

Die Zweifelt des Bildes. Jasper Johns, Richard Wollheim und Ludwig Wittgensteins Problem des „Sehen-als“

Stefan Neuner, Basel

I

Das malerische Werk Jasper Johns' wird als wesentlicher Anstoß und Etappe in jenem Prozess verstanden, der in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts zur Aufsprengung der modernistischen Autonomieästhetik geführt hat. Im Kontext der amerikanischen Kunstgeschichte nimmt diese Entwicklung in der Malerei des Abstrakten Expressionismus in den späten 1940er Jahren ihren Ausgang und gipfelt in den späten 60er Jahren in der Ausfächerung eines ganzen Spektrums transgressiver künstlerischer Praktiken, welche die traditionellen Kunstgattungen (wie Malerei und Skulptur) hinter sich lassen, die Selbstbezüglichkeit mit einem Realitätsbezug vertauschen und sich buchstäblich im Raum der Realität situieren.

Jasper Johns' frühe Malerei, die zum ersten Mal 1958 in New York in der Galerie Leo Castelli präsentiert wurde, hat in Bezug auf diesen Transformationsprozess einen janusköpfigen Charakter. Seine Gemälde der amerikanischen Flagge, von Zielscheiben und Ziffern erfüllen formal so gut wie abstrakte Kompositionen alle Anforderungen modernistischer Selbstbezüglichkeit. Auf der anderen Seite markieren Johns' banale, alltägliche und anonyme Motive, wie immer wieder unterstrichen wird, einen deutlichen Bruch mit der subjektiven Ausdrucksintention wie mit der Poetik des Erhabenen, die beide für die Malerei des Abstrakten Expressionismus konstitutiv waren. Hier soll es aber um einen anderen ambivalenten Aspekt seiner Kunst gehen.

Das Gemälde *Flags* von 1965 zeigt zwei seltsame Varianten der amerikanischen Flagge. (Abb. 1) Oben eine in Komplementärfarben, darunter, auf einer kleineren Leinwand, die auf das Bild montiert wurde, und in den Ausmaßen der oberen Flagge genau entspricht, eine als solche kaum erkennbare monochrome, graue Variante des amerikanischen Banners. In der exakten Mitte beider Flaggen ist ein Punkt zu erkennen. Diese beiden Punkte implizieren eine Anweisung, wie man das Gemälde betrachten soll. Zuerst will jener in der oberen Flagge eine Weile fokussiert sein, dann der Punkt unten. Wenn man lange genug die Flagge in Schwarz, Grün und Orange betrachtet, wird man, sobald der Blick auf die graue Flagge fällt, die Stars and Stripes in den korrekten Farben erblicken. Das verhält sich so, weil die Nachbilder, die ein Anblick auf der Netzhaut hinterlässt, den betrachteten Gegenstand in komplementären Farben festhalten.

Solche Arbeiten thematisieren freilich das Sehen von Bildern und folgen darin der autoreflexiven Bewegung der modernen Kunst, der Kunst *über* Kunst, bestätigen scheinbar ihre Autonomiebehauptung. Zugleich aber haben wir es mit einem Gemälde zu tun, das in radikaler Weise unvollständig ist, solange es nicht angeschaut wird, und sich erst im Körper eines Betrachters als Doppelbild komplettiert. Eine Selbstbezüglichkeit der Malerei, die sich – sehr paradox – erst über einen Außenbezug herstellt. Hier ist es der Wahrnehmungsmechanismus des Auges, der gleichsam als eine Art Pinsel ins Werk mit einbezogen ist.

In anderen Fällen zwingt Johns den Beschauer, das heißt vielmehr wieder seinen optischen Apparat, über den visuellen Gehalt des Bildes zu entscheiden. (Abb. 2) Das Motiv dieser Lithographie *Cups 4 Picasso* (1972) variiert ein berühmtes wahrnehmungspsychologisches Bildbeispiel: die sogenannte „Rubin-Vase“.¹ Ein Kippbild, das man abwechselnd entweder als Doppelprofil oder als Vase sehen kann und das die Möglichkeit eines Changierens von Figur und Grund in der Wahrnehmung vorführt. Bei Johns ist es das Profil Pablo Picassos, das in den beiden Bildern abwechselnd als Figur auftaucht und als Grund einer Vase wieder verschwindet. Der Betrachter entscheidet gleichsam, was er in diesem Werk sehen will; wieder Kunst über Kunst, und dennoch die Eröffnung eines Spielraums der Partizipation.

In den 1980er Jahren wird Johns die Bildquellen, die ihn zu solchen Arbeiten anregten, direkt zitieren. Auf einer unbetitelten Zeichnung von 1984 tauchen neben der Profilvase zwei weitere berühmte Kippbilder auf. (Abb. 3) Links unten, ein Kopf, den man entweder als den einer alten oder

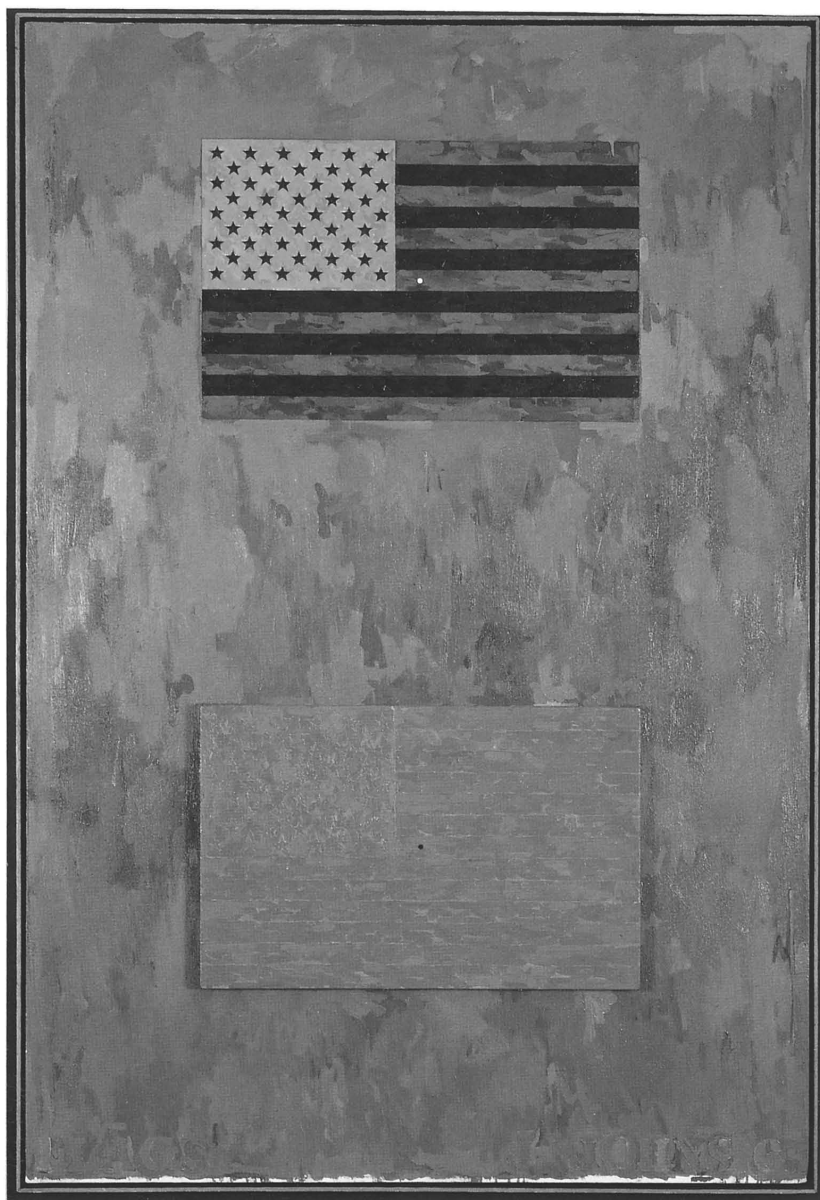


Abb. 1 Jasper Johns: **Flags** (1965), Öl auf Leinwand mit aufmontierter Leinwand, 182,9 x 121,9 cm (Sammlung Jasper Johns)

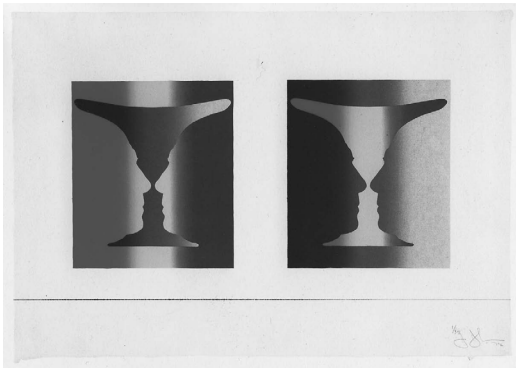


Abb. 2

Jasper Johns
Cups 4 Picasso (1972),
 Lithographie, 56,5 x 81,9 cm
 (The Museum of Modern Art,
 New York)

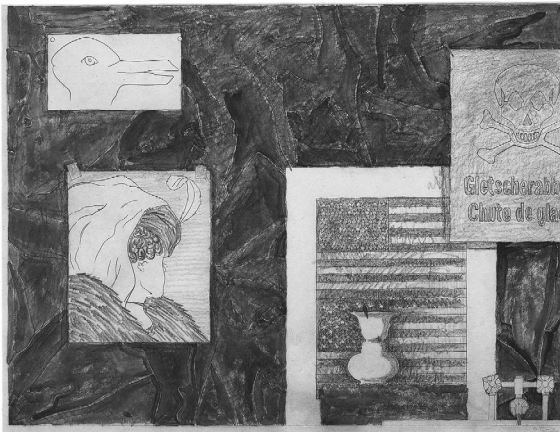


Abb. 3

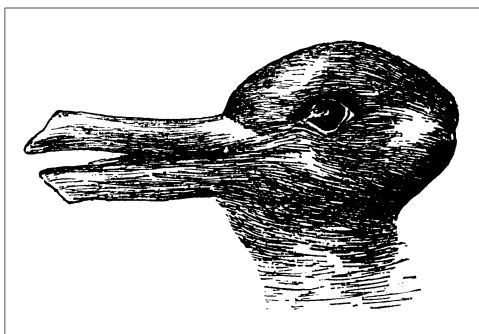
Jasper Johns
Untitled (1984),
 Wasserfarbe und
 Graphit auf Papier,
 68,6 x 89,2 cm
 (Sammlung
 Jasper Johns)

einer jungen Frau sehen kann. Darüber eine Graphik, die abwechselnd als Hasen- oder Entenkopf lesbar ist. Dieses Kippbild hat Ludwig Wittgenstein bekanntermaßen in den *Philosophischen Untersuchungen* als Beispiel herangezogen, um verschiedene Fragen, die mit dem Sehen zusammenhängen zu diskutieren, und vor allem die Vorstellung, das Sehen wäre ein *einfacher*, identifizierender Vorgang, zu problematisieren.² Wir wissen, dass Jasper Johns in den 1960er Jahren die *Philosophischen Untersuchungen* Wittgensteins gelesen hat, und diese späte Arbeit scheint die naheliegende Vermutung, ihn habe Wittgensteins Erörterung der visuellen Wahrnehmung besonders interessiert, zu bestätigen.³

Abb. 4

„H-E-Kopf“

aus: Fred Attneave,
Multistability in Perception,
 übernommen aus: Joseph Jastrow,
Fact and Fable in Psychology
 (London: MacMillan & Co., 1901)



Die rezeptionsästhetische Öffnung des modernistischen Kunstwerks bei Jasper Johns steht historisch im Kontext einer bildtheoretischen Debatte, die von dieser Erörterung angestoßen wurde und in einem Dialog zwischen Kunstgeschichte und Philosophie vor allem im englischsprachigen Raum seit den 60er Jahren geführt wird. Auch in ihr wurde der „Anteil des Betrachters“, wie es Ernst H. Gombrich formulierte, zur eigentlichen kritischen Frage. Und wie bei Johns ist auch in dieser Diskussion das Phänomen der Abbildung keine immanente Eigenschaft eines Gegenstandes, den man Bild nennt, sondern ein Prozess, der sich in der Achse zwischen diesem Gegenstand und dem Beschauer vollzieht.⁴ In der Literatur ist der offenkundige Zusammenhang zwischen Johns' Malerei und dem bildtheoretischen Problem des „Sehen-als“ bislang nur im Rahmen einer Untersuchung seiner Wittgenstein-Rezeption angesprochen worden.⁵

Zumeist blieb die Forschung bei einer Suche nach Bildern und Piktogrammen, die Wittgenstein in seine Texte eingeschoben hat, in Johns' Bildern stehen. Man kann da einiges finden. Doch haben die Ergebnisse dieser Untersuchungen nichts Zwingendes. Denn man muss keine Wittgenstein-Lektüre voraussetzen, um etwa zu erklären, weshalb Johns manchmal einen Pfeil auf die Bildfläche setzt oder Buchstaben oder Bildmotive in Seitenverkehrung wiedergibt.⁶ Kurz: man ist dabei stehen geblieben, Details aufzuspüren, und hat die Frage, wie Johns' Bildauffassung als solche mit dem Problem des „Sehen-als“ zusammenhängt noch kaum berührt. Dieser Frage soll hier nachgegangen werden. Es wird darum gehen, Johns' Gemälde selbst als Argumente in der Debatte um das „Sehen-als“ ernst zu nehmen und so zugleich den kunsthistorischen Kontext, in dem sie sich entwickelte, zumindest in einigen Grundzügen zu rekonstruieren.

II

Ganz am Anfang der Einleitung von Ernst Gombrichs *Art and Illusion* findet sich eine Abbildung des sogenannten „Hasen-Enten-Kopf“ oder „H-E-Kopf“, wie ihn Wittgenstein bezeichnet.⁷ Er illustriert dort eine Grundthese des 1960 erschienen Buches, das die bildtheoretische Diskussion, von der eben die Rede war, ganz wesentlich mit anstieß.⁸ Nämlich, dass Bilder – nicht nur in der Kunst, sondern generell – zwei Sichtweisen zugänglich sind, die sich wechselweise ausschließen. In der einen Sichtweise tritt die materielle Oberfläche in den Vordergrund, in der anderen der Darstellungsgegenstand. Gombrich erklärt dies am Beispiel des Spiegelbildes. Die Größe unseres Kopfes etwa zeichnet sich auf der *Oberfläche* des Spiegels nur halb so klein ab wie der wirkliche, wird aber trotzdem als gleich groß erfahren. Wir werden dies verblüfft feststellen, wenn wir im Badezimmer auf einen vom Wasserdampf beschlagenen Spiegel die Konturen unseres Kopfes mit dem Finger nachzeichnen.⁹ Bildillusion und Bildoberfläche können niemals in *einem* Akt des Sehens *zugleich* erfahren werden. Man blickt entweder *auf* oder man blickt *durch* eine piktorale Oberfläche. Deshalb funktionieren nach Gombrich alle bildlichen Darstellungen strukturell wie der „H-E-Kopf“, den man entweder als Hase oder Ente sehen kann, nie aber als beides.¹⁰

[W]e cannot experience alternative readings at the same time. Illusion [...] is hard to describe or analyze, for though we may be intellectually aware of the fact that any given experience *must* be an illusion, we cannot, strictly speaking, watch ourselves having an illusion.¹¹

Hierin folgt Gombrich Wittgensteins Grundannahme, dass das Sehen – wie die Sprache – von außen nicht zu beobachten ist. Das „Sehen-als“ in seiner Unterschiedenheit vom „stetigen Sehen“, „zeigt“ sich – im Sinne des *Tractatus* – im „Aufleuchten“ eines Aspekts“, in einem Seherlebnis. Eine „Metaebene“ des Sehens gibt es nicht.¹²

Der „H-E-Kopf“ illustriert bei Gombrich also eine irreduzible Zwiespältigkeit der Bilderfahrung. Es wird eine Dichotomie zwischen Bildoberfläche und Darstellungsgehalt eingeführt, wobei die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmungspsychologie bei dem konservativen Kunsthistoriker, die im Gegensatz zu Rudolf Arnheims Pionierwerk *Art and Visual Perception* (1954) bei der

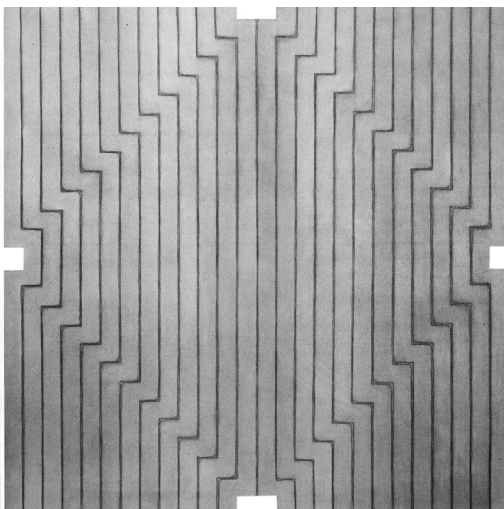


Abb. 5

Frank Stella
Averoe (1960),
 Aluminium-Ölfarbe auf Leinwand,
 185,9 x 181,9 cm
 (Sammlung Philip Johnson)

Erfahrung der Illusion ansetzt, eine unmissverständliche Präferenz für eine Seite der Dichotomie verrät.¹³ Trotz allem Konservatismus aber ist Gombrichs Bildtheorie ein Kind ihrer Epoche. Denn ihre Grundannahmen decken sich mit den theoretischen Prämissen der radikalsten Malerei seiner Zeit.

Das war 1960, im Erscheinungsjahr von *Art and Illusion*, ohne Zweifel jene Frank Stellas. (Abb. 5) Auch die Malerei der Neo-Avantgarde basierte auf der Annahme eines dichotomischen Verhältnisses zwischen Bildoberfläche und Tiefenillusion. Allerdings optiert sie für die andere Seite und setzte es sich zum Ziel, das Gemälde konsequent zu einer opaken Oberfläche werden zu lassen und gegen jeden Schein einer Tiefe hin abzudichten. Bei Stella leistet dies vor allem das Zusammenspiel der unüblichen Form des Bildträgers mit der Bildkonfiguration. Stellas Streifen folgen strikt der formalen Vorgabe des Rahmens. So ist jeder Pinselstrich streng auf die materielle Bildoberfläche bezogen. Zugleich produziert das Gemälde aber auch einen leichten Illusionseffekt. Denn die Knicke in den Streifen addieren sich in unserem Blick zur Form einer Raute. Aber diese Art Illusion schafft keine Tiefenöffnung der Bildebene. Im Gegenteil, es ist eine gegen den Betrachter gewendete Öffnungsbewegung. Die Raute ist eine Figur, die sich durch einen wahrnehmungspsychologischen Mechanismus in die Netzhaut des Beschauers wie ein „Stempel“ eindrückt (wie Stella es formulierte).¹⁴ Genau

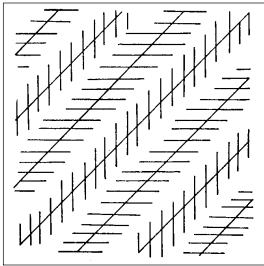


Abb. 6

Optische Illusion, Illustration aus Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, übernommen aus: Norma V. Scheidemann, *Experiments in General Psychology* (Chicago: The University of Chicago Press, 1939)



Abb. 7

Willem de Kooning
Woman as a Landscape (1954-55),
Öl auf Leinwand, 165,7 x 126,4 cm
(Sammlung Steve Martin)

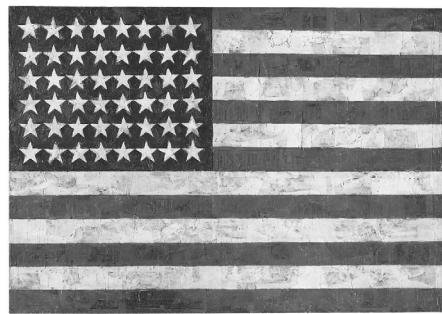


Abb. 8

Jasper Johns: **Flag** (1954-55),
Enkaustik, Öl und Collage auf Stoff, auf
Sperrholz montiert (drei Teile), 107,3 x 154 cm
(The Museum of Modern Art, New York)

so mechanistisch funktionieren aber auch die Illusionseffekte, auf denen nach Gombrich die pikurale Darstellung aufruht.

Eine Illustration aus *Art and Illusion* etwa führt eine optische Täuschung vor, bei der parallele Linien als konvergierend erscheinen. (Abb. 6) Ein anderes Phänomen zwar als bei Stella, doch stellt sich auch diese Form der Illusion von selbst im Auge her. In beiden Fällen bedarf es keines Anteils

einer *imaginativen* Anstrengung auf Seiten des Beschauers. Man hat quasi keine Wahl, etwas in die Bilder hineinzusehen oder nicht, was objektiv dort nicht vorhanden ist. Der Vorgang vollzieht sich automatisch. Das Sehen hat keinen Spielraum.

Ganz anders verhält sich dies noch in der Malerei der vorangehenden Künstlergeneration in den USA. Willem de Koonings Gemälde *Woman as a Landscape* entstand zwischen 1954 und 55. (Abb. 7) Für die meisten Beschauer war es damals zweifellos nicht einfach, in dieser gestischen Malerei überhaupt eine Frau zu erkennen, obgleich ein Figurenschema rudimentär vorhanden ist. Das Gemälde aber *als Landschaft* zu sehen, fällt auch uns noch schwer. Wir müssen mit unseren Imaginationskräften sozusagen an dem Bild arbeiten, um es als jenes Kippbild wahrnehmen zu können, als das es der Künstler gesehen hat. Dieser Art imaginativer Investition in die Bildoberfläche, die einen nicht illusionistischen Tiefenraum an Bedeutung schafft, der über die Fakten der Bildoberfläche hinausgeht, wollte die Neo-Avantgarde den Weg vertreten. „What you see is what you see“, lautet Frank Stellas berühmte Devise.¹⁵

III

Zur gleichen Zeit wie de Koonings Gemälde, ebenfalls 1954–1955, entstand die Inkunabel des bildnerischen Œuvres Jasper Johns': das erste autorisierte Werk, die notorische Flagge. (Abb. 8) Zwischen diesen beiden Arbeiten wird eine kunsthistorische Bruchlinie angenommen. Die modernistische Malerei bis zum Abstrakten Expressionismus auf der einen Seite, Johns, Stella, Warhol usf. auf der anderen. Formal funktionieren etwa die Streifen bei Johns genauso wie bei Stella. Sie verankern die Bildkonfiguration auf der physisch greifbaren Oberfläche der Leinwand. Das Bildmotiv, die amerikanische Flagge, erkennt man so unmittelbar wie ein effizient gegebenes Signal. Es bedarf keiner imaginativen Anstrengung, eine Flagge in Johns' Malerei zu sehen. Alles bleibt an der Oberfläche. Als entscheidenden Schritt sieht die Kunstgeschichte zudem, dass dieses banale, angeeignete und nicht erfundene Sujet, eine weitere, nur imaginativ zu erschließende Dimension der Malerei ausstreicht: die jenes expressiven Gehalts, der ganz besonders in de Koonings *Women*-Gemälden in dieser Zeit gesehen wurde.¹⁶ Kritiker lasen in de Koonings gestischen Darstellungen von Frauen eine ganze Psychobiographie des Malers. Bei Johns hingegen, so wird argumentiert, koinzidiert die Malerei mit

der materiell gegebenen Oberfläche des Gemäldes. Mit Wittgenstein ließe sich sagen: Sie adressiert ein „stetiges“, mechanisch identifizierendes Sehen, es hätte keinen Sinn von diesem Bild zu sagen, man sähe es „als“ Flagge.¹⁷ Es gibt keine Alternative.

Trotzdem war es Johns' Flagge, die Richard Wollheim als Beispiel in *seinem* Beitrag zu unserer Debatte heranzog, in dem er eine imaginative Dimension der Wahrnehmung von Bildern herauszustellen suchte. Ich beziehe mich hier auf den 5. Essay, den Wollheim in der zweiten Auflage der Buchausgabe seinem Text *Art and its Objects* anfügte: „Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation.“¹⁸ Ich möchte folgende Aspekte seines Arguments herausheben: Das Erkennen eines Gegenstandes in einem Bild vollzieht sich nicht so, wie man einen „Aspekt“ in einem Kippbild erkennt, es ist kein „Sehen-als“ wie bei Wittgensteins „H-E-Kopf“. Es vollzieht sich gemäß eines Wahrnehmungsvorganges, den Wollheim „Sehen-in“ getauft hat. Dieses „Sehen-in“ unterscheidet sich vom „Sehen-als“ erstens darin, dass man nur Einzeldinge als etwas anderes sehen kann, also z. B. eine Vermeersche Leinwand *als* ein Interieur, während man *in* etwas auch Sachverhalte sehen kann: wie etwa bei diesem Beispiel, dass die dargestellte Frau einen Liebesbrief liest, wie allgemein angenommen wird. (Abb. 9)

Zweitens ist das „Sehen-als“ lokalisiert. Man sieht etwa genau diesen und jenen Abschnitt einer bemalten Oberfläche als junge Frau. Das „Sehen-in“ basiert nicht auf der Bedingung einer Lokalisierung. Dass die Frau auf Vermeers Gemälde einen Liebesbrief liest, erkenne ich nicht aufgrund irgendeines bestimmten Punktes in diesem Gemälde. Die Verborgenheit des Ortes, die durch den Vorhang angedeutet ist, ihre Versunkenheit in die Lektüre, die Farben und Beleuchtung usf. können dazu beitragen.¹⁹ In diesen Punkten reklamiert Wollheim sehr deutlich einen imaginativen Anteil der Bildbetrachtung. Es mag vielleicht weniger Mühe kosten, in Vermeers Gemälde eine Liebesbriefleserin zu sehen als in de Koonings Bild eine Landschaft, aber es ist auch klar, dass dies unter gar keinen Umständen auf eine zwingende, mechanische Weise geschieht.

Drittens, und das ist in unserem Zusammenhang zentral, erlaubt dieses „Sehen-in“ eine uneingeschränkte Aufmerksamkeit sowohl auf den Bildgegenstand wie auf die Bildoberfläche – die materielle Seite der Darstellung – zu richten. Die offene Malweise eines Jacopo Tintoretto etwa verschlingt diese Ebenen eines Gemäldes auf besonders konsequente Weise. (Abb. 10) Bei der *Flucht nach Ägypten* aus der Scuola di San Rocco in Venedig verhält

Abb. 9

Johannes Vermeer
Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster
 (ca. 1657),
 Öl auf Leinwand, 83 x 64,5 cm
 (Gemäldegalerie Alte Meister,
 Staatliche Kunstsammlungen, Dresden)

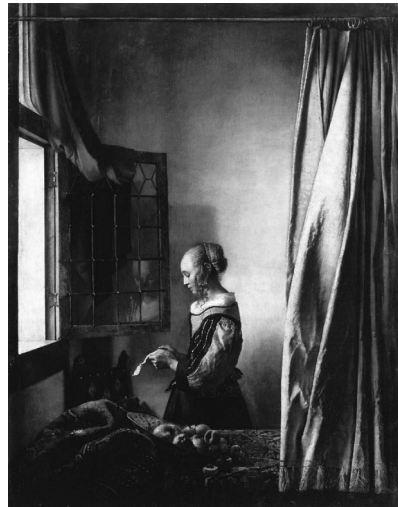


Abb. 10

Jacopo Tintoretto
Die Flucht nach Ägypten
 (1582-1587),
 Öl auf Leinwand, 422 x 580 cm
 (Scuola Grande di San Rocco,
 Sala Terrena, Venedig), Detail



es sich ganz offensichtlich nicht so, dass man entweder einen ausschreitenden Hl. Joseph sieht *oder* Pinselstriche auf einer Leinwand, sondern beides greift ineinander. Der Schwung, mit dem die Farbe aufgetragen wurde, steigert die Illusion der Bewegung. Und sogar die sichtbare Textur der Leinwand trägt zur Darstellung der Textilien bei. (Diese Aspekte des Sehens von bildlichen Darstellungen hat Michael Podro später eindringlich analysiert.²⁰⁾ Blicken wir dagegen auf ein Kippbild, welches das „Sehen-als“ exemplifiziert, z. B. Johns'

Adaption der „Rubin-Vase“, so kann ich ihre Konturen entweder als Profile zweier Gesichter *oder* als Umrisslinie einer Vase sehen – was ich nicht vermag, ist, die Konturlinie als solche wahrzunehmen, ohne sie schon so oder so zu deuten. (Abb. 2) Wollheim drückt das so aus: Für das „Sehen-als“ gibt es in einem Bild bestimmte „stützende Merkmale“ („sustaining features“), über die ich mir visuell nicht bewusst werden kann, während ich es „als“ etwas betrachte. Man kann es auch so formulieren: Selbst wenn ich weiß, dass es möglich ist, in dieser Figur Kopfprofile und eine Vase zu erkennen, so kann ich mir dennoch nicht, während ich sie als Kopfprofile sehe, der Merkmale bewusst werden, die sich ändern müssten, damit daraus eine Vase wird. Das „Sehen-als“ lässt keine Zweifelhait zu, es ist gleichsam „eindimensional“. Das „Sehen-als“ ist nach Wollheim in alldem der „direkten Wahrnehmung“ („straightforward perception“), die unser Alltagsleben bestimmt, verwandt, wenn wir also Dinge visuell identifizieren, die sich gegenwärtig in unserer Umgebung befinden. Beim „Sehen-in“ kommt dagegen eine imaginative Kraft in Spiel, die uns Dinge sehen lassen kann – wie einen Hl. Joseph –, die sich nicht aktuell vor uns befinden.

Kurzum: für die Wahrnehmung von Darstellungen wie Gemälden – Kippbilder sind ein Sonderfall – behauptet Wollheim generell, dass es sich dabei um ein „Sehen-in“ und nicht um ein „Sehen-als“ handelt. Ihre Wahrnehmung ist „zweifältig“ („twofold“) strukturiert: sie gilt einerseits den physischen Merkmalen des Bildmediums, andererseits dem dargestellten Gegenstand oder Sachverhalt. Anders als bei Gombrich verhalten sich diese Aspekte aber nicht dichotomisch zu einander. Sie verbinden sich in der Betrachtung, stützen sich gegenseitig.

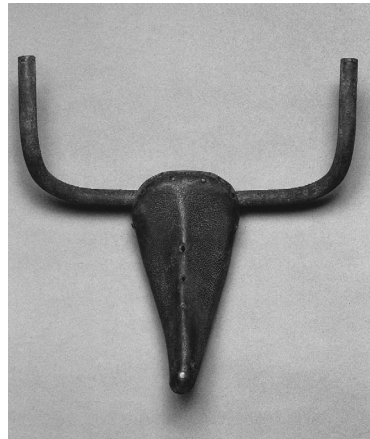
IV

Den historischen Bruch zwischen modernistischer Malerei und der Neo-Avantgarde kann man nun vor diesem Hintergrund als das Resultat des Versuches verstehen, die Mechanik und Eindimensionalität des „Sehen-als“ einzuführen, wo ein „Sehen-in“ kultiviert worden war. Auf der einen Seite hätte man ein Beispiel wie Pablo Picassos aus einem Fahrradsattel und einer Lenkstange gefertigten *Tête de taureau*: den man als Bestandteile eines Fahrrads sehen kann und/oder als Haupt eines gehörnten Tiers, wobei uns eine bestimmte Imaginationsleistung abverlangt wird, mehr zu sehen als das, was

Abb. 11

Pablo Picasso
Tête de taureau
 (1942),

Sattel und Lenkstange eines Fahrrades,
 42 x 41 x 15 cm
 (Musée national Picasso, Paris)



nominell vorhanden ist. (Abb. 11) Und – mehr als irgendeine handwerkliche Leistung – ist es der sich in ihm manifestierende imaginative Akt des Künstlers, der dem Werk seine Qualität verleiht. Dagegen setzt die Neo-Avantgarde es sich zum Ziel, genau diese imaginative Dimension zu tilgen und die Wahrnehmungserfahrung des Kunstwerks mit dem alltäglichen Erkennen von Gegenständen gleichzusetzen. (Abb. 5)

Man kann das auch von Johns' Flagge behaupten. (Abb. 8) Aber damit ist nicht alles über dieses Gemälde gesagt. Wenn Wollheim es in seinem Essay als Beispiel anführt, dann darum, weil es an beiden Arten des Sehens zugleich Teil hat, dem „Sehen-in“ und dem „Sehen-als“. Es handelt sich ja nicht um ein Ready-made. Die Flagge ist gemalt und wir können Punkt für Punkt, d. h. Pinselstrich für Pinselstrich, benennen, die sich ändern müssten, damit aus dem Bild eine wirkliche Flagge würde. Nur: Bildmedium und Bildgegenstand, die sich die Eigenschaften der Flachheit, Rechteckigkeit usw. teilen, sind soweit einander angenähert worden, dass diese beiden Dimensionen beinahe kollabieren; als sollte sich die Zweifältigkeit des „Sehen-in“ durch eine Art Implosion in die Einfältigkeit einer direkten Gegenstandswahrnehmung verwandeln. Der historische Umbruch, der aus der Malerei als einer Kunst des „Sehen-in“ eine des bloßen „Sehen-als“ machen wird, verläuft gleichsam quer durch Johns' Bildoberfläche und ist dort als eine *Spaltung* manifest.

Das wird deutlich, wenn wir Johns' Malerei mit der imaginativen Kunst eines Willem de Kooning vergleichen. (Abb. 7) Lassen wir einmal die Option

beiseite, dass man seine weibliche Figur auch als Landschaft sehen kann (mit Wollheim allerdings müssten wir nun präziser sagen, dass wir *in* dieser Figur auch eine Landschaft erkennen könnten). Konzentrieren wir uns auf das Verhältnis zwischen Malerei und Darstellung. Denn die besondere Qualität der Pinselführung de Koonings besteht darin, zwischen der Materialität des Bildes und seiner repräsentativen Funktion zu vermitteln; Übergangszonen zu schaffen, ja die Ebenen ineinander verfließen zu lassen. Man beachte nur eine einzige Strichbahn, nämlich jene, welche die – von uns aus gesehen – rechte Schulter und den rechten Arm der Frau beschreibt. Sie beginnt dort, wo der Pinsel annähernd in einem rechten Winkel, und also mit größtem Druck auf die Leinwand gesetzt wurde, mit einer starken Markierung und einem abrupten Richtungswechsel, um dann mit abnehmendem Winkel der pinselführenden Hand in einer sanften undulatorischen Bewegung bis zur Hüftrundung hinunterzuführen. Die Pinselspuren, die die linke Schulter und den linken Arm der Frau zusammenfassen, haben nicht zuletzt deshalb diese Form angenommen, weil de Koonings eigener, freier Arm beim Malen zwischen den implizierten Koordinaten und der physischen, rechtwinkligen Begrenzung des Bildträgers einen Weg gesucht hat. Die „Logik der Streifen“, die bei Johns und Stella dann die Malerei auf der Bildoberfläche verankern, ist bereits mit im Spiel. Aber sie erfährt sozusagen eine organische Beugung. Aber nicht weil diese Körperdarstellung einen „illusionistischen“ Effekt hervorbringen würde, sondern vielmehr weil sich bei de Kooning die Geste des malenden Arms im Gemälde als das entsprechende Körperglied einer Figur materialisiert. Buchstäblich durchmisst sie auch den Raum zwischen Schulter- und Hüfthöhe des *malenden* Körpers. Ein und derselbe Pinselstrich, der die palpable Oberfläche des Gemäldes vermisst, indem er seine Koordinatenlinien nachzeichnet (siehe den kantenparallelen Ansatz dieser Markierung) und seine faktischen Grenzen indiziert (siehe die Stelle, wo sie an den Bildrand stößt), ist im gleichen Moment Agent seiner Verwandlung in eine Figur. Man begegnet in de Koonings Bildern einem formalen Milieu, das gleichsam im Zustand der „Flüssigkeit“ – oder besser: einem des Übergangs zwischen verschiedenen Aggregatzuständen, einem materiellen und einem mimetischen – verharret. Dabei fungiert die körperliche Malweise de Koonings quasi als lösende Substanz. Das Erkennen der Figur vollzieht sich bei de Kooning freilich nicht als illusionistischer Mechanismus. Es vollzieht sich als ein imaginativer Akt, der aber kein rein optischer ist, sondern genauso eine Einfühlung in die körperlich-taktile Dimension des Malens involviert.



Abb. 12 Duan Hanson: **Football Vignette** (1969), Fiberglas, originale Kleidung, 170 x 300 x 180 cm (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien)

Es ist noch nachzutragen, dass die Verschiebung eines Primats des „Sehen-in“ zu einem des „Sehen-als“ in den 1960er Jahren nicht nur zur minimalistischen Abstraktion eines Frank Stella geführt hat, sondern auf der anderen Seite, ebenfalls von Johns angeregt, auch eine *figurative* Konsequenz zeitigte, die wir etwa in der Pop Art, später im Photorealismus und in dem Aufstieg der Photographie als einem *dokumentarisch* eingesetzten Kunstmedium verfolgen können. (Abb. 12) Der imaginative Anteil der Kunst- bzw. Bildbetrachtung wird eliminiert auch in den nicht-abstrakten Strömungen der Neo-Avantgarde. Hier wie dort ist das offensichtliche Ziel, das Betrachten eines Kunstwerks der *direkten Gegenstandswahrnehmung* im Alltagsleben so weit wie möglich anzunähern. Dabei zerfällt das modernistische Kunstwerk gleichsam in zwei Spaltprodukte, die *reine Darstellung* und *reine Materialität des Bildträgers*.

Beides war bei Johns angelegt und beide Tendenzen, die minimalistische und die neo-figurative, haben sich auch auf Johns' frühe Gemälde berufen. Das mit der Leinwandoberfläche zur Deckung gebrachte Bildmotiv der amerikanischen Flagge lenkte eine direkte Gegenstandswahrnehmung *zugleich* auf den



Abb. 13

Jasper Johns
Figure 1 (1955),
 Enkaustik und
 Collage auf Leinwand,
 43,8 x 39,9 cm
 (Sammlung Ludwig)

Bildträger *und* auf den Bildgegenstand. Wichtig ist die pointierte Diskrepanz zwischen diesen beiden Wahrnehmungsweisen, die das Bild nahelegt und die sich beide als ein „Sehen-als“ (im Sinne Wollheims) vollziehen. Das Werk als Flagge zu sehen führt weg von einer Wahrnehmung der Faktur des Gemäldes, der Pinselführung, der mit Wachs gebundenen Farbschicht, der in dieser, sehr körperlich anmutenden Wachsschicht eingeschlossenen Zeitungsschnipsel. Dies bildet einen Pol der Aufmerksamkeit für sich, der sich in der Nahsicht auf die Bildoberfläche verliert, wo man das Flaggenmotiv notwendig aus den Augen verliert. Johns' Faktur bildet gleichsam eine Welt für sich, die die Kultivierung der Pinselschrift im Abstrakten Expressionismus in Erinnerung behält. Aber ganz im Gegensatz zur Malerei eines de Kooning trägt sie zur Transformation der Bildmaterie in den Darstellungsgegenstand nichts bei. Clement Greenberg sagte einmal über Johns' Gemälde, dass die Malerei in ihnen „überflüssig“ sei, um die Leinwände zu Darstellungen zu machen.²¹ Das genau ist der entscheidende Punkt. Der Gegenstand ist durch ein graphisches Schema gegeben und eine schematische Verteilung von Farbwerten. Das Malerische – d. h. Pinsel-

führung, Farbmischung usf. –, das bis de Kooning ein *Transformationsmedium* der Materialität gewesen ist, trägt zur Darstellungsfunktion des Bildes nichts mehr bei. Es existiert abgespalten davon.²²

Das wird vielleicht bei einer anderen Arbeit noch deutlicher. Dies nicht zuletzt, weil Johns sich bei ihr auf die *figurierende* Kraft von de Koonings Malerei bezieht, ihre Macht, bloße Farbmaterie in einen Körper zu verwandeln. Dieses Gemälde zeigt nichts als eine einzelne Ziffer, die rein graphisch gegeben ist: in Gestalt einer Rille, welche die Farbtextur unterbricht und von dieser nicht tangiert oder geformt wird. (Abb. 13) Johns taufte dieses Gemälde, wie alle anderen, die einzelne Ziffern zeigen, nicht „numbers“ oder „ciphers“, sondern mit Doppelsinn „figures“. Zielstrebig scheint diese Bezeichnung die buchstäbliche Eindeutigkeit des Gemalten und den entleerten Mechanismus eines bloßen Wiedererkennens, den es zu implizieren scheint, bestätigend festzuhalten. Aber so wie der Begriff, der im Englischen als „Zahl“ und „Figur“ lesbar ist, mit sich selbst nicht koinzidiert, genauso wenig konvergiert die Buchstäblichkeit der Ziffer mit der Malerei, die dem Gemälde eine anthropomorphe Anmutungsqualität verleiht, die dazu berufen scheint, den toten Buchstaben mit Leben zu behauchen. Doch dieser Austausch kommt nicht zustande. Die Kontur der Ziffer ist wie ein Schnitt in die Malerei gesetzt. Die belebende Pinselführung existiert auf einer strikt getrennten Ebene. Zudem verleihen die Collage-Elemente der Farbschicht einen betont materiellen Charakter, der ihre anthropomorphen Anmutungsqualitäten unterminiert. So haben wir letztlich zwei Ebenen wie bei *Flag*: die des Bildgegenstandes und die der Faktur. Beide werden schlicht als das gesehen, was sie buchstäblich vorstellen: eine Ziffer und eine Farbschicht. Der Doppelsinn des Bildtitels scheint die imaginative Anstrengung, *in* der Ziffer eine Figur zu sehen, nur deshalb anzudeuten, um ihre Unmöglichkeit noch klarer herauszustellen.

Zu Johns' kunsthistorischer Stellung zwischen Modernismus und Neo-Avantgarde kann man deshalb noch anmerken, dass seine frühe Malerei zwischen zwei Paradigmen der Bildeinheit steht: Die Bildeinheit, die das Ideal des Modernismus gewesen ist, und eine dialektisch vermittelte Synthese einer Vielalt von Elementen gewesen ist, eine durch den Formprozess gewonnene Einheit, die weder apriorisch noch in einem abschließenden Sinne im fertigen Bild gegeben ist, sondern erst letztlich im Akt der Betrachtung hergestellt wird, der an der Arbeit der Formgebung auf imaginative Weise partizipiert. Das ist das Paradigma des „Sehen-in“. (Abb. 7) Auf der anderen Seite, bei Frank Stella etwa, eine programmatisch flache Einheitlichkeit, die sich auf

a priori gegebene formale Strukturen stützt, und ein einfaches identifizierendes Sehen adressiert. Das ist das Paradigma des „Sehen-als“. (Abb. 5) In dieser Abfolge nun erscheint Jasper Johns als ein Künstler, der zwar schon ganz dem „Sehen-als“ sich verschrieben hat, aber dennoch darauf insistiert, dass das Gemälde keine *einfache Oberfläche* ist, sondern aus *zwei Ebenen* besteht, die ein imaginativer Akt eigentlich vermitteln müsste, ohne das dies noch möglich wäre. So kann man von Johns sagen, dass er an der *zweifältigen Struktur* des modernistischen Gemäldes festhält, aber jene imaginativen Akte der Bildbetrachtung unterbindet, welche diese Doppelstruktur zu einer Einheit zusammenführen könnten. Er scheint das modernistische Gemälde in zwei Teile zu zerbrechen. Oder anders gesagt: er zeigt die Opposition von *Oberfläche und Tiefe* als eine inhärente Dualität der anfänglichen Einheit auf, und entschliesst sich dafür, an dieser Zweiheit als einer irreduziblen unaufhebbaren Selbst-differenz der Malerei festzuhalten. *Figure 1* ist im Grunde eine rechte *Figur der Zwei*.²³

V

Die beiden Werke, die Johns unmittelbar nach seinem *opus unum*, der Flagge, gemalt hat, lassen indes den Verdacht aufkommen, dass die bisherige Diskussion, die sich primär auf einen wahrnehmungspsychologisch gefassten Begriff des Sehens stützte, zu kurz greift. Beiden Arbeiten – *Target with Plaster Casts* und *Target with Four Faces* – ist gemein, dass Johns bei ihnen dem Bildfeld mit dem Motiv der Zielscheibe eine Leiste mit verschließbaren Holzfächern oben angestückt hat, in der sich Körperabgüsse befinden. (Abb. 14–15) Einmal Abgüsse von verschiedenen Körperteilen, darunter die *pudenda* eines Mannes, das andere Mal vier Abgüsse eines Gesichts. Beide Arbeiten scheinen dem Beschauer die unmögliche Imaginationsleistung abzuverlangen, in dem toten Motiv der Zielscheibe einen Körper bzw. ein Gesicht zu sehen. Ähnlich wie der Bildtitel *Figure 1* scheint mit den Abgüssen ein Vergleich des Motivs mit der menschlichen Gestalt nahegelegt. Obwohl aber von der Zielscheibe ein mortifizierter Blick auszugehen scheint, während die Gesichtsabgüsse oben unterhalb der Augen abgesägt wurden, und im anderen Fall der Zielscheibe jene Ganzheit und Einheit zu eignen scheint, die den Körperfragmenten oben mangelt, ist es doch unmöglich, die plastischen und gemalten Elemente zu einer Einheit zusammenzusehen. Der Effekt ist ein ganz anderer: diese Gemälde

Abb. 14

Jasper Johns
Target with Plaster Casts
(1955),
Enkaustik und Collage, Gips, Holz,
129,5 x 111,8 x 8,8 cm
(Sammlung David Geffen,
Los Angeles)

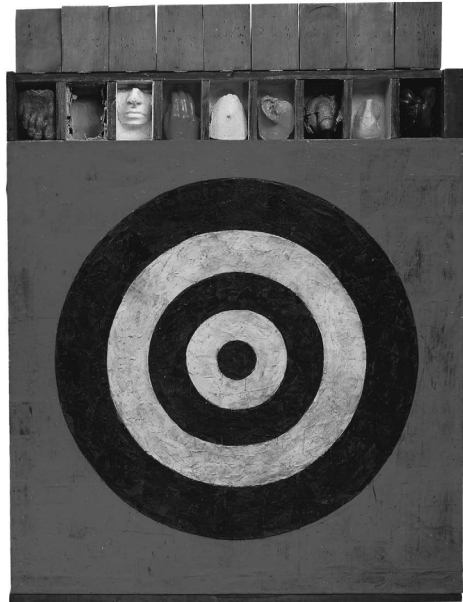
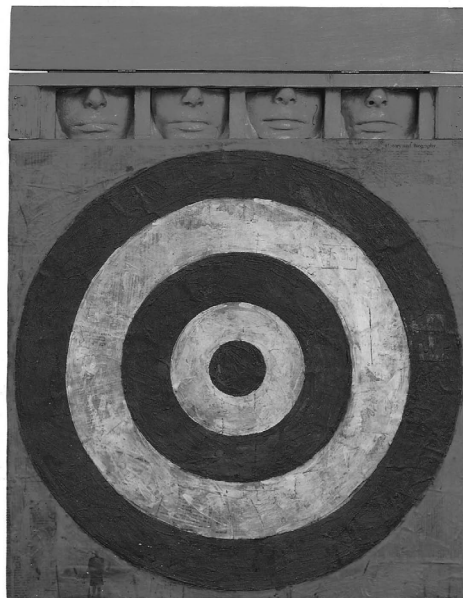


Abb. 15

Jasper Johns
Target with Four Faces
(1955),
Enkaustik auf
Zeitungspapier und Stoff
über Leinwand, Gips, Holz,
85,3 x 66,7,6
(bei geöffnetem Kasten)
(The Museum of Modern Art,
New York)



haben verunsichernd gewirkt auf ihre ersten Betrachter.²⁴ Die Zielscheibe impliziert einen Schuss, der auf sie abgegeben wird, und damit einen Akt der Gewalt, von dem man sich vorstellen kann, dass er auch dafür verantwortlich zu machen ist, dass uns der Mensch hier als *corps morcelé* gegenübergestellt ist. In der Bildbetrachtung scheint unser tiefstes Gefühl für die Einheit unseres Leibes auf verstörende Weise angesprochen zu sein.

Um diese Qualität des Sehens zu diskutieren, wird es notwendig, einen tiefenpsychologischen Begriff von Imagination zu entwickeln. Wieder ist es Richard Wollheim, dem wir eine Erweiterung der Debatte um das Aspektsehen genau in diesem Sinne verdanken, ruht seine Kunsttheorie doch auf einer psychoanalytischen Fundierung. Die „Objekte der Kunst“, die im Zentrum dieser Theorie stehen, sind als Objekte auch mit Melanie Kleins Konzept der Objektbeziehung verknüpft. Wie Whitney Davis eindringlich gezeigt hat, ist bei Wollheims Verständnis des imaginativen Sehens eine doppelte Tiefe im Spiel.²⁵ Nicht nur der Tiefenraum der pikturalen Darstellung, sondern – als eine noch tiefer liegende Grundsicht – eine seelische Tiefe, auf die sich die Gegenstände der Darstellung beziehen.

Es kann hier nur krude vereinfacht werden: In Melanie Kleins psychoanalytischer Theorie spielen imaginäre Objekte eine entscheidende Rolle. Sie leiten sich primär aus Lust- und Unlustempfindungen her, die der Säugling als im Körperinneren befindliche, konkrete Gegenstände phantasiert, mit denen er imaginäre Handlungen, wie ein Einverleiben („Introjektion“) und Ausscheiden („Projektion“), vollzieht. Das früheste kindliche Ich ist instabil, ohne festen Zusammenhang, es schwankt zwischen Zuständen der Integration und Desintegration. Ebenso wenig empfindet dieses Ich seine Bezugspersonen als einheitliche Entitäten. Vielmehr spaltet die unbewußte Phantasietätigkeit des Säuglings jene in „gute“ und „schlechte“ Teile („Partialobjekte“) auf – die etwa für die nährenden Mutterbrust bzw. ihre Abwesenheit stehen –, um erste im Leib bewahren und zweitens abzusondern zu können. Erst im Zuge eines komplexen Prozesses von „Projektionen“ und „Introjektionen“ solcher imaginärer Gegenstände, bei dem Bilder der äußeren und der inneren Welt sich quasi wechselweise ineinander spiegeln, kommt es allmählich zum Aufbau ganzer Objekte, zur Vereinigung „guter“ und „schlechter“ Anteile der Bezugspersonen und dazu reziprok zur Integration des Ich.²⁶

Das Unbewusste ist für Richard Wollheim zuallererst ein Speicherort von Bildern. Die Kunst schöpft aus diesem innerlichen Bilderschatz, denn die Gegenstände der Malerei figurieren für Wollheim auch die imaginären Objekte

Kleins und die Stadien ihrer Integration. Ist das „Sehen-in“ zuerst ein Vorgang des Erkennens der Darstellung externer Gegenstände, so sind an ihm auch Prozesse der Projektion und Identifikation beteiligt, welche sie auf innere beziehen. Oder anders formuliert: In der Einheit des Gemäldes spiegelt sich eine unbewusste Phantasie der Einheit des Ich.²⁷

Ein Beispiel Wollheims, das er in *Painting as an Art* behandelt, ist die Malerei Willem de Koonings. Wenn also in seiner psychoanalytischen Kunsttheorie die Bildeinheit auf innerliche Bilder der Körpereinheit bezogen ist, dann begegnen wir bei de Kooning gleichsam dem radikalsten Entwurf dieser Einheit. Denn nicht ein im Bild dargestellter Gegenstand, sondern das Bildganze wird nach Wollheim bei diesem Maler zu einer beherrschenden Leibmetapher.²⁸ Dies ist freilich auch bei de Koonings abstrakten Leinwänden der 1960er und 70er Jahre der Fall. Die Umgrenzung des Bildes kann dort wie die Umgrenzung eines Körpers und die Malerei wie die Artikulationen eines – ganz physisch verstandenen – Innen-Außen-Verhältnisses gesehen werden. De Koonings malerische Improvisation existiert auch hier in einer Spannung zur Form des Bildträgers und der durch sie implizierten Rasterung des Bildfeldes, welche sichtbaren Druck auf das formale Geschehen auszuüben scheint. Ihre Prägnanz gewinnt diese Metaphorisierung des Körpers aber nicht als abstrakte formale Beziehung, sondern – wie bereits dargelegt – durch die körperbezogene Malweise de Koonings, wie zu Wollheims Ausführungen ergänzend angemerkt werden muss.²⁹ Denn diese somatische Art des Malens, die es dem Beschauer ermöglicht, imaginativ am Körpergefühl teilzuhaben, das die Arbeit am Bild leitete, ist gerade in de Koonings Abstraktionen der eigentliche Anstoß, Leiblichkeit *in* die Malerei *hineinzusehen* und die Bildeinheit als *Imago* der Ganzheit des eigenen Ich und des eigenen Leibes zu erleben. Deshalb ist außerdem noch anzumerken, dass dieses tiefenpsychologische Verständnis des „Sehen-in“ nicht zu einer biographistischen oder im flachen Verstande „expressionistischen“ Verengung der Bildeutung zwingt. Was immer auch das Gemälde aus den Tiefenschichten der Psyche des Malers figuriert, es ist uns zugänglich gemacht auf der Bildoberfläche als eine Bildkonfiguration, die psychologische Grundschichten in *unser aller* Verhältnis zu Darstellungen anspricht.³⁰

Wieder in Hinblick auf Johns' frühe Malerei wird man nun sagen können, dass seine ersten beiden Zielscheiben sich anbieten, ebenfalls als Leibmetapher im Sinne de Koonings gesehen zu werden. (Abb. 14–15) Doch der Imaginationsakt wird kaum gelingen. Malerei und Motiv greifen nicht in-



Abb. 16

Willem de Kooning
Untitled III
 (1975),
 Öl auf Leinwand,
 223,5 x 195,6 cm
 (Privatbesitz)

einander, genauso wie die plastischen Abgüsse und das planimetrisch organisierte Bildfeld quasi dimensional geschieden sind. Im Rahmen einer bloß oberflächlichen Geschlossenheit der Werke inszeniert Johns Diskrepanzen zwischen Zeichnung und Malerei wie zwischen Plastik und Zweidimensionalität, Diskrepanzen zwischen verschiedenen Modi des Bildlichen.

Hinzu tritt eine noch grundlegendere Diskrepanz, die in allen seinen frühen Arbeiten präsent ist, und die uns von Wollheims Maleritheorie wegführt. Es handelt sich um die Unvereinbarkeit von *Sehen* und *Lesen*. Die Wahrnehmung von *Figure 1* spaltet sich nicht zuletzt auch in einen Akt der Lektüre und in einen Akt der Bildbetrachtung. (Abb. 13) Aber auch in Gemälden, in denen keine Schriftzeichen verwendet werden, sind sprachliche Strukturen präsent, wenn wir sie ganz allgemein semiologisch fassen. Dann können wir von Johns' Bildern sagen, dass seine Motive auch dazu dienen, die Malerei in *diskrete, standardisierte* und *itierbare Elemente* zu zerlegen: Wo bei den Flaggen und Zielscheiben der *disegno* als eine seriell geordnete geometrische Konfiguration definiert ist, wird auch die Farbe in eine Reihe ungemischter Grundtöne (die Primärfarben bzw. Rot, Blau und Weiß) aufgegliedert. (Abb. 8)

Wenn man von dieser Beobachtung ausgehend nach der tiefenpsychologischen Dimension der Wirkung dieser Bilder auf ihre Betrachter fragt, wäre

man auf einen theoretischen Ansatz verwiesen, der über das Verhältnis von Sprache und Bildlichkeit in der Psyche Auskunft geben müßte. Ein solches Modell, in dessen Zentrum die drei Register des Imaginären, des Symbolischen und des Realen stehen, hat bekanntlich Jacques Lacan in den 1950er und 60er Jahren ausgearbeitet. Im gegebenen Zusammenhang ist das Verhältnis des Imaginären zum Symbolischen wichtig, das bei Lacan sich wesentlich auch als Verhältnis zwischen Bildlichkeit und Sprache bestimmt. Grundlegend für Lacans Verständnis des Imaginären ist der berühmte frühe Vortrag *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*.³¹ Wie Melanie Klein geht dort auch Lacan davon aus, dass der psychische Vorgang, der die Vorstellung eines ganzheitlichen und in sich zentrierten Ich hervorbringt, durch *images*, mit denen sich das Kleinkind identifiziert, vermittelt ist. Für Lacan ist in diesem Zusammenhang das Spiegelbild wesentlich. Denn es zeigt dem Kind ein Bild seines Selbst (als eine klar konturierte und geschlossene Figur, als das, was die Gestaltpsychologie „gute Gestalt“ nennt), in dem es sich als integriertes Ganzes erkennen kann. Der Moment in der Entwicklung des Kleinkindes, in dem es in der Lage ist, sich selbst in seinem Spiegel zu erkennen, und dieses Erkennen mit jubulatorischen Gesten begleitet, ist der Moment, in dem sich die Vorstellung des Ich kristallisiert.³² Entscheidend für Lacan ist indessen, dass diese Kristallisation ein nur *imaginärer* Vorgang ist, sich auf einer „fiktiven Linie situiert“ („situé dans un ligne de fiction“), da er der tatsächlichen motorischen Integration dieses Ich vorausseilt. Es entsteht eine Diskrepanz zwischen der Vorstellung des Ich und seiner leiblichen Realität als ein dezentrierter, dem Willen noch nicht gefügiger Organismus, die sich später in Phantasien einer „aggressiven Desintegration des Individuums“ („désintégration agressive de l'individu“), in der Phantasie des *corps morcelé* erhält. Und diese Diskrepanz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, dieser fiktive Charakter des integrierten Ich, bleibt für das Register des Imaginären bestimmend.

In einer lacanianischen Perspektive wäre nun zu betonen, dass der Aspekt der Identifikation des Beschauers mit dem Bild, der sich in Wollheims Bildtheorie mit dem „Sehen-in“ verbindet, auf dieser „fiktiven Linie“ situiert ist. In die Einheit des Bildes die Imagination eines in sich zentrierten Selbst hineinzusehen, befestigt demnach eine Fiktion des Individuums über sich selbst. Ihre Kehrseite ist das fortgesetzte Unvermögen, auch des erwachsenen Individuums, die volle Kontrolle über seine Handlungen auszuüben, oder wie es Sigmund Freud mit einer berühmten Formulierung sagt, „Herr im eigenen Hause“ zu sein. Damit ist freilich auf das Unbewusste hingewiesen, Freuds

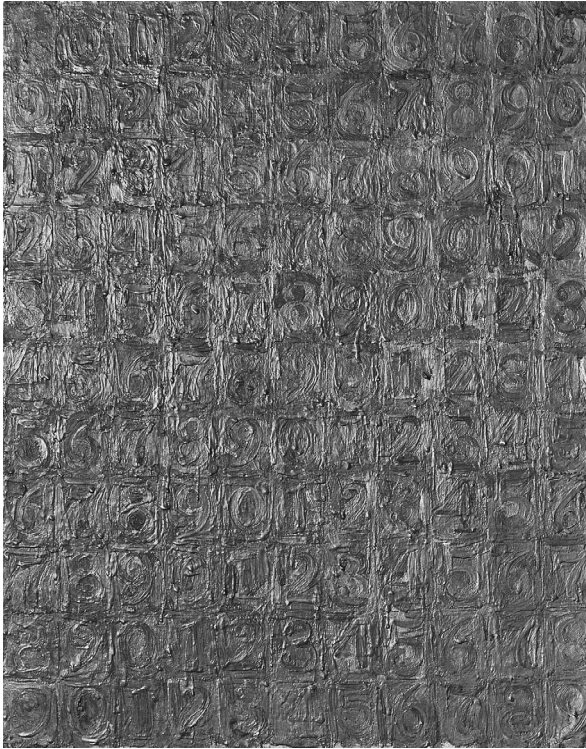


Abb. 17

Jasper Johns
Gray Numbers
 (1957),
 Enkaustik auf Leinwand,
 71,1 x 55,9 cm
 (Privatbesitz, Seattle)

Annahme, dass im tiefsten Kern unseres Ich eine vom Bewusstsein nicht kontrollierbare Willensinstanz lokalisiert ist, die auf alle unsere Handlungen und Wünsche determinierend einzuwirken vermag. Bei Lacan hat diese Instanz den Charakter eines Mechanismus, der im Innersten des Subjekts blind abläuft. Für diese Automatik steht das Register des Symbolischen, das für den Menschen als sprechendes Wesen, das sich in seinen Äußerungen anonymer Strukturen von Zeichensystemen bedient, konstitutiv ist. Das Register des Symbolischen steht im Zeichen der Logik der Repräsentation. Die Dinge des Lebens tauchen in ihm als tote Zeichen auf, als diskrete und iterierbare Elemente, welche die symbolische Maschinerie einem unaufhörlichen Prozess serieller Kombinationen unterwirft. Eine wichtige Pointe in Lacans Theorieentwicklung während der 1950er Jahre ist nun, das Symbolische gegen das Imaginäre auszuspielen, d. h. aufzuzeigen, dass dort, wo wir als autonome

Abb. 18

Jasper Johns
Green Target
 (1955),
 Enkaustik auf
 Zeitungspapier und Stoff
 über Leinwand,
 152,4 x 152,4 cm
 (The Museum of Modern
 Art, New York)



Wesen selbstbestimmt zu handeln glauben, die Ganzheit unseres imaginären Ich sehen, tatsächlich der Mechanismus des Symbolischen am Werk ist.³³

Nochmals zu *Target with Plaster Casts* und *Target with Four Faces* zurückkehrend, hat man den Eindruck, dass Johns in den 50er Jahren genau auf diese Pointe hinaus will.³⁴ Auf der einen Seite gibt es die gemalte Oberfläche des Bildes, das zentrierte, geschlossene Motiv, den zur Identifikation einladenden Gestalteindruck. Auf der anderen Seite die sprachlichen, mechanischen Strukturen, die diesem Bild der Ganzheit unterliegen – und wie um diese inhärente Differenz in der Bildoberfläche nochmals zu unterstreichen, montiert Johns über das Bildfeld die Reihe von Holzfächern, die den Körper, den man in das Gemälde nicht wirklich hineinsehen kann, uns im drastischen Status der Repräsentation, wie Lacan sie versteht, zeigt: zerstückelt in eine Serie diskreter und iterierbarer Elemente. Gegen Wollheims psychoanalytische Kunsttheorie, die ganz auf die integrierende Kraft des imaginativen Bildersehens setzt, impliziert Jasper Johns' Malereipraxis ein Bildverständnis, das auf seiner Sprachgebundenheit insistiert.³⁵

Gray Numbers von 1957 gehört zu einer Gruppe von Gemälden, die man auf den ersten Blick als abstrakte Monochrome sehen kann, d. h. als extremen

Typus modernistischer Bildeinheit, zugleich als Projektionsflächen eines imaginativen Sehens. (Abb. 17) Dahinter verbirgt sich aber ein zweites Bild, das sich erst zu erkennen gibt, wenn man das Bild näher betrachtet. Oder besser: Hinter dem Monochrom taucht eine sprachliche Ebene auf, ein skripturales Nicht-Bild, die serielle Permutation der Ziffernfolge von 0 bis 9, die man nicht eigentlich „sieht“, sondern von links nach rechts, Zeile für Zeile auf der Leinwand *liest*. Hat man dies getan, kann man zur anfänglichen imaginativen Betrachtungsweise allerdings nicht mehr zurückkehren. Dabei bleibt das Gemälde zwiespältig: es gibt sich als Zeichenfolge zu *lesen*, aber mit der gleichen Emphase bleibt es ein *Gemälde*, eine kunstvoll mit Farbe bedeckte Oberfläche, wobei sich Malerei und Schrift wieder wechselseitig stören: Die monochrome graue Malerei behindert die Lektüre, die Lektüre kommt einer Versenkung in die *Pinselschrift* in die Quere.

Leo Castelli, Johns' späterer Galerist, begegnete 1957 bei einer Gruppenausstellung im Jewish Museum New York zum ersten Mal einer Arbeit dieses Künstlers. Es handelte sich um *Green Target*. (Abb. 18) Wie er später berichtete, hielt Castelli das Bild bei dieser ersten Begegnung für ein abstraktes Monochrom.³⁶ Johns' frühe Gemälde sind darauf angelegt, in dieser Weise missverstanden zu werden, und laden so dazu ein, einen *imaginativ* aufgeladenen Blick auf sie zu richten. Sobald man aber das Motiv, das sich in den monochromen Gemälden verbirgt, entdeckt hat, spaltet sich das Bild in eine Doppelfigur: eine malerische Oberfläche, die man nur mehr *als* bemalte, materielle Oberfläche sehen kann; und auf der anderen Seite in eine Figuraton, die man *als* Zeichen wiedererkennt oder buchtäblich liest. Diese Spaltung vollzieht sich zumeist in dem Augenblick, wo wir in Johns' Gemälden zu *lesen* beginnen und dort, wo wir ein potentiell Gesicht, einen potentiellen Körper, eine subjektiven Ausdruckgehalt, vermuteten und uns in ein Verhältnis der *Identifikation* zum Bild begeben hätten, ein totes Zeichen entdecken. Auf solche Weise untergräbt Johns' Malerei die imaginative Dimension des Bildersehens, bringt – in Lacans Begriffen – die Symbolische Matrix gegen das Imaginäre in der Kunst in Stellung.

Anmerkungen

- 1 Bei der „Rubin-Vase“ handelt es sich um experimentalpsychologisches Schaubild, das der dänische Psychologe Edgar Rubin in einer Studie über die Figur-Grund-Beziehung in der visuellen Wahrnehmung (*Synsoplevede Figurer. Studier i psykologisk Analyse*, 1915) heranzog, vgl. Edgar Rubin, *Visuell wahrgenommene Figuren. Studien in psychologischer Analyse* (København/Christiana/Berlin/London: Gyldendalske Boghandel, 1921), Abb. 3. Jasper Johns entdeckte die „Rubin-Vase“ in einem Artikel über Kippbilder: Fred Attneave, „Multistability in Perception“, *Scientific American* 225: 6 (1971): 64. Vgl. dazu Douglas Druick, „Jasper Johns. Gray Matters“, in ders. u. James Rondeau, Ausst.-Kat. *Jasper Johns. Gray*, The Art Institute of Chicago [u. a.] (New Haven/London: Yale University Press, 2007), 89 ff.
- 2 Vgl. Ludwig Wittgenstein, „Philosophische Untersuchungen“, in ders., *Werkausgabe* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989), Bd. 1, 518 ff.
- 3 Nach Krauss und Bernstein datiert Johns den Beginn seiner Wittgensteinlektüre ins Jahre 1961, vgl. Rosalind [E.] Krauss, „Jasper Johns“, in *Lugano Review*, 1: 2 (II/1965): 97, Anm. 22; Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954–1974. „The Changing Focus of the Eye“* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), 92. Nach Crichton und Tomkins ist diese Lektüre mit der Arbeit an dem Gemälde *Fool's House* (1962) verbunden, vgl. Michael Crichton, *Jasper Johns* (New York: Abrams, 1977), 42; vgl. Calvin Tomkins, *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time* (New York [u. a.]: Penguin, 1981), 197. Dass Johns' Malerei indessen schon ab 1959 eine Richtung genommen hat, die sie für die Anregung der Wittgensteinschen Philosophie empfänglich machen musste, wird oft angenommen. So wird die Problematisierung des Verhältnisses zwischen Sprache und Bild, wie es bei Johns ab *False Start* (1959) akut wird, auf Motive der Wittgensteinschen Sprachphilosophie bezogen, vgl. Peter Higginson, „Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach“, in *New Lugano Review* 10 (1976): 53; vgl. Esther Levinger, „Jasper Johns' Painted Words“, in *Visible Language* 13: 2-3 (1989): S. 282 ff.; vgl. Fred Orton, „On **Being** Bent ‚Blue‘ (Second State): An Introduction to Jacques Derrida/A Footnote on Jasper Johns“, in *Oxford Art Journal* 12: 1 (1989): 45, Anm. 24. Rosalind Krauss bezieht allerdings schon *Flag* (1954–55) auf Wittgensteins Kritik des Konzepts der Privatsprache, vgl. Rosalind [E.] Krauss: „Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism“, in *American Art of the 1960s* (New York: The Museum of Modern Art, 1991), 125 ff.
- 4 Für einen Überblick über diese Debatte vgl. Patrick Maynard, „Seeing Double“, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52: 2 (1994): 155–167.

- 5 Vgl. z.B. Jessica Prinz, *Art Discourse/Discourse in Art* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991), 27 ff.
- 6 Vgl. Higginson, „Jasper’s Non-Dilemma“, 54 ff.
- 7 Auf das Kippbild ist Wittgenstein aufmerksam geworden in: Joseph Jastrow, *Fact and Fable in Psychology* (London: MacMillan & Co., 1901), 295. Die bei Gombrich abgebildete Variante stammt aus: Norma V. Scheidemann, *Experiments in General Psychology* (Chicago: The University of Chicago Press, 1939), 67.
- 8 Zu Gombrich und Wittgenstein vgl. William G. Lycan, „Gombrich, Wittgenstein, and the Duck-Rabbit“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30: 2 (1971): 229–237.
- 9 Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts*, 1956 (London: Phaidon, 1960), 5 f.
- 10 „Strukturell“, da Hase und Ente beide auf Ebene der Bildillusion wahrgenommen werden. Das Beispiel hat deshalb in Bezug auf Gombrichs Argument etwas Irreführendes. Die Doppeldeutigkeit, um die es Gombrich zu tun ist, beträfe genau genommen beim „H-E-Kopf“ nicht die Möglichkeit zwei verschiedene Tiere in ihm zu sehen, sondern das Bild als Oberfläche, das heißt: als bedeutungsloses Liniengebilde, oder als Darstellung von etwas zu sehen.
- 11 Gombrich, *Art and Illusion*, 5 f.
- 12 Vgl. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 519f.; vgl. Gunter Gebauer, *Wittgensteins anthropologisches Denken* (München: C. H. Beck, 2009), 211. Zur Kritik der Vorstellung der Metasprache generell in Wittgensteins Werk vgl. Merrill B. u. Jaakko Hintikka, *Untersuchungen zu Wittgenstein* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990).
- 13 In Arnheims Versuch einer in der Wahrnehmungspsychologie fundierten Ästhetik haben Beispiele der modernen, besonders der abstrakten Kunst paradigmatischen Charakter. Bezeichnenderweise beginnt das Buch mit einer Diskussion der Balanceverhältnisse auf Ebene der Flächenordnung von Bildern („The Hidden Structure of a Square“), vgl. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye* (Berkeley: University of California Press, 1954), 1 ff.
- 14 „I wanted something that was direct – sort of [a] direct thing to your eye [...]. It was a kind of visual imprint. The idea [was like] a rubber stamp, ... the whole thing about printing or imprint – that’s a kind of visual imprint“, Frank Stella zit. n. Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1996), 156.
- 15 Bruce Glaser, „Questions to Stella and Judd“, red. v. Lucy R. Lippard, in *Art News* 65: 5 (1966): 59.
- 16 Ausführlich zum Verhältnis von Jasper Johns’ früher Malerei zu Willem de Kooning

- vgl. Stefan Neuner, *Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning* (München: Fink, 2008).
- 17 Zu einer Wahrnehmung des „H-E-Kopfes“, die nur einen Aspekt darin erkennt, ihn etwa „stetig“ als Hasen sieht, heißt es: „Zu sagen ‚Ich sehe das jetzt als ...‘, hätte für mich so wenig Sinn gehabt, als beim Anblick von Messer und Gabel zu sagen: ‚Ich sehe das jetzt als Messer und Gabel.‘ Man würde diese Äußerung nicht verstehen. – Ebenso wenig wie diese: ‚Das ist jetzt für mich eine Gabel‘, oder ‚Das kann auch eine Gabel sein““, Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 521.
- 18 Zum Folgenden vgl. Richard Wollheim, „Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation“, in ders., *Art and Its Objects. Second Edition with Six Supplementary Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), 205–226; zu Johns’ Gemälde *Flag*: 225 f.
- 19 Dazu rechnet auch, wie Wollheim an anderer Stelle sehr ausführlich darlegt, ein schwer eingrenzbare Feld von Wissen, das etwa historische Konventionen etc. umfassen kann. In diesem Fall vielleicht auch der Umstand, dass Untersuchungen an Vermeers Leinwand ergeben haben, dass an der Stelle, wo jetzt gegen die rechte Seite hin der Vorhang herabfällt, an der hinteren Wand das Gemälde eines Cupido zu sehen war, vgl. Arthur K. Wheelock, „Pentimenti in Vermeer’s Paintings. Changes in Style and Meaning“, in *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984*, hrsg. v. Henning Bock u. Thomas W. Gaehtgens (Berlin: Mann, 1987), 385–412. Der Punkt in diesem und allen anderen Fällen, die das Problem von Information als Voraussetzung des „Sehen-in“ betreffen, ist allerdings, daß es nicht um ein abstraktes Wissen der Bildbedeutung geht, sondern darum, dass diese – unter bestimmten kognitiven Voraussetzungen – sehend *erlebt* werden kann, vgl. Richard Wollheim, *Painting as an Art. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts*, 1984 (Princeton: Princeton University Press, 1987), 89 ff.
- 20 Vgl. Michael Podro, *Depiction* (New Haven/London: Yale University Press, 1998), Kap. 1, „Sustaining Recognition“, 5–28.
- 21 Vgl. Clement Greenberg, „After Abstract Expressionism“, in ders., *The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, Bd. 4, hrsg. v. John O’Brian, (Chicago/London: University of Chicago Press, 1995), 124.
- 22 Genauer zu dieser gespaltenen Struktur der frühen Gemälde Johns’ vgl. Neuner, *Maskierung der Malerei*, Kap. 7, „Schizographikē“, 205–245.
- 23 Zum diesem theoretischen Modell vgl. Markus Klammer u. Stefan Neuner, „Die Figur der Zwei / The Figure of Two. Exposé“, in *31. Das Magazin des Instituts für Theorie* 14–15 (2010): *Die Figur der Zwei / The Figure of Two*, 15–21.
- 24 Vgl. Neuner, *Maskierung der Malerei*, 102 ff.

- 25 Vgl. Whitney Davis, *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond* (New York: Columbia University Press, 2010), Kap. 10, „Fantasmatic Iconicity. Freudianism, Formalism, and Richard Wollheim“, 271–295.
- 26 Dies vollzieht sich im Übergang von der „paranoid-schizoiden“ zur „depressiven Position“, die der Säugling nach Klein im Alter von 4–6 Monaten erreicht. War die Aufspaltung der Bezugspersonen von Angstzuständen angetrieben und wurde unter aggressiven Regungen vollzogen, so stellt sich im Zuge der Integration von „guten“ und „schlechten“ Anteilen in der unbewussten Phantasie des Kindes Trauer über die sadistischen Akte ein und – verbunden damit – ein Verantwortlichkeitsgefühl gegenüber den geliebten Menschen. Für eine zusammenfassende Darstellung dieser Theorie der Ich-Entwicklung vgl. Melanie Klein, „Über das Seelenleben des Kleinkindes. Einige theoretische Betrachtungen“, in dies., *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*, hrsg. v. Hans A. Thorner (Stuttgart: Klett-Cotta, 2006), 187–224.
- 27 Wie Davis zeigt, schliesst Wollheims Kunsttheorie an Adrian Stokes an, der seinerseits bereits ein kunstkritisches Modell erarbeitet hatte, das auf Elementen der kleinianischen Psychoanalyse rekurriert. Künstlerische Form, für Stoke prototypisch verkörpert in der figurativen Kunst der griechischen Antike und der Renaissance, hat eine heilende, d. h. integrierende Kraft: als ideales Bild seiner Ganzheit und Einheitlichkeit vermag sie durch Identifikationsprozesse auf das Ich einzuwirken, vgl. besonders Adrian Stokes, *Greek Culture and the Ego. A Psycho-Analytic Survey of an Aspect of Greek Civilization and of Art* (London: Tavistock, 1958). Allerdings ist, wie Davis betont, Wollheim skeptisch geblieben gegenüber Stokes idealistischer Vorstellung, das Ich könne am Leitseil der Kunst selbst über die „depressive Position“, die Klein postuliert hat, hinausgelangen.
- 28 „[T]he container-like effect of the picture is achieved [...] through the protest that its contents make against it, [...] once this effect has been achieved, it is through it that corporeality attaches to the picture as a whole, so that the picture can then come to metaphorize the body“, Wollheim, *Painting as an Art*, 350.
- 29 Genauer zur Genese dieser Leibmetapher im Œuvre de Koonings vgl. Stefan Neuner, „Nachträge der Zeichnung. De Koonings zweite Kunst“, in Ausst.-Kat. *Willem de Kooning*, hrsg. v. Ingrid Brugger u. Florian Steininger, Kunstforum Wien (Wolfratshausen: Ed. Minerva 2005), 11–23. Grundlegend zur Leiblichkeit von de Koonings Malerei vgl. Richard Shiff: „Water and Lipstick. De Kooning in Transition“, in Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. Paintings*, National Gallery of Art, Washington D.C. [u. a.] (New Haven/London, Yale University Press, 1994), 33–73.
- 30 Die Artikulation einer piktoralen Repräsentation geht für Wollheim vom „Sehen-

- in“ und, daran angelehnt, der „expressiven Wahrnehmung“ („expressive perception“) als *natürlichen* Vermögen des Menschen aus. Beim Malen ist der Künstlers immer zugleich auch Betrachter seines Gemäldes und kontrolliert in dieser Rolle gleichsam – nicht die Lesbarkeit –, sondern die Sichtbarkeit und Erlebbarkeit der von ihm angezielten Bildbedeutung, vgl. Wollheim, *Painting as an Art*, Kap. 2, „What the spectator sees“, 43–100.
- 31 Vgl. Jacques Lacan, „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique“, in ders., *Écrits 1* (Paris: Éditions du Seuil, 1966), 89–97. Dem in den *Écrits* publizierten Text liegt ein Vortrag zugrunde, den Lacan zuerst auf dem 14. (Marienbad) und dann auf dem 17. Kongress (Zürich) der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung präsentierte.
- 32 Für Melanie Klein hingegen ist das Ich eine mit ihren Grenzen angeborne Struktur, vgl. Robert D. Hinshelwood, *Wörterbuch der kleinianischen Psychoanalyse* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1993), 432.
- 33 Der wohl bekannteste Text aus dieser Phase setzt sich mit Edgar Allan Poes Erzählung *The Purloined Letter* auseinander, als deren eigentlicher Protagonist in dieser Lektüre ein Brief bzw. eine „Letter“ (der Doppelsinn des englischen „letter“ gilt auch für „lettre“ im Französischen) erscheint, vgl. Jacques Lacan, „Le séminaire sur ‚La Lettre volée‘“, in Lacan, *Écrits 1*, 19–75.
- 34 Zum Verhältnis des Symbolischen zum Imaginären in der Malerei Johns vgl. auch: Stefan Neuner, „Topologische Wendungen bei Jasper Johns“, in *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, hrsg. v. Wolfram Pichler u. Ralph Ubl (Wien: Turia u. Kant, 2009), 235–294.
- 35 In *Painting as an Art* unterstreicht Wollheim die Unterschiedenheit der Wahrnehmung (pikturaler) Repräsentationen (die auf dem natürlichen menschlichen Vermögen des „Sehen-in“ beruht) von der Lektüre linguistischer Zeichen (die erlernt ist) an mehreren Stellen, vgl. z. B. 22, 27, 60f., 76f.
- 36 „I saw him [Jasper Johns, Anm. S. N.] for the first time in a show at the Jewish Museum. That was in March of 1957, and that was the Green Target that the Modern has now. I saw that green painting. It didn't, of course, appear as a target to me at all. It was a green painting. Well, going around and seeing the familiar painters of that time ...“, Paul Cummings, „Interview with Leo Castelli. Mai 14, 1969“, Archivalie der Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/castelmay69.htm> (5. 12. 2010).

Abbildungsnachweise

- Abb. 1:** Sidra Stich, *Made in USA. An Americanization in Modern Art, the '50s & '60s* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1987), 22.
- Abb. 2:** Ausst.-Kat. *Jasper Johns. A Print Retrospective*, hrsg. v. Riva Castleman, (New York: Museum of Modern Art, 1986), 95.
- Abb. 3:** Nan Rosenthal u. Ruth E. Fine, Ausst.-Kat. *The Drawings of Jasper Johns*, National Gallery of Art, Washington D.C. [u. a.] (London/New York: Thames and Hudson, 1990), 297.
- Abb. 4:** Fred Attneave, „Multistability in Perception“, *Scientific American* 225: 6 (1971): 66.
- Abb. 5:** Lawrence Rubin, *Frank Stella. Paintings 1958 to 1965. A Catalogue Raisonné* (New York: Stewart, Tabori & Chang, 1986).
- Abb. 6:** Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon, 1960), 307.
- Abb. 7:** Ausst.-Kat. *Willem de Kooning. Paintings*, National Gallery of Art, Washington D.C. [u. a.] (New Haven/London: Yale University Press, 1994).
- Abb 8:** © The Museum of Modern Art, New York, Photo: Kate Keller und Eric Landsberg.
- Abb. 9:** Walter Liedtke, *Vernmeer. The Complete Paintings* (Antwerpen: Ludion [u. a.], 2008), 70.
- Abb. 10:** Franco Posocco, Salvatore Settis (Hg.), *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia* (Modena: Franco Cosimo Panini, 2008), Bd. 1, 86.
- Abb. 11:** Marie-Laure Bernadac, *Picasso-Museum Paris. Die Meisterwerke* (München: Prestel, 1991).
- Abb. 12:** © VBK, Wien, 2008; Fotocredit MUMOK.
- Abb. 13:** Ausst.-Kat. *Jasper Johns. Retrospektive*, hrsg. v. Kirk Varnedoe, Museum Ludwig, Köln (München/New York: Prestel, 1997), 140.
- Abb. 14:** © The Museum of Modern Art, New York, Gamma One Conversions.
- Abb. 15:** © The Museum of Modern Art, New York, Photo: Kate Keller und Eric Landsberg.
- Abb. 16:** © The Willem de Kooning Foundation.
- Abb. 17:** © Jasper Johns / Licensed by VAGA, New York, NY.
- Abb. 18:** © The Museum of Modern Art, New York, Photo: Kate Keller und Eric Landsberg.