⁷¹ Vgl. Wyss, Beat: *Ein Druckfehler. Panofsky versus Newman. Verpasste Chancen eines Dialogs*, Köln: Walther König 1993.

des Gemäldes umso evidenter. Der damalige Direktor der Nationalgalerie, Dieter Honisch, schlug sogar selbst vor, die außergewöhnliche Präsenz, die das Werk und vor allem sein Preis in der Öffentlichkeit und den Medien einnahm, als eigentliche Erklärung der Tat zu beachten.⁷² Die von Annalee Newman, der Witwe des Künstlers geforderte Summe in Höhe von 1,2 Millionen US-Dollar oder umgerechnet 2,7 Millionen Mark löste eine überaus hitzige Debatte in der Öffentlichkeit aus. Auch vor Morddrohungen gegenüber dem Direktor des Museums schreckte man nicht zurück.⁷³

Die Beschädigung von *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* steht also auch im Kontext der Erwerbung des Bildes 1982 aufgrund des Engagements von Dieter Honisch mit Unterstützung des Vereins der Freunde der Nationalgalerie und der darauf folgenden Empörung von großen Teilen der Öffentlichkeit. Dem Steuern zahlenden Bürger, nicht vertraut mit der Modernen Kunst und mit Newmans Bedeutung innerhalb der Kunstwelt und daher ohne jede Differenzierungsmöglichkeit, erschien ganz einfach das Preis-Leistungs-Verhältnis als Farce. Beispielhaft mutet hier eine Kleers Aussage an: nachdem er bei seinem ersten Besuch der Neuen Nationalgalerie den Museumswärter zu dem Bild befragt hätte, erhielt er von diesem die Antwort „Wenn es drei Millionen gekostet hat, dann muss es ja Kunst sein!“⁷⁴ Ein Preis, der das Vorstellungsvermögen des mittellosen Studenten übersteigt — er lebte von 541 Mark BAföG plus Wohngeld — entfacht so auch das Interesse an dem Werk: „Weil, da habe ich mir gedacht: Da muß es etwas Besonderes sein [und] es aus allen Perspektiven angeguckt.“⁷⁵ Wie war es möglich, so viel Geld für etwas auszugeben, was sich offensichtlich ganz leicht nachmachen ließ und mit sogenannter „echter“ Malerei nichts zu tun zu haben schien? Zudem empfand der Bilderstürmer die Ankaufssumme dem Bilderstürmer vor allem auch deshalb unverantwortlich, da diese teilweise aus öffentlichen Geldern aufgebracht wurde. Dieser Vorwurf entspricht wiederum der Empörung großer Teile der Öffentlichkeit nach dem Erwerb des Bildes.

Ein weiterer Vorwurf der Täter war, der Künstler verdiene zu viel Geld. Auch diese Aussage belegt sein Unverständnis, seinen Neid, aber auch sein Unwissen über die Mechanismen des

⁷² Vgl. Gamboni 1998, S. 217.

⁷³ März, Roland: *Barnett Newman. Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*; <https://www.freunde-der-nationalgalerie.de/de/projekte/ankaueufe/1982/barnett-newman.html> (Stand: 10.08.2015).

⁷⁴ Zitiert nach: Pickshaus 1988, S. 79.

⁷⁵ Vgl. ebd.

Kunstmarkts. Während im Kapitalismus die Vorstellung immer populärer wurde, Gemälde und Skulpturen seien Waren wie andere auch — die Preise von Kunstwerken bestimmen bis heute immer wieder die öffentliche Debatte über Kunst — scheint Kleer diese Gleichsetzung von Wirtschafts- und Kulturgütern als Verrat an der Kunst anzusehen. Daraus wird ersichtlich, dass er seine Tat für intellektuell, kritisch, künstlerisch und tugendhaft erachtet. Es wirkt fast so, als wolle er seinen Kulturbegriff verteidigen, indem er ein Bild, für das so viel Geld ausgegeben wurde, obwohl es seiner Meinung nach keine „wahre“ Kunst darstellt, zerstört.

3. Fazit

Wie bereits während der Beschreibung und Analyse des Werkes erörtert wurde, hält *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* Potenzial bereit, um beim Betrachter Verwirrung zu stiften. Das Bild entfaltet seine Wirkung auf diffuse Art, zwingt sich dem Rezipienten auf unwiderstehliche Weise physisch und psychisch auf und zieht diesen in seinen Bann. Die Schwierigkeit, diese Effekte wirklich rational zu erörtern und zu artikulieren, tut ihr Übriges dazu.

Es ist also nicht verwunderlich, dass Josef Nikolaus Kleer von einem solchen Bild überwältigt wurde. Vielmehr beweisen doch gerade die weiteren Berichte über extreme Emotionen im Angesicht von Newmans Werken, wie leicht man deren Wirkung verfällt. Der Ikonoklast selbst beschreibt seine emotionale Reaktion auf das Gemälde als „Angst“. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Angst vor einer repräsentierenden Darstellung, sondern um Angst vor dem Objekt an sich. Von diesem muss er sich existentiell bedroht und auch angegriffen gefühlt haben, da er sonst nicht zu so drastischen Gegenmaßnahmen hätte greifen müssen.

Wenngleich diese internen Faktoren nicht zu unterschätzen sind, so reichen dennoch weder sie noch die pathologischen Züge Kleers — die die Tat zwar sicher begünstigten, aber kein Motiv im eigentlichen Sinne darstellen — als Erklärung für das Attentat aus. Wie die vorliegende Arbeit aufgezeigt hat, ist die Motivation hinter dem Anschlag um einiges vielschichtiger. Denn es ist vor allem auch der Kontext, in dem *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* stand, der dem Angreifer das Gefühl gab, zulässig zu handeln. So stellte Kleer die Ästhetik des Gemäldes, die technische und künstlerische Fertigkeit seines Urhebers, die Legitimität des Ankaufs und der verwickelten Instanzen in Frage. Er verstand das Bild als ein Werk, dem

willkürlich ein unangemessen hoher finanzieller Wert zugesprochen wurde, während es dem Künstler zu einem unverdient hohen Sozialprestige verhalf. Zusätzlich deutete er Newmans Bild als Ausdruck einer vermeintlichen kulturellen Unterdrückung durch die besser gestellten Schichten. Genauso wie das Gemälde selbst, das in seinem sozialgeschichtlichen Zusammenhang gesehen werden muss und in diesem Sinne nicht als autonom gelten kann, ist auch der Anschlag von gesellschaftlichen Faktoren beeinflusst.

Dementsprechend lässt sich feststellen, dass Kleers Kunstverständnis — und somit der Ikonoklasmus — nicht als unabhängig vom Kunstverständnis der breiten Masse zu betrachten ist. Sowohl der Attentäter als auch ein Großteil der Gesellschaft hatten sehr eng gefasste Vorstellungen davon, was Kunst sei und was nicht, wobei Newman und seinem Werk dieser künstlerische Charakter abgesprochen wurde. Auf ihre traditionellen ästhetischen Normen beharrend standen sie mit dieser Meinung in Opposition zur damals zeitgenössischen Entwicklung Moderner Kunst, die seit der Nachkriegszeit rasant fortschritt.

Auf diese Weise entstand eine Kluft zwischen Produzenten und Rezipienten. Die Künstler forderten den Betrachtern ihrer Werke viel Wissen und Offenheit ab. Im Fall von *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* scheinen diese Voraussetzungen nicht vorhanden zu sein, was sich letztendlich anhand von Kleers Angriff ablesen lässt, sich jedoch auch schon in der medialen Begleitung des Ankaufs abzeichnet. Kurz gesagt, scheiterte das Bild an seiner eigenen Progressivität und den Ansprüchen, die es an das Publikum stellte.

Aus diesem Scheitern lässt sich auch eine Verantwortung der beteiligten Institutionen, der Medien aber auch der Öffentlichkeit ablesen. Denn keine der Parteien bemühte sich darum, gegen das Unwissen bezüglich Moderner Kunst, das besonders im postnationalsozialistischen Deutschland grassierte, vorzugehen. So konnten die Vorurteile gegenüber dem Abstrakten Expressionismus im Allgemeinen und Newman im Speziellen weiterhin ihre Popularität beibehalten. Folglich erscheint die Attacke Kleers „lediglich“ als radikale Form eines umfassenden Phänomens der Entwertung Moderner Kunst und als die physische Realisierung einer weitverbreiteten Meinung über *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*.

Deshalb birgt die Untersuchung des Ikonoklasmus auch Chancen: die Chance auf eine Verlagerung des Blickwinkels und die Möglichkeit, die Moderne Kunst, ihre Methoden und ihr Selbstverständnis anders wahrzunehmen. Es zeigt sich, wie sehr das Phänomen der Kunstzerstörung an der Definition von Kunst rührt. Denn ein Angriff ist immer mit einem bestimmten Verständnis, einer bestimmten Definition von Kunst verbunden. Das Studium des Kunstatten-

tats hat darin seinen Wert, weil es uns erkennen lässt, warum die universelle Gültigkeit des modernen Konzepts von Kunst in Frage gestellt wird, ein Zustand, mit dem die heute zeitgenössische Kunst immer noch zu kämpfen hat. Denn letztlich war es ja erst der Kontext des Bildes, das heißt die externen Faktoren, die Kleer bekräftigten, den vom Gemälde ausgelösten Emotionen, das heißt den internen Faktoren, zu folgen.

Nichtsdestotrotz lässt der ikonoklastische Anschlag etwas von der Wirkungsmacht der Malerei aufscheinen. Er zeigt uns, zu welchen Gefühlsregungen Menschen im Angesicht der Kunst fähig sind und welche Macht sie auf uns ausüben kann.

Literaturverzeichnis

- Bourdieu, Pierre:** *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- Bredenkamp, Horst:** „Bilderstürme“, in: *Theorie des Bildakts*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 204-212.
- Cockcroft, Eva:** *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, in: Frascina, Francis (Hg.): „Pollock and After: The Critical Debate. Second Edition“, London: Routledge 2000, S. 147-154.
- Foster, Hal / Krauss, Rosalind / Bois, Yve-Alain / Buchloh, Benjamin H. D.:** *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, London: Thames & Hudson 2004.
- Gamboni, Dario:** *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln: DuMont 1998.
- Greenberg, Clement:** *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden: Verlag der Kunst 1997.
- Heynen, Julian:** *Barnett Newmans Texte zur Kunst*, Hildesheim–New York: Olms 1979.
- Imdahl, Max:** *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München: Wilhelm Fink 1987.
- Imdahl, Max:** „Der hermeneutische Ansatz der Ikonik. Barnett Newman ‚Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III‘“, in: Brassat, Wolfgang / Kohle, Hubertus (Hg.): *Methoden-Reader Kunstgeschichte*, Köln: Deubner 2003, S. 77-98.
- Kaprow, Allan:** „Barnett Newman - Ein Klassiker?“, in: Claus, Jürgen: *Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente*; rowohlts deutsche enzyklopädie Nr. 238/9, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965.
- Latour, Bruno / Weibel, Peter** (Hg.): *Iconoclash. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst*, Heft zur gleichnamigen Ausst. ZKM Karlsruhe, 04. Mai - 04. August 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice:** *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: De Gruyter 1966.
- Meyer, Franz:** *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, Düsseldorf: Richter 2003.
- O’Neill, John P.** (Hg.): *Barnett Newman - Selected Writings and Interviews*, New York: Knopf 1990.

Pickshaus, Peter Moritz: *Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 65-123.

Shiff, Richard / Mancusi-Ungaro, Carol C. / Colsman-Freyberger, Heidi: *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, New Haven, Conn: Yale University Press [u.a.] 2004.

Wyss, Beat: *Ein Druckfehler. Panofsky versus Newman. Verpasste Chancen eines Dialogs*, Köln: Walther König 1993.

Zweite, Armin: *Barnett Newman. Bilder – Skulpturen – Graphik*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999.

Internetquellen

März, Roland: *Barnett Newman. Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*;
<https://www.freunde-der-nationalgalerie.de/de/projekte/ankaueufe/1982/barnett-newman.html> (Stand: 10.08.2015).

Plowshares Media: *AB EX NY. From the Curator: Barnett Newman* [Video], USA: The Museum of Modern Art 2010;
<http://www.moma.org/explore/multimedia/videos/127/682> (Stand: 24.07.2015).

Setneska, Cheyenne / James, Marie-Louise: *Is this really art?*, 01.04.2015;
<http://thetowerphs.com/2014/04/arts-and-entertainment/is-this-really-art/> (Stand: 12.08.2015).

Abbildungen

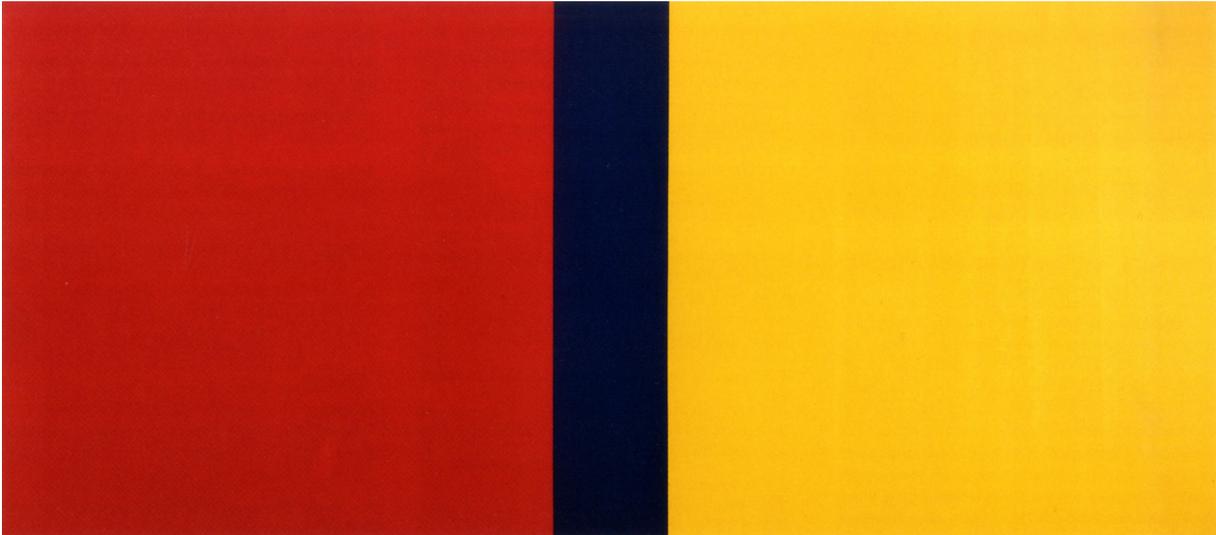


Abb. 1

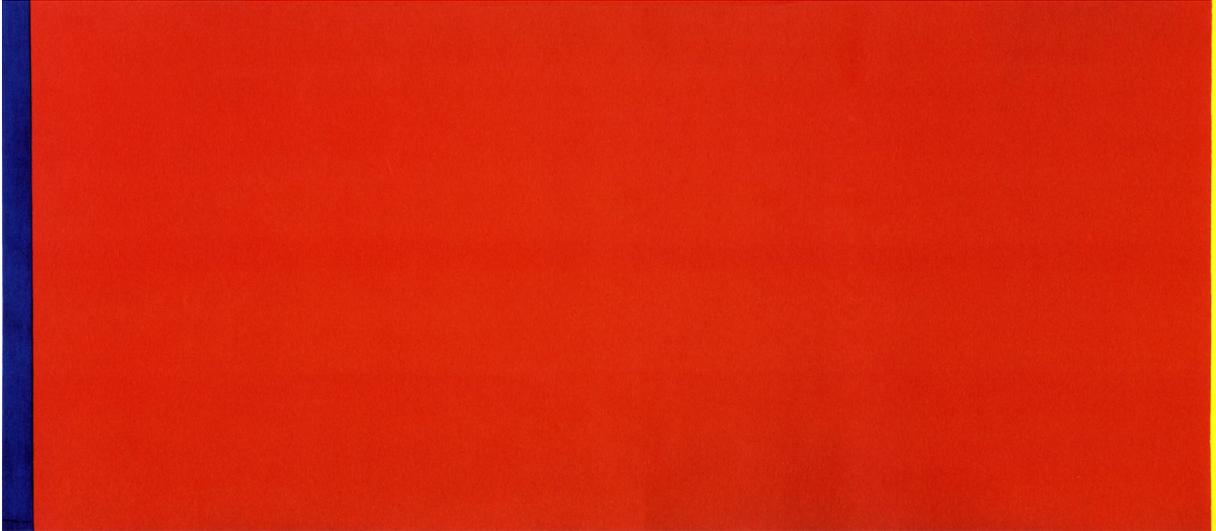


Abb. 2.1

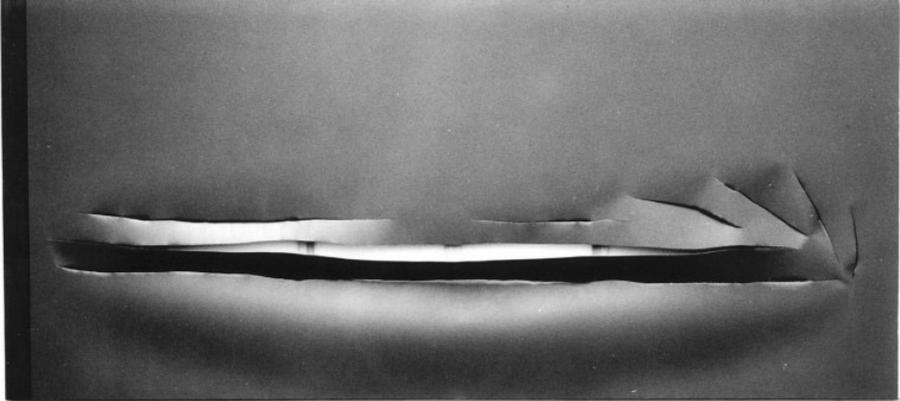
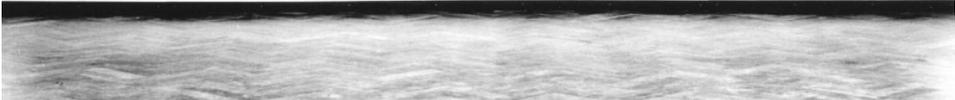


Abb. 2.2



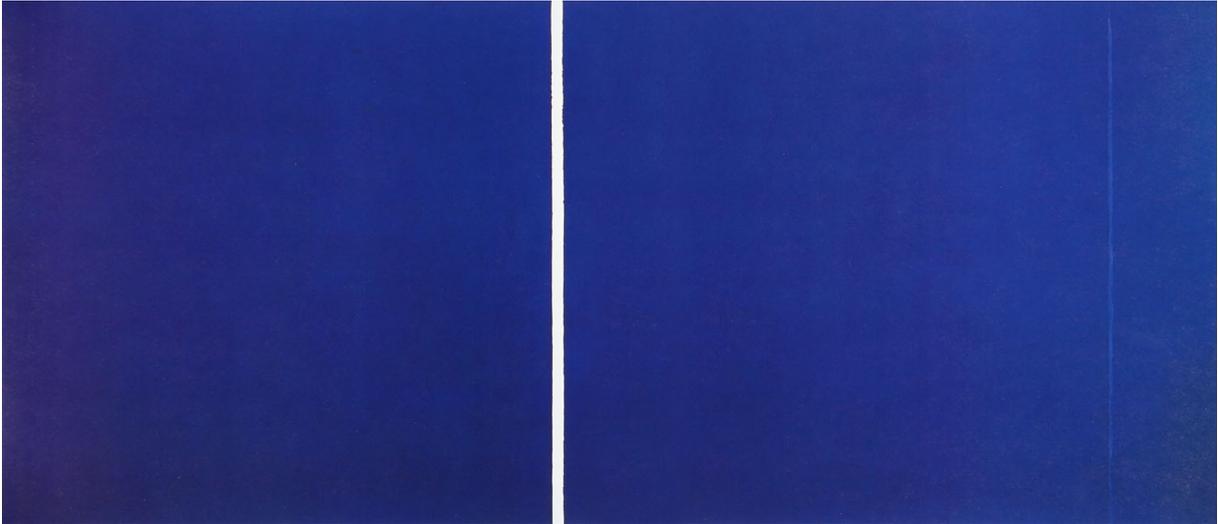


Abb. 3.1



Abb. 3.2



Abb. 4

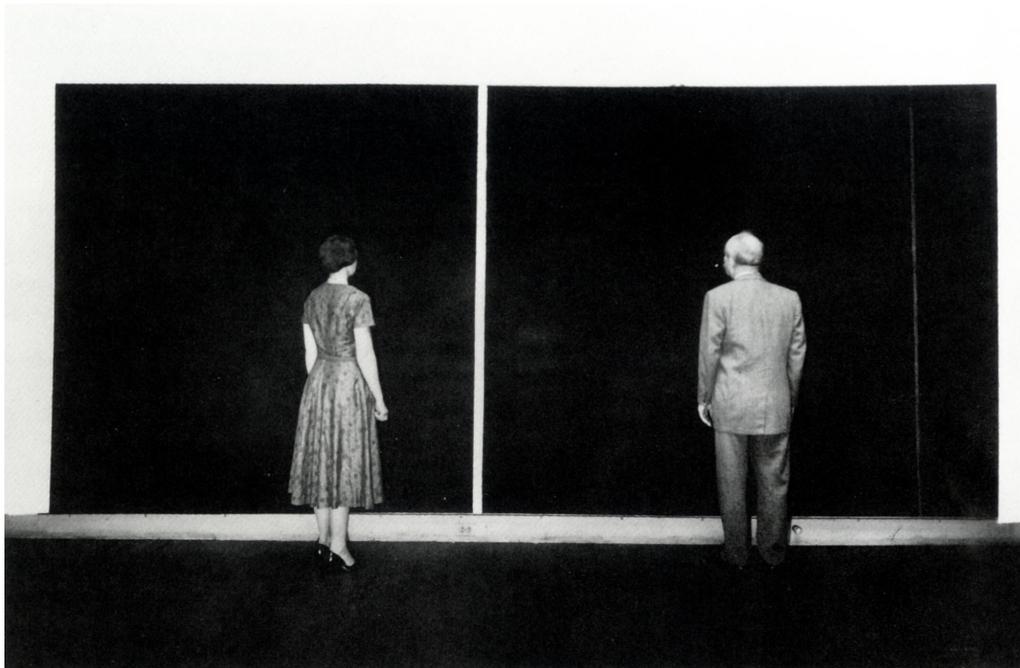
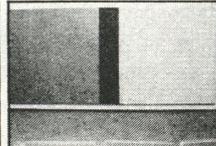


Abb. 5

Briefe an die SZ
Kochstraße 50, 1000 Berlin 61

DIE STIMME DER BERLINER
— jeden Tag in der SZ

SZ-LESER ZUM ANSCHLAG AUF GEMÄLDE IN DER NATIONALGALERIE

Das hätte jeder Lehrling malen können

Haftbefehl

Gegen den Beschuldigten

den Studenten
Josef Kleer,
geboren am 12.10.1952, [redacted],
wohnhaft [redacted]

wird die Untersuchungshaft angeordnet.

Er wird beschuldigt
in Berlin
am 13. April 1982
rechtswidrig einen Gegenstand der Kunst, welcher in öffentlichen Sammlungen aufbewahrt wurde, beschädigt zu haben,
indem er
am Freitag gegen 15.25 Uhr in der Nationalgalerie in der Potsdamer Straße in 1000 Berlin 30, das dort befindliche Bild des Meisters Newman "Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau" mit der Faust und mit einer Absperrschranke erheblich beschädigte.

Vergehen strafbar nach § 304 StGB.

Der dringende Tatverdacht ergibt sich aus dem Geständnis des Beschuldigten. Es besteht der Haftgrund des § 112 Abs. 2 Nr. 2 StPO. Der Beschuldigte, der in leicht löslichen Wohnverhältnissen lebt, hat bei einer Verurteilung mit einer fluchttanzweilenden Strafe zu rechnen.

Richter am Amtsgericht
Ausgefertigt
Justizangestellte

14. April 1982: Ein Tag nach dem Attentat wird der Haftbefehl ausgestellt. Josef Kleer wird verhört. Ein Tag später wird der 30jährige wieder freigelassen. Ihm wird Paß und Ausweis abgenommen. Kleer darf die Stadt nicht ohne weiteres verlassen.

Zum Attentat auf das 3-Millionen-Mark-Gemälde:
Dieses Werk hätte jeder Anstreicherlehrling ebensogut anfertigen können. Nur dann hätte es lediglich das Material und die paar Arbeitsstunden gekostet.
Hans T. Claytlee, Zehlendorf

Man sollte sich mal in den ersten Grundschulklassen erkundigen!
Vielleicht haben wir in unserer Stadt einige Talente, die das Gemälde auch für eine Million Mark malen könnten.
Fragen wir doch einmal in den ersten und zweiten Klassen einer Grundschule nach!
Peter P., Zadebstr., Buckow

Mein Werk ist schwarz-rot-gold
Dem Nationalgalerie-Direktor biete ich als Trost und Ersatz ein eigenes Werk an: sechs Meter lang, drei Meter hoch, breiter schwarzer Streifen, schmaler roter

Streifen, breiter goldener Streifen, Titel: „Wer ist hier der Ire?“ Ich habe meine ganze Lebenserfahrung darin verewigt.
Der Preis von 2,7 Millionen Mark geht in die Stiftung „Frauenhäuser“ (Jahreskosten für ein Frauenhaus: eine Million Mark).
Dr. Cillie K. Büttschütz, Weisköln

Was für mich Kunst bedeutet
Für mich heißt Kunst Rubens, Rembrandt, Tizian.
E. U., Trauenbrietzener Str., Wilmanns

Ich muß die Kopien für den Schulunterricht aus der eigenen Tasche bezahlen
Ich bin der Meinung, daß man eher diejenigen als „irre“ bezeichnen sollte, die für drei aneinanderhängende Farbflecken einen Betrag von 3 000 000 Mark bezahlen, während ich z. B. die Kopien, die ich für meinen Schulunter-

richt (Physik und Mathematik) benötige, selbst bezahlen muß, da hierfür in unserem „bildungsbeuerten“ Staat kein Geld zur Verfügung steht. Ich bin Student.
Michael B., Wiesneder Pfad, Lichtenfelde

Renovierung statt Restaurierung
Vielleicht ist es möglich, im Hinblick auf die notwendige Instandsetzung des Gemäldes nicht mehr von einer Restaurierung, sondern von einer Renovierung zu sprechen. Sollte diese aber nicht mehr lohnend sein, dann liefere ich kostenlos und kurzfristig eine nicht unterscheidungs-fähige Nachbildung.
Martin V., Mühlentfeldstr., Hermsdorf

Solche Sachen malte ich als Malerlehrling
Als Malerlehrling (1927) mußte ich öfter solche und ähnliche Sachen malen. Es wurde meist mit Leimfarben gemalt.
Hans N., Mariendorfer Damm, Mariendorf

Abb. 6

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:

Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, 1969-1970, Acryl auf Leinwand, 274,3 x 604,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie und Verein der Freunde der Nationalgalerie, Berlin;

<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bern-0ae88ed28d91d5e02933d093eae2506cf6e66d03>

Abb. 2.1:

Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, 1967-68, Öl auf Leinwand, 243,8 x 543,6 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam;

http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/berlin_udk-432c2dca3ad1e31277e4a09a0c4759c52056b6ae

Abb. 2.2:

Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III nach dem Anschlag von 1986*, 1967-68, Öl auf Leinwand und Schnittpuren. Stedelijk Museum, Amsterdam;

<http://www.anp-archieff.nl/page/71688/nl>

Abb. 3.1:

Barnett Newman: *Cathedra*, 1951, Öl und Acryl (Magna) auf Leinwand, 243,8 x 544 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam;

<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadaweb-46df3b46f19ead4f5a7494d5b83693f866de386c>

Abb. 3.2:

Barnett Newman: *Cathedra nach dem Anschlag von 1997*, 1951, Öl und Acryl (Magna) auf Leinwand und Schnittpuren, 243,8 x 544 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam;

<http://8weekly.nl/images/art/11658-4a.gif>

Abb. 4:

Thomas Raat: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue After the Attack*, 2006, Technik unbekannt;

http://media.mutualart.com/Images/2009_02/22/0012/12588/0f03043b-7c0f-4479-8b76-ec999a92740b_12588.jpg

Abb. 5:

Peter A. Juley: *Barnett Newman mit einer Besucherin vor ‚Cathedra‘ im Front Street studio*, 1958, Fotografie;

<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bern-2aa69ee47f7e84b86341439a7488039209d9afc3>

Abb. 6:

Leserbriefseite aus dem Westberliner Boulevardblatt *B.Z.*, 22. April 1982

In: Gamboni, Dario: *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln: DuMont 1998, Nr. 90, S. 218.