

Jasper Johns, die Druckgraphik

Riva Castleman, [aus dem Amerikanischen
übertragen von Angela Meerman]

Author

Castleman, Riva

Date

1986

Publisher

Schirmer/Mosel

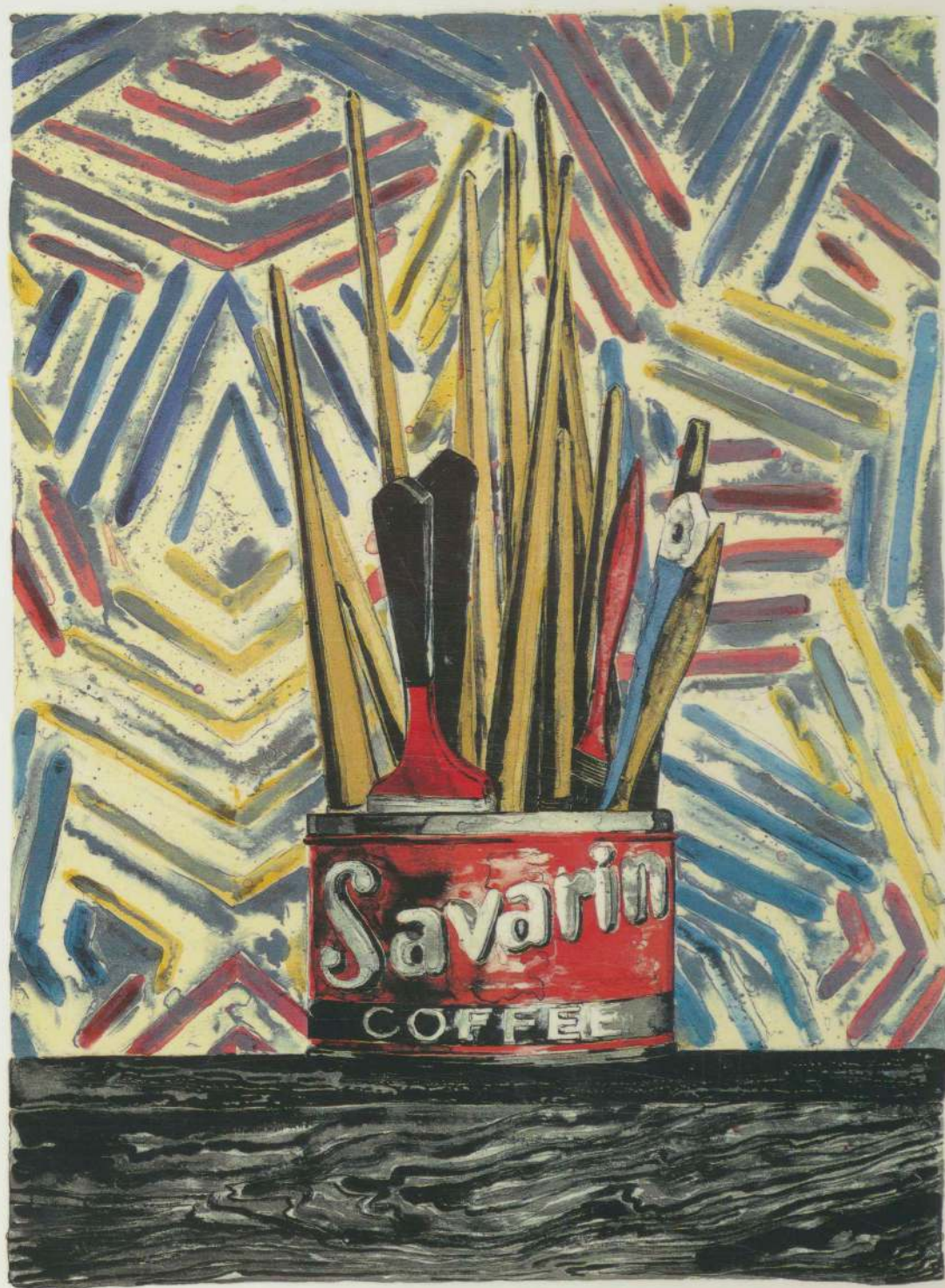
ISBN

3888142083

Exhibition URL

www.moma.org/calendar/exhibitions/1816

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



Riva Castleman

JASPER JOHNS

Die Druckgraphik

Schirmer/Mosel

Riva Castleman

JASPER JOHNS

DIE DRUCKGRAPHIK

148 Seiten, 106 teils farbige Abb.

ISBN 3-88814-208-3

Jasper Johns, geboren 1930, ist einer der Gründerväter der amerikanischen Pop Art und seit inzwischen drei Jahrzehnten eine zentrale Figur in der New Yorker und internationalen Kunstszene. Mitte der fünfziger Jahre schockierte er die Öffentlichkeit – Publikum und Kritik – mit bewußt banalen Sujets: Zahlen, Flaggen und Schießscheiben waren die Motive großformatiger Gemälde, die – grell und plakativ – den Kunstbegriff der klassischen Moderne radikal in Frage stellten.

Seit 1960 beschäftigt sich Jasper Johns intensiv mit der Druckgraphik. In seinen Lithographien, Radierungen, Siebdrucken und Monotypien erweist er sich als ein Meister dieses Mediums, als der einzige unter den lebenden Künstlern, dessen graphisches Werk an Qualität und Kreativität dem malerischen und bildhauerischen in nichts nachsteht.

Riva Castleman, Leiterin der Abteilung Druckgraphik und Illustration im Museum of Modern Art, New York, analysiert in ihrem einführenden Text Johns' graphische Arbeiten im Zusammenhang mit seinen Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen. Die Entwicklung seiner Themen und Techniken, seiner künstlerischen Sprache und Intentionen, das weite Spektrum seiner Ausdrucksmittel und -möglichkeiten werden durch das reichhaltige und sorgfältig zusammengestellte Abbildungsmaterial anschaulich. Auszüge aus Johns' programmatischen Schriften, Tagebüchern und Interviews ergänzen die Darlegungen der Autorin.

Der vorliegende Band begleitet eine erste umfassende Retrospektive des graphischen Werks von Jasper Johns, die das Museum of Modern Art in New York zusammenstellte und die Ende 1986 auch in Frankfurt gezeigt wird.



JASPER JOHNS



HAND. U.L.A.E., 1965.
Lithographie, 57,1 × 44,5 cm.
The Museum of Modern Art. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.

Riva Castleman

JASPER JOHNS

Die Druckgraphik

Schirmer/Mosel

Archive
MoMA
1423
1986g

Aus dem Amerikanischen übertragen von Angela Meermann

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Castleman, Riva:

Jasper Johns, die Druckgraphik / Riva Castleman.

[Aus d. Amerikan. von Angela Meermann]. –

München : Schirmer-Mosel, 1986.

ISBN 3-88814-208-3

NE: Johns, Jasper [Ill.]

Titel-Abb.: SAVARIN, 1977.

Farblithographie. The Museum of Modern Art, New York.

Rückentitel: # 6 (After »Untitled 1975«), 1976.

Farblithographie. Gemini G. E. L., Los Angeles.

Autorisierte deutschsprachige Ausgabe des Werkes

Jasper Johns: A Print Retrospective

© 1986 by The Museum of Modern Art, New York

© 1986 dieser Ausgabe Schirmer/Mosel, München

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks
und der photomechanischen Wiedergabe, vorbehalten.

Satz: Kösel, Kempten

Druck und Bindung: Passavia, Passau

ISBN 3-88814-208-3

The Museum of Modern Art Library

DANK

Jasper Johns, 1930 geboren, gehört unstreitig zu den wichtigsten amerikanischen Künstlern unseres Jahrhunderts. Dieser Tatsache trug bereits 1979 die Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut mit der Übernahme einer Ausstellung von Zustandsdrucken der Druckgraphik des Malers Rechnung. Jene Ausstellung, »Working Proofs«, vermittelte anhand ausgewählter Beispiele Einblicke in die Arbeitsprozesse vom ersten Andruck bis zum fertigen, seine besondere ästhetische Qualität häufig vielfachen Überarbeitungen des Druckträgers verdankenden Blatt. Zugleich wurde der amerikanische Künstler damals in einem Medium vorgestellt, für das er Großes geleistet hat: der künstlerischen Druckgraphik.

Die Schirn Kunsthalle Frankfurt ist nun in der glücklichen Lage, als einzige Station in Deutschland an die damalige Ausstellung anknüpfen zu können mit einer vom Museum of Modern Art in New York groß angelegten Gesamtretrospektive des druckgraphischen Schaffens von Jasper Johns. Die Ausstellung umfaßt Lithographien, Siebdrucke, Radierungen aus der Zeit von 1960 bis 1985 – ein Vierteljahrhundert, das mit der ersten Lithographie von Johns beginnt und nicht zuletzt dank seinem Wirken die Wiedergeburt dieser Technik als künstlerisches Medium in Amerika erlebte.

Schon Maler wie Toulouse-Lautrec, Picasso und Chagall haben mit den vielfältigen Möglichkeiten der Lithographie experimentiert und durch ihr druckgraphisches Werk die Kunst unseres Jahr-

hunderts entscheidend mitgeprägt. Der Aufbruch zu weiteren, ungeahnten technischen Möglichkeiten des Verfahrens ging nach dem 2. Weltkrieg von Amerika aus. Jasper Johns gehört zu jenen Bahnbrechern, die es zur Meisterschaft führten. Seine Drucke stehen als gleichwertige Kunstwerke neben seinen Arbeiten in anderen Medien, die ihnen häufig als Vorlage dienten. Die Umsetzung eines Gemäldes in ein anderes bildnerisches Verfahren bedeutet eine Herausforderung, der sich Johns auch auf anderen Gebieten wie der Radierung und der Aquatinta stellte, auch hier vielfach innovativ wirkend.

Den Weg zu dieser Meisterschaft hat Riva Castleman, Leiterin des Department of Prints and Drawings des Museum of Modern Art, in diesem Katalog mit Einfühlungsvermögen und kompetenter Kennererschaft nachgezeichnet. Ihr verdanken wir auch die Zusammenstellung der Ausstellung. Meinen herzlichsten Dank möchte ich an dieser Stelle dem Direktor des Museum of Modern Art, Richard E. Oldenburg, für die Überlassung der Ausstellung aussprechen sowie allen Leihgebern, die uns ihre Schätze anvertraut haben. Waldo Rasmussen, Leiter der Abteilung International Program des Museum of Modern Art, und der Koordinator des Department of Exhibition Program, Richard E. Palmer, haben es mit ihrem Engagement möglich gemacht, daß in Frankfurt Werke gezeigt werden können, die zum schönsten gehören, was die Moderne auf diesem Gebiet hervorgebracht hat.

Christoph Vitali

INHALT

7

Einleitung

9

Riva Castleman: Jasper Johns' Druckgraphik
Jasper Johns in Selbstzeugnissen

47

Quellennachweis

48

Ausgewählte Bibliographie

50

Photonachweis

51

Tafeln

133

Katalog der ausgestellten Werke

138

Titelregister

EINLEITUNG

Trotz unermüdlicher Interpretationen und brillant formulierter, kritisch-intellektueller Analysen hat Jasper Johns' Werk seinen Reiz und seine Aura des Geheimnisvollen bewahrt. Geht man davon aus, daß in Johns' Arbeiten dargestellt ist, was man sieht, so setzt das schon ein unerschütterliches Vertrauen in das eigene Wahrnehmungsvermögen voraus (allerdings wies Johns selbst in einem Interview mit Roberta J. M. Olson 1977 darauf hin, daß diese Einstellung vollkommen genüge, um seine Bilder zu verstehen: »Der Betrachter sieht genau das, was ich auch sehe.«). Sein Werk jedoch, ungeachtet der Flut von Deutungen, die es auslösen mag, erschließt sich dem Betrachter nur dann, wenn er die Einzelelemente erkennt und zueinander in Beziehung setzt. Die »ikonographischen Spiele«, die aus einer solchen Betrachtungsweise erwachsen, dienen jedoch keineswegs dazu, den »richtigen« oder »falschen« Zugang zu seinem Werk zu finden. Wie jede schwer faßbare Kunst wurzelt die Unergründlichkeit bei Johns in seiner eigenen, labyrinthischen Gedankenwelt. Aber es sind durchaus Anhaltspunkte vorhanden – Wahrheiten, die sich im Rahmen der jeweils individuellen Maßstäbe erschließen lassen.

Im folgenden wird auf das den Leser nur ablenkende Beiwerk von Fußnoten verzichtet; ersatzweise liefert der Anhang eine ausführliche Bibliographie der hier verwendeten Literatur zu Johns' Druckgraphik. Meine Ausführungen werden ergänzt durch eine Zitatensammlung aus Gesprächen und Interviews, die mit Künstlern, Kunsthistorikern, Kritikern, Schriftstellern und Freunden in den Jahren 1955 bis 1985 geführt wurden, und durch Auszüge aus Johns' Schriften (die Quellenangaben sind jeweils im Literaturverzeichnis zu finden). Es bleibt zu hoffen, daß dieses zweigleisige Leseverfahren – die Kombination von Aussagen des Künstlers mit Ausführungen zur Entstehung

seiner graphischen Arbeiten – Jasper Johns' Persönlichkeit, seine Interessen und Ziele anschaulich und nachvollziehbar werden lassen.

Ich bin folgenden Personen zu Dank verpflichtet, die Jasper Johns' Werk zum Gegenstand ihrer Forschung gemacht und wesentlich dazu beigetragen haben, meine eigenen Studien zu vertiefen: An erster Stelle möchte ich Richard S. Field erwähnen sowie Roberta Bernstein, Michael Crichton, Richard Francis, Christian Geelhaar, Judith Goldman, Max Kozloff, Barbara Rose und David Shapiro. Über viele Jahre hinweg stellten die hier namentlich erwähnten Graphiker und Verleger wertvolle Sachinformationen und fundierte Stellungnahmen zu gemeinsamen Projekten mit dem Künstler zur Verfügung; ich möchte an dieser Stelle mein Bedauern zum Ausdruck bringen, daß es nicht möglich war, die Namen der vielen anderen anzuführen, die an Johns' Arbeit mitbeteiligt waren. Mein Dank gilt all denen, die technische Vorrichtungen, ihre Sachkenntnis, ihre Energie, Geldmittel, Ermutigung und ihre Phantasie zur Verfügung stellten und damit die Voraussetzungen für Jasper Johns' beeindruckendes graphisches Werk schufen. Von den vielen Mitarbeitern des Künstlers, die bei der Planung der Ausstellung geholfen haben und deren Ratschläge immer willkommen waren, gebührt mein besonderer Dank Mark Lancaster und David Whitney, zwei sehr guten, langjährigen Freunden. Jasper Johns ist der »Urheber« nicht nur der hier besprochenen Arbeiten, sondern auch jener subtil gesponnenen Komplizität, die mir in Gesprächen und im Schweigen mit ihm die Besonderheit seiner Ideen vermittelt hat. Diese fruchtbare und anregende Erfahrung hat mir den Weg zu größerer Einsicht und tieferem Verständnis für Johns' Werk aufgezeigt und meine eigene Arbeit zu einer Herausforderung und Bereicherung gemacht.

R. C.



Seit nunmehr einem Vierteljahrhundert arbeitet Jasper Johns mit unterschiedlichen drucktechnischen Verfahren. Diese fünfundzwanzig Jahre umfassen den Werdegang des Künstlers vom jungen Mann, dessen Arbeit eine permanente Provokation darstellte, zum unbestrittenen Meister. Als er Mitte der fünfziger Jahre in der Malerei – auf die die Kritiker von Anfang an mit intellektuell anspruchsvollen Deutungen reagierte – seine künstlerische Identität gefunden hatte, wandte sich Johns dem druckgraphischen Medium zu, wobei der Weg insofern vorgegeben war, als er sich ausschließlich auf frühere Bildkompositionen stützte. Seine Drucke und Zeichnungen schienen lediglich Repliken jener Fahnen und Zielscheiben zu sein, die für das Publikum schon zu seinem »Markenzeichen« geworden waren. Damals war es, einer alten Konvention zufolge, noch üblich, Johns' Zeichnungen den Charakter und die Funktion von Vorstudien für seine sorgfältig ausgearbeiteten Gemälde zuzuweisen, während ein Druck den gleichen Originalcharakter vorweisen sollte wie ein Gemälde, also keine Ableitung, sondern eine Bereicherung von dessen Bildrepertoire zu sein hatte. Im Grunde erschien es verdächtig, daß ein amerikanischer

Seit meinem 5. Lebensjahr wollte ich Künstler werden. Niemand aus meiner engeren Verwandtschaft hatte etwas mit Kunst zu tun (allerdings hatte ich eine Großmutter, die malte, aber ich habe sie nie kennengelernt). Die Vorstellung jedoch, daß ein Künstler in der Gesellschaft eine besondere Rolle spielt, muß irgendwie sehr früh von mir Besitz ergriffen haben. Ich kannte zwar keine Künstler, aber es war mir schon sehr bald klar, daß ich woanders hingehen müßte, wenn ich einer werden wollte. Ich habe schon immer den Drang gehabt, woanders hinzugehen. (Glueck 1977)

[Während seiner Militärdienstzeit in Japan:] Ich stellte Plakate für die Filmwerbung her oder auch für Aufklärungs-Kampagnen, wie man als Soldat Geschlechtskrankheiten vermeiden könnte. Außerdem malte ich eine Synagoge aus. (Bourdon 1977)

Künstler in der »unlauteren« Tradition der französischen Schule arbeitete, die es einem Cézanne, einem Lautrec oder einem Picasso erlaubt hatte, gedruckte Versionen ihrer Bilder herzustellen. In den sechziger Jahren war das Bewußtsein für den grundsätzlichen Unterschied zwischen den Gattungen Malerei und Druckgraphik noch nicht vorhanden. Dieses Bewußtsein entwickelte sich erst in der Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Johns und anderen Künstlern, die den Gestaltungsprozeß eines Kunstwerks zu ihrem Thema gemacht hatten. Die Zeit war noch nicht reif für Johns' Graphiken, zumal sie den Eindruck erweckten, der Künstler wolle schamlos sein Image als »Star« vermarkten. Als seine monochromen Lithographien – Flaggen, eine Zielscheibe, Zahlen, ein Kleiderbügel – 1960 erstmals die Kunstszene betraten, fanden sie zwar einige Liebhaber, aber Sammler von Druckgraphik waren kaum unter ihnen. Heute, fünfundzwanzig Jahre später, bestehen kaum Zweifel, daß Johns mehr als jeder andere lebende Künstler dazu beigetragen hat, die zeitgenössische Druckkunst auf ein qualitativ sehr hohes Niveau zu heben. Es scheint daher schwer nachvollziehbar, daß die Motivwahl anfangs der Anerkennung der

Meine ersten Lehrer waren die Leute, die ich in New York traf und deren Arbeiten ich sah. Ich kannte die Arbeiten Duchamps nicht, bis ich das Motherwell-Buch in die Hände bekam. Tatsächlich war mir Duchamp kein Begriff, als meine Arbeiten mit seinen verglichen und als Neo-Dada bezeichnet wurden. Deshalb nahm ich mir den Motherwell-Band vor und fuhr nach Philadelphia, um mir die Arensberg-Sammlung der Arbeiten Duchamps anzusehen. Danach stöberte ich nach anderen Büchern über Duchamp.

Als ich nach New York kam, waren Philip Guston und Jack Tworok die einzigen Maler, die ich kannte und bewunderte. (Olson 1977)

Man lernt viel, indem man etwas einfach tut. Es ist sehr wichtig für einen jungen Künstler zu sehen, wie man etwas macht. Es war diese Art von Kommunikation, die uns

phantasievollen, beherrschten und meisterlichen Ausführung im Wege stand.

Als Tatyana Grosman – die aus Sibirien stammende Frau des Malers Maurice Grosman – Jasper Johns aufforderte, Lithographien für sie herzustellen, waren die Weichen ihrer spät begonnenen Karriere als Verlegerin von Druckgraphik im wesentlichen bereits gestellt. Ihr Mann hatte in den fünfziger Jahren Siebdruckreproduktionen nach Gemälden hergestellt, um das Emigrantenehepaar über Wasser zu halten. Als er nach einem Herzanfall seine Tätigkeit als Maler und Lehrer aufgeben mußte, versuchte Tatyana Grosman, einige dieser Drucke nach Arbeiten ihrer Freunde zu verkaufen. William S. Lieberman, damals Kustos der graphischen Sammlung am Museum of Modern Art, und Carl Zigrosser, Leiter der graphischen Sammlung am Philadelphia Museum of Art und ehemaliger Direktor der Weyhe Gallery, an der er Druckgraphik in Auftrag gab, eröffneten ihr jedoch, daß es sich bei ihren Drucken, die im damals gering geschätzten Siebdruck-Verfahren hergestellt waren, um bloße Reproduktionen handele, die vom Künstler weder selbst entworfen noch hergestellt waren. Tatyana Grosman, die sich finanziellen wie künstlerischen Erfolg zum Ziel gesetzt hatte, wandte sich daraufhin der Lithographie zu, der nach damaliger Einschätzung mehr Authentizität zugestanden

mehr brachte als Gespräche. Wenn du etwas machst, dann mache ich auch etwas, dann machst du wieder etwas – das ist wesentlich ergiebiger als das, was man sagt. Es ist zwar ganz unterhaltsam, seine Vorstellung über Malerei in Worte zu fassen, aber es ist noch besser, sie durch das Medium selbst zu äußern. (Glueck 1977)

Ich glaube, daß ich nie einem Gedanken methodisch nachgegangen bin, eigentlich keinem meiner Gedanken, daher waren auch die Gedanken anderer Leute nie besonders interessant für mich. (Hopps 1965)

Der ganze Betrieb hier bei uns in Amerika, meine Ausbildung und, in größerem Maße, die der Leute vor mir, wurzelten in dem Mythos, daß der Künstler abgesondert und isoliert von der Gesellschaft, ganz allein für sich arbeitet, unerkant bleibt und schließlich stirbt. Danach

wurde, die aber andererseits wesentlich teurer und aufwendiger in der Herstellung war als der Siebdruck. Drucktechnische Einrichtungen, Material, Fachkräfte und der unbekannt Faktor »handwerkliches Können« waren die Voraussetzungen, die erfüllt werden mußten; das erforderte großes Engagement – intellektueller, physischer und finanzieller Art. Um eine fachgerechte Herstellung zu ermöglichen, war die Hilfe anderer nötig: Sie brauchte erfahrene Drucker und Künstler, die bereit waren mitzuarbeiten. Allerdings gab es im Jahr 1957 nur wenige professionelle Drucker und den meisten Künstlern fehlte die praktische Erfahrung mit drucktechnischen Verfahren. In einem Cottage in West Islip, Long Island, eine Stunde Fahrt von New York City entfernt, ließ Tatyana Grosman schließlich dieses mutige Unternehmen unter dem Namen *Universal Limited Art Editions* (U. L. A. E.) anlaufen. Die Ambitionen waren hoch, der Erfolg bitter nötig und die persönliche Integrität sollte kompromißlos gewahrt werden.

Tatyana Grosman begann Erkundigungen einzuziehen, sich umzusehen und mit der ihr eigenen Fähigkeit, die Idee einer künstlerischen Mission zu vermitteln, gelang es ihr, viele bahnbrechende Künstler der fünfziger und sechziger Jahre in ihre U.L.A.E.-Werkstatt zu holen. Gemälde von Johns hatte sie zum ersten Mal in der Ausstellung *Sixteen*

würden seine Arbeiten sehr wertvoll. Das Ganze war eine ziemlich traurige Angelegenheit. Diese Vorstellung war ein Teil meiner Ausbildung. Aber ich bin der Meinung, sie stimmt noch weniger als die Ansicht, daß man seine eigenen Wertmaßstäbe in der Malerei findet. Man tut es einfach, man malt eben, und das ist es auch, was man will. Wenn das aber nicht zutrifft, dann macht man daraus eine Art Märtyrer-Situation. Aber daran war ich noch nie sonderlich interessiert. (Swenson 1964)

Manchmal sehe ich etwas und male es dann. Dann wieder male ich zuerst und sehe es dann vor mir. Beide Situationen sind nicht ganz sauber, und ich weiß nicht, welche ich vorziehen würde.

Man kann von jedem Blickwinkel aus etwas in der Natur entdecken. Meine Arbeit enthält eben solche Möglichkeiten des wechselnden Blickwinkels.

Americans im Museum of Modern Art 1959 gesehen. Johns schwankte noch, ob Druckgraphik eine lohnende Beschäftigung wäre, als Larry Rivers ihn dazu überredete, die Einladung Tatyana Grosmans anzunehmen, an der U.L.A.E. zu arbeiten: Rivers machte ihm klar, daß er mit Drucken immerhin einen Teil seiner Miete bestreiten könne. Mit ihrem Trick, Lithosteine in den Ateliers von Künstlern zu hinterlassen, gelang es Tatyana Grosman häufig, diese zu überlisten (ein Glück, daß einige von ihnen sich von der samtigen Oberfläche des Steins verführen ließen; leider zogen es andere, wie Franz Kline, vor, ihn völlig zu ignorieren). Johns erinnert sich an seine ersten praktischen Erfahrungen mit der Druckgraphik; die Steinplatten waren so schwer, daß er sie nur mit Hilfe Robert Rauschenbergs und eines Stadtstreichers in sein Atelier in Lower Manhattan schleppen konnte. Auf seine erste Steinplatte zeichnete Johns die Zahl Null; sie stellte – im Gegensatz zum ersten ausgeführten Druck *Target* (1960; S. 53), der auf eine Zeichnung zurückgeht – den Versuch dar, sich über die technischen Abläufe bei der Herstellung einer Lithographie klar zu werden. Bei der Ziffer Null handelt es sich um eine symmetrische Figur, die man nicht spiegelverkehrt auf den Stein auftragen muß; Johns scheint sie ohne bestimmtes Konzept direkt auf den Stein gezeichnet zu haben. Den oberen Rand der

Es gibt drei akademische Begriffe, die mich interessieren und zwar, was ein Lehrer von mir (in Zusammenhang mit Cézanne und dem Kubismus) als »den rotierenden Blickwinkel« bezeichnet hat (kürzlich wies Larry Rivers auf ein schwarzes Dreieck, ungefähr zwei, drei Fuß von dem Punkt in einem Bild entfernt, den er gerade fixierte, und bemerkte: »... da drüben geschieht auch gerade etwas«); Marcel Duchamps Vorschlag, »das Unmögliche an visuellem Erinnerungsvermögen zu erzielen, von zwei gleichen Gegenständen den Eindruck des einen aus der Erinnerung auf den anderen zu übertragen«; und Leonardos Vorstellung (»Daher, oh Maler, umrande deine Körper nicht mit Linien...«), daß die gezeichneten Umrisse des Körpers weder Teil des Körpers noch Teil der sie umgebenden Atmosphäre sind.

Im allgemeinen bin ich gegen eine Malerei, die sich mit der Vorstellung von Einfachheit befaßt. Mir kommt alles,

Platte versah er mit einem Zahlenfries, der einer weiteren Zeichnung entnommen war; es befanden sich nun zwei Bildelemente auf der Steinplatte, die er hier erstmals miteinander kombinierte. Später nutzte Johns die technische Möglichkeit der Überlagerung und zeichnete einen Zyklus gleichgroßer Zahlen von 0 bis 9 auf einen einzigen Stein.

Da er noch nie eine Lithographie hergestellt hatte, war diese Idee kaum auf Fachkenntnisse zurückzuführen. Johns wußte lediglich, daß man Korrekturen anbringen und von jedem Arbeitsstadium einen Zustandsdruck herstellen konnte. Robert Blackburn, der Johns' Arbeiten in den Jahren 1960 bis 1962 druckte, hatte die Technik der Lithographie in Frankreich gelernt, allerdings hauptsächlich, um seine eigenen Arbeiten zu drucken. Aber weder ihm noch Johns noch Tatyana Grosman war bekannt, daß Picasso in einem ähnlichen Verfahren einen Stier-Zyklus hergestellt hatte, in dem die Gestalt des Tieres bei jedem Zustand abstrakter wurde, und zwar durch sukzessive Abänderungen ein und derselben Steinplatte. Die Bildhauerin Mary Callery, die Tatyana Grosman beim Aufbau ihrer U.L.A.E.-Werkstatt tatkräftig unterstützt hatte, besaß in ihrem Haus auf Long Island in der Nähe der Werkstatt sogar eine Serie dieser Picasso-Drucke. Fast drei Jahre lang beschäftigte Johns die technische Lösung des Problems, eine Serie aller

was ich sehe, sehr geschäftig vor. (Miller 1959)

Drei Werke der Vergangenheit sind wichtig für mich gewesen: Picassos LES DEMOISELLES D'AVIGNON, Marcel Duchamps GROßES GLAS und Cézannes BADENDE. Aber für einen Künstler haben die Sachen, die in seiner eigenen Zeit entstehen, eine ebenso große Bedeutung. Für mich sind das zum Beispiel die Bilder von Rauschenberg. Das Bild von Picasso hat eine gewisse Derbheit an sich, die interessant ist. Es hat einiges, was für mich von Bedeutung ist. Duchamps GROßES GLAS veranschaulicht seine Vorstellung von künstlerischer Arbeit als eine mentale, weder visuelle noch sinnliche Erfahrung, in der eine Sache auch etwas anderes bedeuten kann. Bei Duchamp hat die Sprache Priorität und das GLAS ist ein Wortspiel auf den undurchschaubaren Sinn und das durchsichtige Material. Er zeigt in wörtlicher Auslegung die Schwierigkeit zu

Zahlen auf eine einzige Steinplatte zu übertragen. Um das Prinzip der Wandelbarkeit zu veranschaulichen, kennzeichnete er jedes Portfolio (es existieren insgesamt dreißig: zehn in Farbtusche, zehn in Schwarz und zehn in Grau) mit einer einmalig überdruckten Zahl, die mit der Auflagennummer innerhalb der Edition übereinstimmte. Sein Ziel, Reflexionen über eine Reihung von Einzelelementen zu einem endgültigen und zugleich unendlich wiederholbaren Resultat zu führen, wird in dem Zyklus 0–9 (1960–63; S. 54–56) vollkommen erreicht. Als Johns das Motiv der Kreuzschraffuren entwickelte, das seine Arbeiten der siebziger Jahre bestimmte, wurde es wesentlich schwieriger, dieses geschlossene Reihensystem in seinem weitaus komplexeren Fortgang zu durchschauen.

Noch bevor der Zyklus 0–9 abgeschlossen war, stellte Johns eine Reihe von Drucken her, die seine außerordentliche Fähigkeit belegen, die lebhaften Linien und großzügigen Pinselstriche seiner Zeichnungen und Gemälde auf die Steinplatte zu übertragen. Er begann folgerichtig mit einer monochromen Fassung, der er Elemente hinzufügte, sie wieder abänderte oder auch wegkratzte und die Linienführung auf der fettigen Oberfläche der Steinplatte derart spielerisch und vielfältig manipulierte, daß ihm von Anfang an Arbeiten von ausgesprochen »druckgraphischer« Qualität gelan-

begreifen, was jedes Ding bedeutet – man schaut durch das Glas und sieht dabei den Gegenstand selbst nicht.

Was den Cézanne betrifft, so hat er eine synästhetische Qualität, die ihm große sinnliche Ausstrahlung verleiht – Sehen wird gleichgesetzt mit Berühren.

Das mag sich alles großartig anhören, aber in der eigenen Arbeit haben die kleinen Dinge oft dieselbe oder noch größere Bedeutung. Man hängt nicht nur an großartigen Dingen. (Glueck 1977A)

Ich war also sehr neugierig auf seine [Duchamps] Arbeiten und Ideen. Aber er gehörte nicht zu der Sorte Mensch, dem ich allzu viele Fragen stellen wollte. Tatsächlich habe ich ihn nur sehr wenig gefragt. Er gewährte einem nicht ohne weiteres Einblick in seine Person. (Fuller 1978)

Was an Marcel negativ war, zumindest seiner Ansicht

gen. Diese spezifische, der Bildkomposition innewohnende Qualität läßt sich kaum deskriptiv fassen – schon deshalb, weil monochrome Lithographien gern als bloßer Abklatsch der Zeichnung auf den Lithostein und nicht als unabhängige und eigenständige Äußerung betrachtet werden. In den drei Drucken von 1960, die das Thema *Flag* behandeln, wird bei einfühlsamer Betrachtung deutlich, worin der Unterschied zwischen einer gedruckten Zeichnung und einem druckgraphischen Kunstwerk besteht. Die mit Pinsel und Tusche (= fette Druckfarbe, die man für Lithographien verwendet) bearbeiteten Passagen, die die Streifen und Sterne einrahmen, müssen das rechteckige Feld von Johns' emblematischem Gegenstand zusammenhalten. Das räumliche Spannungsverhältnis, das die Oberfläche seiner Gemälde und Zeichnungen zusammenhält, resultiert hier aus der »Verselbständigung« der materiellen Substanz, die *auf* der Oberfläche innerhalb eines vorgegebenen und festumrissenen Raumes Eigenleben entwickelt, statt dem Bildträger aufgeprägt zu sein. Zudem haben die meisten von Johns' Druckgraphiken mehr oder weniger breite Ränder – eine Konvention, die er für seine anderen Arbeiten kategorisch ablehnt, die hier jedoch zum bildhaften Charakter der Komposition beiträgt. Das bedeutet allerdings, daß die unbedruckten Randzonen als integraler Bestand-

nach, wurde zweifellos in meiner Arbeit ins Positive umgewandelt. Er sagte immer, er selbst wolle die Kunst [für sich] töten oder zerstören. Andererseits sagte er, daß er nichts anderes als ein Künstler sei... Mein Interesse an seiner Arbeit ist nicht der Aspekt, die Kunst töten zu wollen. Ich weiß, ich sollte das nicht sagen, es schickt sich wohl nicht ganz: Aber ich betrachte sein Werk als Kunst von grundlegend positiver Qualität. Für mich ist es Kunst. (Fuller 1978)

Im Grunde genommen sind es ziemlich banale Impulse, aus denen heraus ein Künstler arbeitet und die schließlich dazu führen, daß ein Bild entsteht. Wenn das Bild fertig ist, wird es benutzt. Was den Kommentar zu einem Bild betrifft, glaube ich, enthält es einige Aspekte, die etwas mit Sprache zu tun haben. Gelangt ein Bild an die Öffentlichkeit, dann wird es nicht mehr allein von der künstlerischen

teil der Komposition in ein ausgewogenes Verhältnis zur bedruckten Bildfläche gebracht werden müssen. So verwendete Johns beispielsweise für *Flag II* (1960; S. 59) denselben Stein wie für *Flag* (1960; S. 58), überarbeitete ihn gründlich und druckte ihn in Weiß auf einem braunen Kraftpapier, das fünf Zentimeter breiter und länger ist als das weiße Papier, auf dem *Flag* in schwarzer Farbe abgezogen war. *Flag III* hingegen zeichnete Johns zwar wieder auf dieselbe Steinplatte, zerlegte aber diesmal die Fläche mit einem Schabeisen in Fragmente und druckte das Blatt in einem blassen Grau auf Weiß. Problematisch war allerdings die zeitbedingte Diskrepanz zwischen der Vielzahl an Variationsmöglichkeiten, die sich während des Arbeitsvorgangs anboten, und ihrer praktischen Durchführbarkeit hinsichtlich der verfügbaren technischen Mittel. (So gab es beispielsweise in dem Format, das Johns für seine Drucke benötigte, nur bestimmte Papiersorten. Tatyana Grosman zog die verfügbaren Papiersorten wie Rives, Arches und Deutsches Kupfertiefdruckpapier vor, das in ganzen Bögen geliefert wurde; Johns' Wahl fiel auf Kraftpapier, das erst von einer großen Rolle abgeschnitten werden mußte – nach Mrs. Grosmans' Ansicht eine ungewöhnliche und nicht sehr populäre Wahl, zumal sie meinte, daß sich ein Druck auf so billigem Papier nur schwer verkaufen ließe.)

Intention bestimmt, sondern auch von der Art, wie es benutzt wird. Wenn ein Künstler ein Kunstwerk schafft – oder wenn Sie beispielsweise Kaugummi herstellen und die Sache endet damit, daß alle Leute ihn als Klebemittel verwenden, dann haben Sie nun die Verantwortung als Hersteller von Klebemittel zu tragen, auch wenn Sie ursprünglich Kaugummi herstellen wollten. So etwas kann man nicht steuern. Und zur Frage, warum man eine Arbeit anfängt: aus jedem x-beliebigen Grund! (Swenson 1964)

Es steckt eine Menge Absicht im Malen, das ist wohl kaum zu vermeiden. Aber sobald eine Arbeit vom Künstler in die Öffentlichkeit entlassen und für fertig erklärt wird, geht die ursprüngliche Intention allmählich verloren. Dann ist das Bild allem möglichen Gebrauch, Mißbrauch oder Sinnverdrehungen ausgesetzt. Gelegentlich wird jemand

Ein weiteres Problem mit Folgen für die Konzeption und Ausführung dieser und anderer Drucke der frühen sechziger Jahre war die Rahmung. Damals war es üblich, nur schmale Ränder des passepartourierten und gerahmten Blattes sichtbar zu lassen. Schließlich entzog es sich ja dem Einflußbereich des Künstlers, wie der Käufer mit dem Druck verfahren würde. (Johns selbst hat zugegeben, daß sogar er damals die Ränder eines Druckes nach hinten knickte, damit das Blatt in einen kleinen und erschwinglichen Rahmen eingepaßt werden konnte.) Die zunehmend wichtiger werdende Dimension des Flächigen, die auch in Johns' Kunst eine so bedeutende Rolle spielt, bewirkte eine allmähliche Veränderung der Sehgewohnheiten: Das Erscheinungsbild des Randes findet nun neue Beachtung. Nachdem man ihn früher einfach nachträglich beschnitten hatte, gewann er im 19. Jahrhundert eine gewisse Funktion zurück: als Raum für mitgedruckte Hinweise auf Künstler und Drucker, oder, seit Whistler, für handschriftliche Signaturen und Angaben über Zustand und Auflagenhöhe. Im 20. Jahrhundert verfügen die meisten Drucke in der Regel über genügend Randfläche für Signatur und Editions hinweise. Aus Gründen der begrenzten Auswahl an Papiersorten und -größen bedruckte man nach dem Zweiten Weltkrieg Graphikblätter zuweilen bis zum Blattrand und pla-

das Bild auf eine Art und Weise sehen, daß es selbst für den Künstler seine Bedeutung ändert. Das Werk stellt jetzt nicht mehr die »Intention« dar, sondern ist ein Gegenstand, den man sieht und auf den man reagiert. Es wird auf eine Art und Weise gesehen, daß man als Künstler denkt, so kann es wohl auch betrachtet werden. Dann können Sie, als Künstler, sich darüber freuen – das gibt es auch – oder es beklagen. Wenn Sie wollen, können Sie in einer nächsten Arbeit versuchen, Ihre Intention deutlicher zu machen. Es kommt aber darauf an, daß jeder seine eigenen Erfahrungen damit macht. (Swenson 1964)

Meine Bilder sind nicht einfach expressive Gesten. Einige von ihnen habe ich mir als gegebene Tatsachen vorgestellt oder wenigstens als den Versuch zu sagen, daß ein Gegenstand eine bestimmte Eigenschaft hat. Wenn ich das so zum Ausdruck bringe, dann in der Hoffnung zu vermei-

zierte die Signatur in die Bildkomposition. Bei U.L.A.E. wurde allerdings der Rand auf Tatyana Grosmans Wunsch hin beibehalten. Was Johns' Arbeit betraf, so zog Tatyana Grosman es vor, die Zeichnung in der Mitte der Lithoplatte auftragen zu lassen, damit die empfindlichen Ränder des Steins keine Spuren auf dem Papier hinterließen bzw. um die Druckstärke nicht unnötig erhöhen zu müssen. Larry Rivers, 1957 der erste Künstler, der bei U.L.A.E. arbeitete, führte seine Kompositionen immer bis zum Plattenrand aus; dessen unregelmäßiger Abdruck wurde zu einem wesentlichen Element seiner Drucke. Rivers' Mappe *Stones* (1957–59), die er zusammen mit Frank O'Hara herstellte, betont diese Charakteristik der Lithographie um so mehr, als die Abzüge auf weichem, handgeschöpftem Papier gedruckt sind. Die Fachkenntnisse in der Werkstatt waren damals jedoch noch sehr unzulänglich: Erst als die Steinränder brüchig wurden, bröckelten und Risse bekamen, erkannte Tatyana Grosman die fatalen ökonomischen und künstlerischen Auswirkungen. Stellte ein Käufer fest, daß ein Rahmen in der Größe des ganzen Blattes mehr kosten würde als die Graphik selbst, wurde der Rand oft einfach abgeschnitten, kommentierte Johns vor kurzem die Situation in den frühen sechziger Jahren. Tatyana Grosman hatte bald erkannt, daß die Rolle der Graphik als

den, meine Gefühle über eine Sache auszudrücken; man sagt sich, diese Sache ist so wie sie ist. Man reagiert auf das, was man für eine Gegebenheit hält. Ich beschäftige mich damit, wie eine Sache anders ist als sie war, wie sie anders wird, als sie sie ist, mit jedem Augenblick, in dem man eine Sache genau identifiziert, und wie dieser Augenblick entschlüpft, ich beschäftige mich damit, dies in jedem Moment zu sehen oder auszusagen oder zu übergehen. (Swenson 1964)

Ich glaube nicht, daß die Form eines Bildes von vornherein feststeht, ich glaube vielmehr, daß sie erst entsteht, während das Bild gemacht wird; dabei kann das Bild jede beliebige Form annehmen. Es ist wohl so wie im Leben, daß innerhalb einer bestimmten Zeitspanne, sagen wir mal innerhalb von zehn Jahren, etwas, was wir ursprünglich beabsichtigt haben, ganz anders geworden ist – man

Wandobjekt zukunftsfruchtig war, und sie gab ihren Kunden den Rat, nicht an Passepartout und Rahmen zu sparen; das ganze Blatt sollte sichtbar sein, um seinen Wert besser zur Wirkung zu bringen. Das führte schließlich auch zu einer Neubewertung der Signatur des Künstlers – in ihrer Beziehung zum gedruckten Motiv und zur Anlage der Bildkomposition. Unter diesen zeitbedingten Umständen war es verständlich, daß Johns darauf bestand, den Rahmen als integralen Bestandteil seiner Kompositionen zu betrachten.

Johns' Lithographien des Jahres 1962 stellten – was Format und Bildaufbau betrifft – ein viel ehrgeizigeres Unternehmen dar. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Johns' Malerei so weit entwickelt, daß er über ein größeres Repertoire an Zeichen, Handlungsmotiven und Kombinationen frei verfügen konnte, das es ihm ermöglichte, in der Druckgraphik ganz andere, neue Wege zu beschreiten. Seine ersten Mehrfarbdrucke erschienen: *Painting with Two Balls* und *False Start* (S. 62, 61). In diesen Arbeiten nutzt Johns die Möglichkeit der Überlagerung transparenter Töne, die sich beim Lithographieren geradezu anbietet, zwar noch nicht voll aus; aber die kräftig aufgetragene Farbe in *False Start I* und *False Start II* läßt bereits die Absicht des Künstlers erkennen, gegen die Bedingungen des Mediums zu arbeiten, ihm eine neuartige physische

macht also nicht das, was man eigentlich wollte, und bestimmt hat man am Ende mehr getan, als man vorhatte. Jetzt hat man also einige Zeit mit dieser Arbeit zugebracht und sollte sich dazu wohl auch äußern können; aber das ist wieder eine andere Art von Erfahrung, als die, seine Zeit zu investieren. (Sylvester [1965] 1974)

Manchmal geschieht es ja unbewußt, daß wir auf etwas zurückgreifen, auf irgendeinen Aspekt, der dann unbewußt in einem Bild wieder auftaucht. Dann gibt es da noch etwas. Während der Arbeit, besonders wenn man – wie ich zum Beispiel – versucht, so zu arbeiten, daß sich etwas ständig verändert, dann kann das manchmal recht anstrengend werden und dann greift man, sozusagen als Ruhepause, auf bekannte Sachen zurück. Dann wiederum gibt es einen ganz triftigen Grund, warum man etwas tut, weil man es nämlich eigentlich schon immer

Qualität abzuweichen. Die unbedruckte Fläche, am unteren Rand der bedruckten Zone durch eine strenge gerade Linie stabilisiert, hält die übereinanderpurzelnden dicken und dünnen Pinselzüge sozusagen in Schach; dieselbe Funktion haben die von Johns so gerne verwendeten Letter-Schablonen, die hier die Namen der Farben buchstabieren. Zuweilen überforderte der Versuch, das äußerste Maß an Feinheit herzustellen, offensichtlich die technischen Fähigkeiten des Künstlers wie auch des Druckers und endete in zaghaften oder gar verheerenden Ergebnissen (*Red, Yellow, Blue* und *Alphabets*; S. 57). Dennoch läßt sich schon anhand des nicht vollendeten Drucks *Alphabets* jenes der Zeichnung entlehnte methodische Vorgehen erahnen, auf *einem* Druck verschiedene technische Vorgänge als solche kenntlich bleiben zu lassen. Derartig verdeutlichende Anspielungen auf den drucktechnischen Vorgang fügen Einzelelemente, deren bloßes Nebeneinander sonst leicht monoton wirkt, zu einem geschlossenen Ganzen zusammen und beleben darüber hinaus die Oberfläche durch kontrapunktische und rhythmische Abwechslung. Worte setzt Johns in einer Art und Weise ein, die er selbst als »richtungsweisend« bezeichnet; die Oberfläche gerät in Bewegung, weil er hartnäckig an der Lesart von links nach rechts festhält. Das wird nirgends so klar und konzise anschaulich wie in den

machen wollte und nie zustande gebracht hat. (Hopps 1965)

Ich sehe das so: Wenn man ein Bild nach einer bestimmten Idee, die man hat, malt und danach bestimmte charakteristische Elemente – oder wie immer man das nennen will – herausnimmt und daraus ein anderes Bild macht, dann werden beide etwas Gemeinsames haben, vielleicht enthalten die Bilder eine Information, die sie beide vermitteln. Aber ich glaube, was mich wirklich interessiert, ist der einzelne Gegenstand, wie er in einem beliebigen Augenblick erscheint. Man kann das natürlich in Frage stellen, aber ich neige zu der Ansicht, daß der eine Gegenstand, den man gerade untersucht, wichtig ist.

... eigentlich sollte man in der Lage sein, alles was man sieht und jede Eigenschaft, die man wahrnimmt, zu verwenden. Mir fällt das allerdings schwer ... weil meine

Drucken des Jahres 1962. In *False Start* sind die Wörter über die ganze Bildfläche verteilt und lenken den Blick in diagonale und vertikale Richtungen, nach unten und nach oben. In seinem Bemühen, jegliche Art von Perspektive zu eliminieren, stellte er die normalen Wahrnehmungsvorgänge auf den Kopf und zwingt das Auge, die Wörter in ungewohnter Richtung zu lesen.

Jahre später, als Johns Reproduktionen seiner Lieblingsbilder betrachtete, drehte er sie in alle Richtungen, um eine bei Malern beliebte Methode zu demonstrieren, den Fortschritt der eigenen Arbeit zu beurteilen. Kompositionelle Gegebenheiten, die den Aufbau eines Werkes bestimmen, offenbaren sich oft erst dann, wenn man es auf die Seite gedreht oder auf den Kopf gestellt betrachtet. Die Dynamik der Negativflächen tritt durch diese Betrachtungsweise deutlicher hervor, bei Johns insbesondere dort, wo die Komposition für den Betrachter in Rotation gerät. Schließlich stellt sich eine Art Trägheitsmoment ein, das noch verstärkt wird durch die verwirrende Feststellung, daß die Farbbezeichnungen nicht immer der ihnen zugeordneten Farbe entsprechen.

In zwei Drucken – also in einem anderen Medium – rekapitulierte Johns die Thematik des Bildes und der gleichnamigen Zeichnungen *Painting with Two Balls*: das Verwirrspiel mit unserer Wahrnehmung

Wahrnehmung vorgeformt ist und nur bestimmte Dinge in sich aufnimmt, oder weil manchmal bestimmte Erscheinungsformen erst nach einiger Zeit sichtbar werden. Auf einmal sehen Sie etwas, was Sie noch nie zuvor bemerkt haben. Ich weiß nicht, woran das liegt. Sicherlich liegt es nicht daran, daß man sich etwas eingebildet hätte. (Hopps 1965)

Manchmal habe ich eine Idee für ein Bild. Es braucht sich dabei nur um ein Detail zu handeln, das ich in einem Bild verwenden will. Dann entwerfe ich eine Skizze und ab einem bestimmten Punkt scheint es soweit zu sein, mit dem Bild anzufangen – dann tue ich es auch. Das bedeutet aber nicht, daß ein Bild von vornherein festgelegt ist, sondern nur, daß es genug zu tun gibt – und dann fange ich eben damit an. (Solomon 1966)

mung. Die zwei »Bälle«, die scheinbar die Leinwand auseinanderzwingen, mußten jetzt in ihrer rundplastischen Gestalt wiedergegeben werden, während die flachen, »aufgeschlitzten« Leinwandstücke, durch das Eindringen der Bälle stark gespannt, zusätzlich durch das Gewirr der Kreidestriche in der Fläche verzerrt erscheinen. *Painting with Two Balls* ist nicht nur Johns' erster Farbdruck, in dem zum ersten Mal die roten, gelben und blauen Bänder auftauchen, die über zwanzig Jahre lang zu einem der tragenden Elemente seiner Bildkompositionen werden; der Druck enthält auch erstmalig die Darstellung dreidimensionaler Gegenstände. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten die flachen Objekte, wie etwa der Kleiderbügel in *Coat Hanger* (1960; S. 60) und die zu Halbkreisen formierten Stöcke in *Device* (1962), in eher zweidimensionaler Wiedergabe die Funktion, den Flächencharakter der Bildebene noch zu betonen – ganz anders als die Bälle mit ihrer aufdringlichen Plastizität.

Die nächste Arbeit, die rundplastische Objekte mit Tiefendimension darstellte, wurde Johns' populärster Druck: *Ale Cans* (1964; S. 63). Das Sujet, zwei »Ballantine Ale«-Dosen, übernahm er von der Reproduktion seiner Plastik *Painted Bronze* (1960), die schon 1963 als Titelbild von Leo Steinbergs Jasper Johns-Buch Verwendung gefunden hatte: zwei in trüben Farben bemalte Blechdosen, eine geöffnet

Ich hatte mir überlegt, daß es einen Weg geben müßte, mit dem geschriebenen Wort umzugehen, und zwar so zu tun, als wäre es ein Gegenstand, den man umbiegen und auf den Kopf stellen könnte. Also fing ich an, die Wörter mehr oder weniger umzuknicken oder durch Malerei die Illusion eines geknickten Wortes herzustellen. (Solomon 1966)

Ich habe versucht, meine Vorstellungen so zu entwickeln, daß meine Bilder nichts mit mir persönlich zu tun haben – daß meine Gefühle nicht mit dem gleichgesetzt werden, was ich produziere. Ich wollte nicht, daß meine Bilder meine Gefühle enthüllen. Der abstrakte Expressionismus war Kunst als Leben – Bild und Künstler waren mehr oder weniger identisch. Das wollte ich anfangs auch erreichen. Aber dann machte ich die Entdeckung, daß ich nichts hervorbringen konnte, was mit meinen Gefühlen übereinstimmte. Also arbeitete ich so, daß ich sagen konnte: Das

und eine ungeöffnet, in natürlicher Größe wiedergegeben, vor einem dunklen, vollkommen unstrukturierten Hintergrund. Bestimmte Elemente der Plastik, wie beispielsweise der Kontrast zwischen dem Firmenzeichen auf den Dosen und den sichtbaren Fingerabdrücken auf ihrer modellierten Oberfläche, fehlen in der graphischen Fassung. Lebhaftige Kreidestriche verbinden hier die Standfläche, die Rundung der Dosenform mit dem schwarzen, leeren Hintergrund. Schließlich verselbständigen sich am Rand der bedruckten Fläche einige Linien und heften die Bildkomposition gleichsam auf die unbedruckten Randzonen. Über *Ale Cans* wurde schon viel gesagt und geschrieben; das Thema gehörte scheinbar in die Rubrik »Pop-Art«, die Details hingegen wirkten in sich widersprüchlich und die Gestaltung schien Johns' früheren Intentionen zu widersprechen. In späteren Rückgriffen auf Sujets seiner Skulpturen – von *First Etchings* (1967–68) bis zu den letzten *Savarin* – Monotypen von 1982 (nach einer weiteren *Painted Bronze* von 1960) – gilt Johns' Interesse eher den räumlichen, ikonographischen und individuellen Möglichkeiten der Objekte. Die Skulpturen zeigen große Affinität zu figürlichen Bronzen, beispielsweise eines Matisse oder Picasso, aus dem frühen 20. Jahrhundert. Es sind Formen, die nach der Wirklichkeit gestaltet sind – liegende Glühbirnen

bin nicht ich. Das erklärt die Trennung. (Raynor 1973)

Ich finde, daß der Einsatz von Räumlichkeit auf das Wecken von Emotionen abzielt. Allerdings ist es nicht meine Absicht, das zu erreichen – damit verwirrt man die Leute nur. Es gibt eine Zeichnung von Leonardo, auf der eine kleine Gestalt am Ende der Welt dargestellt ist, ich nehme an, daß es Leonardo selbst sein soll. Mich berührt dieses Werk unglaublich – aber du kannst deshalb noch nicht behaupten, das wäre von Leonardo so gewollt worden. (Stevens 1977)

Mich interessierte immer, was man sieht und was man nicht sieht. Ich wollte jede Interpretation vermeiden – ich weiß wie naiv das ist – und doch vermitteln diese Bilder eher einen Eindruck von Objektivität als von Subjektivität. Dabei konnte man sich gleichzeitig mit den

oder Frontalansichten von Blechdosen. Als Johns sich intensiver mit der Darstellung von Räumlichkeit im Druck auseinandersetzen begann (zum Beispiel in *Pinion* und *Voice* oder die Abdrücke von Körperteilen in *Passage*), ging er dazu über, Photographien der Bildvorlage zu verwenden, statt sie auf die Platte zu zeichnen.

1962 fand Johns eine neue, viel direktere Formel für die Darstellung plastischer Körper oder der menschlichen Figur. Er behielt durchgängig den flächigen, aber nicht statischen Grund bei und begann, Hände oder andere Körperteile auf die Leinwand, das Zeichen- oder Druckpapier aufzudrücken. Da er an das Medium gebunden war (der größte Teil seiner Bilder war in Enkaustik gemalt, eine mit heißem Wachs arbeitende Maltechnik, die ein hohes Maß an Können voraussetzt, dafür aber verhindert, daß die einzelnen Farbschichten einander beeinträchtigen oder ineinanderlaufen), experimentierte Johns in *Hand* (1963) mit fetthaltigen Materialien wie Öl und Seife, um seine Hände auf dem Lithostein abzudrücken. *Hatteras* (1963; S. 123) ist eine Variante der zahlreichen Huldigungen Johns' an den Dichter Hart Crane, den er sehr schätzt; in einer ausladenden Bewegung beschreiben ein Arm und eine Hand einen Halbkreis, wie dies die Stöcke in *Device* getan hatten. Der Arm erweckt den Eindruck, als durchschneide er die mit

Fragen auseinandersetzen, wann man etwas sieht und wann nicht, was man sieht, als was man es sieht, wie es durch die eigene Perspektive verändert wird und welche Unterschiede diese Veränderungen an einer Sache selbst und am eigenen Denken bewirken. Hier liegt ein weites Feld für Möglichkeiten der Nuancierung. Allerdings wird dieses Feld plötzlich sehr eng, wenn man versucht, einen Aspekt wirklich auf den Punkt zu bringen. Aber mich haben die Nuancen, die Modulationen gereizt, ein Spiel zwischen Denken, Sehen, Sagen und Nichts. (Fuller 1978)

Grundsätzlich entsteht es [das Bild] aus einer Idee. Diese Idee enthält bestimmte Implikationen und wenn Sie mit diesen Implikationen etwas anfangen wollen, dann müssen Sie auch einige Arbeit dafür leisten. (Martin 1980)

Eine Idee dient oft dazu, das persönliche Interesse an einer

*RED, YELLOW und BLUE beschrifteten Farbfelder, die die Oberfläche stabilisieren und zugleich auf die unendliche Wiederholbarkeit des Farbenspektrums anspielen. Von 1961 bis 1967 arbeitete Johns regelmäßig in seinem Haus in Edisto Beach, South Carolina. Das Motiv der ausladenden Bewegung von Händen und Armen, wie überhaupt die Wiedergabe von erkennbar menschlichen Spuren geht auf ein verändertes Körperbewußtsein zurück, eine Sensibilisierung der Wahrnehmung physischer Phänomene, die das Leben in dieser sandigen Umgebung in besonderem Maße zu entwickeln geeignet war. Während der ausschwingende Arm in *Hatteras* (und später die heftige Vorwärtsbewegung in *Land's End* von 1978 und *Periscope* von 1979) die Folgen eines dramatischen Bewegungsmoments festhält, assoziiert man die Spuren in *Pinion* (1963–66; S. 124) eher mit denen eines Menschen, der im Startloch kniet, um gleich loszurennen. Ursprünglich als Illustration eines Gedichts von Frank O'Hara gedacht, kombinierte Johns die Zeichnung auf dem Stein schließlich mit einer photographischen Platte (als Vorlage diente das Gemälde *Eddingsville* von 1965) und druckte das Blatt im sogenannten Irisdruck*-Verfahren.*

Skin with O'Hara Poem (1963–65; S. 125) formulierte das Thema des Körperabdrucks, dem vier Zeichnungen (1962) im gleichen Format vorausge-

Arbeit zu schärfen... Die Funktion eines Bildes ist nicht, eine Idee auszudrücken. (Martin 1980)

Ich bin immer an der physischen Form einer Sache interessiert, an der ich gerade arbeite, und oft wiederhole ich sie in einer anderen physischen Form, nur um zu sehen, was passiert, worin der Unterschied liegt, was sie miteinander verbindet oder voneinander trennt... die Erfahrung, die man mit der Darstellungsform macht, steht in Zusammenhang mit der zweiten. Für mich jedenfalls. (Martin 1980)

Manchmal wirkt der Anblick einer Sache als Auslöser,

* Im Irisdruck gehen die verschiedenen Farbzonen irisierend ineinander über: Dazu müssen die Farben von einer Walze auf die Druckplatte gebracht werden. (Anm. d. Ü.)

gangen waren, in aller Deutlichkeit aus. Das von Johns verwendete technische Transparentpapier gab den Maßstab des Abdrucks vor, ähnlich wie die Lineale, die exakten Randlinien oder die Zahlenfriese in anderen Arbeiten. Das durchscheinende, brüchige Papier setzte Johns' ungestüme Aneignung der Steins eine ungewöhnliche und neutrale Oberfläche entgegen. Zwei Jahre nach Fertigstellung des Abdrucks wurde das Gedicht O'Haras hinzugefügt. Ursprünglich war ein Portfolio konzipiert gewesen, das neue Werke des Dichters mit einer Serie von Drucken auf Spezialpapieren in verschiedenen Größen und Formen illustrieren sollte; es blieb jedoch bei diesem einen Blatt. Johns' Verweise auf den menschlichen Körper, sei es in Form von Abgüssen anatomischer Fragmente oder als Spuren des physischen Malakts, haben eine irritierende erotische Komponente. Wenn der menschliche Körper als Objekt, als anatomisches Detail oder als Reminiszenz an aktive Gegenwart erscheint, unterstreicht dies das Moment des Morbiden und/oder Erotischen. Motivgaben, das Turiner Grabtuch oder das Schweiß Tuch der Veronika sind beredete Beispiele für eine mit ähnlichen Mitteln arbeitende Beschwörung des Leidens, in der die Direktheit der Darstellung eine eigene, eindringliche Dimension erhält.

Der nächste Gedanke, den Johns in seinen Druck-

eine ganz andere zu machen. In gewissen Fällen enthält dann diese neue Arbeit – sozusagen als Thema – Hinweise auf das, was man ursprünglich gesehen hat. Und da Werke der Malerei tendenziell viele Aspekte gemeinsam haben, kann während der Arbeit an einem Bild die Erinnerung an andere Arbeiten in Gang gesetzt werden. Diesen Geistern einen Namen zu geben oder sie zu malen, wirkt manchmal als Mittel gegen ihre Nörgeleien. (Francis [1982] 1984)

Ein Gegenstand, der vom Verlust, der Zerstörung, dem Verschwinden anderer Gegenstände erzählt. Der nicht für sich selbst spricht. Der von anderen berichtet. Wird dieser Gegenstand auch die anderen beinhalten? Sintflut. (Sketchbook 1964)*

* Jasper Johns' Eintragungen im ›Sketchbook‹ sind nicht genau datiert.

graphiken aufnahm, war das Prinzip der Verdopplung. Als Ausgangspunkt diente ihm wieder die Landkarte der Vereinigten Staaten, die er bereits 1960 gemalt hatte. *Two Maps I* (1965–66) und *Two Maps II* (1966, S. 100) sind die frühesten Arbeiten, in denen Johns sein Konzept, von einem bestimmten Objekt auszugehen, um dann »etwas anderes« damit zu machen, druckgraphisch umsetzt. Obwohl *Flag* und *Painting with Two Balls* durch fortwährende Überarbeitung in verschiedenen Zuständen existiert und *False Start* in zwei Fassungen gedruckt wurde, einmal in Farbe und einmal in Grautönen, handelte es sich bei diesen subtil fortschreitenden Variationen doch um deutlich unterschiedene Einzelblätter. In *Two Maps* vollzieht sich die Wiederholung innerhalb der Komposition und verdeutlicht damit exemplarisch einen wichtigen Aspekt in Johns' Arbeit. Johns liebt das Spiel mit der optischen Wahrnehmung, besonders dann, wenn das verwirrende Prinzip der Identitätsverwechslung hinzukommt. Daher üben wohl auch Motive wie die *Ale Cans* – und viel später dann die Schrägschraffuren – eine geradezu hypnotische Faszination aus. 1959 hatte Johns zwei Fahnen übereinander gemalt; er orientierte sich dabei an dem Zen-Prinzip des *Koan*, mit dem sein Freund John Cage ihn vertraut gemacht hatte, und das besagt, daß durch ständige Wiederholung etwas

Der Wettkampf als Definition für einen bestimmten Blickwinkel. Ein Wettkampf (?) der verschiedenen Blickwinkel. Für welche Siegerprämie? Preis? Wert? Menge? (Sketchbook 1964)

Den Blickwinkel berücksichtigen! Inbegriffen sind, wie man sieht, was man sieht und wie man den Gegenstand gebraucht. Das und die Nutzung und die Bewegung. Wie der Gegenstand ist, wie er war und wie er werden kann (alles in einer Zeitform zusammengefaßt). A = B. A ist B. A repräsentiert B (tun, was ich tue, das tun, was ich sage). (Sketchbook 1964)

Etwas herstellen, einen Gegenstand, der, während er zusammenfällt (sozusagen stirbt) oder in Teilen zunimmt (sozusagen wächst), keinerlei Aufschluß gibt über seinen früheren Zustand oder seine frühere Form oder was seine

scheinbar Belangloses schließlich interessant werden kann. 1965 erläuterte er Walter Hopps einen Aspekt seiner Bierdosen-Plastik: »Mir gefällt die Möglichkeit, daß man das eine für das andere halten mag, aber mir gefällt auch, daß es bei etwas näherer Untersuchung völlig klar wird, daß das eine nicht das andere ist.« Bei den Landkarten resultieren die Veränderungen aus der unterschiedlichen Art, wie die Tusche aufgetragen und vermischt wurde, so daß zum Beispiel der Lake Superior auf der unteren Karte beinahe unkenntlich ist. Die Negativ-Positiv-Umkehrung beider Versionen erhöht noch den Reiz dieser anregenden Sehübung, bei der das Erinnerungsvermögen eine entscheidende Rolle spielt.

1967/68 setzte Johns die Gemälde *Flags* (1965) und *Targets* (1966) in Lithographien um und beendete sie in der Zeit, als *Two Maps* gedruckt wurde. In den Lithographien erscheinen die orange, lila und grüne Zielscheibe, desgleichen die orange, grüne und schwarze Fahne (S. 101) auf grauem Grund. Sie schweben gleichsam über sehr blassen, in Weiß- und Grautönen gehaltenen Darstellungen des jeweils gleichen Motivs, die, wie ihre farbigen Pendants, einen Punkt in der Mitte aufweisen. Fixiert man zuerst den oberen und anschließend den unteren Punkt, dann stellt sich das untere Motiv im Nachbild in Komplementärfarben dar. Zu

frühere Eigenschaft war. Physische wie metaphysische Aufsässigkeit. Könnte dies ein brauchbarer Gegenstand sein? (Sketchbook 1964)

Ein Toter. Einen Totenschädel besorgen. Ihn mit Farbe bemalen. Ihn an der Leinwand reiben. Totenschädel gegen Leinwand. (Sketchbook 1964)

Ein Gegenstand, der aus einem anderen gemacht ist. Ein Gegenstand, der als ein anderer gebraucht wird. EIN ARROGANTER GEGENSTAND. (Sketchbook 1965)

Hüte dich vor Körper und Geist! Eine polare Situation vermeiden. An den Stadtrand und an den dortigen Verkehr denken. (Sketchbook 1965)

Gegenstände sollten FREI im Raum sein. Den Raum nur

einer Zeit, in der sich die Kunst verstärkt mit kinetischen und optischen Effekten beschäftigte, ist es nicht verwunderlich, auch in Johns' Arbeiten auf entsprechende Phänomene zu stoßen. Allerdings geht seine Reaktion weit über oberflächliche Tricks hinaus. Sie bewegt sich vielmehr im Bereich des Unvorhergesehenen und Rätselhaften. Die untere Zielscheibe bzw. Fahne ist nicht vollständig abgebildet; etwa ein Viertel wird vom Blattrand gekappt. Beide Blätter sind randlos konzipiert; um also die unteren Motive nur teilweise sichtbar werden zu lassen, mußte das ganze Blatt bedruckt werden: In *Pinion* durchschneidet ein hängender Draht den unteren Rand und in *Two Maps I* suggerieren weiße Farbsprenkel eher eine Fortsetzung der schwarzen Rahmenzone als eine strikte Begrenzung der Bildfläche; in den Blättern *Targets* und *Flags* hingegen wird gerade vermieden, daß der Rand als Rahmen fungiert: Der Effekt erzeugt die Illusion eines Gemäldes auf Papier. Johns unterstrich das noch in einer zweiten Version von *Flags* (1967–70), bei der er den Überschuß der ersten Auflage überarbeitete und mit einer wächsern wirkenden Schicht überdruckte, die das optische Spiel zusätzlich verschleierte. *Two Flags (Gray)* (1970–72; S. 102) erhielt die Form eines Diptychons, indem Johns Druckplatten von *Flags* (aus den Jahren 1967 bis 1970) verwendete und sie

locker ausfüllen (?). RITZ (?) CRACKERS, »wenn der Inhalt dieses Pakets sich gesetzt hat«, etc. Überall Raum (Gegenstände, keine Gegenstände) BEWEGUNG. (Sketchbook 1965)

Der Wächter »fällt« in die »Falle« des Sehens. Der »Spion« ist eine ganz andere Sorte Mensch. »Sehen« ist »Essen« und »Gegessen-werden« oder auch nicht. (Cézanne? – jeder Gegenstand reflektiert einen anderen.) Will sagen, es besteht eine Art Kommunikation zwischen dem Wächter, dem Raum und den Objekten. Der Spion muß bereit sein, sich zu »bewegen«, er muß seine Eingänge und Ausgänge kennen. Der Wächter verläßt seinen Arbeitsplatz und nimmt keinerlei Information mit. Der Spion muß sich erinnern können, und er muß sich an sich selbst und an das Erinnern erinnern. Der Spion versteht sich als jemand, der übersehen wird. Der Wächter »dient« als Warnung. Wer-

seitlich nebeneinander und vertikal auflegte – ein Verfahren, aus dem sich wahrscheinlich die Schrägschraffuren in den Drucken *Corpse and Mirror* und *The Dutch Wives* (S. 104–107) entwickelten.

Johns' Begeisterung für die Druckgraphik beruht in der Hauptsache auf der technisch begründeten Tatsache, daß die einzelnen Arbeitsvorgänge erhalten werden können und sogar auf separaten Stein- oder Metallplatten weiterbestehen. Am liebsten hätte Johns jeden Stein, jedes Sieb und jede Kupferplatte aufbewahrt; er beneidete Edvard Munch, der jederzeit auf seine Holzstöcke und Steinplatten wie auf den Fundus seiner Motive zurückgreifen konnte, wenn es um eine Weiterentwicklung oder Neuformulierung ging. Da Johns zu keinem Zeitpunkt eigene technische Vorrichtungen besaß, war er niemals in der Lage, frei über das Instrumentarium zu verfügen, und er bedauerte, daß man aus ökonomischen Gründen »nicht alles behalten kann«. Sein Vorgehen, immer wieder auf bereits verwendete Motive zurückzukommen, macht deutlich, daß er keine endgültigen Lösungen sucht, sondern neue Wertigkeiten, Einsichten und Gefühlskomponenten entdecken will. In seiner 1985 entstandenen Lithographie *Ventriloquist* (S. 130) wirken die schmalen Streifen eines seitlich rigoros beschnittenen »Zwei-Fahnen-Bildes« auf den er-

den sich Spion und Wächter jemals begegnen? Wird er in einem Bild mit dem Titel SPY anwesend sein? Der Spion sucht sich einen Platz, von dem aus er den Wächter beobachten kann. Wenn der Spion ein Fremdgegenstand ist, warum ist das Auge dann nicht irritiert? Ist er unsichtbar? Wenn uns der Spion irritiert, dann versuchen wir ihn loszuwerden. »Nicht spionieren, nur schauen« – Watchman. (Sketchbook 1965)

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

*Mach etwas.
Suche einen Gebrauch dafür.
UND/ODER*

sten Blick wie alte Vertraute – erst auf den zweiten irritiert ihre Anordnung Auge und logisches Empfinden. Auf der Suche nach bereits Bekanntem als Ausgangspunkt, das Neue zu verstehen, genügt schon der winzige Ausschnitt einer Druckgraphik von Johns, um eine Kettenreaktion von Entdeckungen auszulösen.

Unendlich wiederholbare Bildelemente, zeichenhafte Verweise und das Prinzip der Verdoppelung sind entscheidende Formeln in Jasper Johns' Bildaufbau. Sie bieten ihm die Mittel zur Auseinandersetzung mit Fragen von Geschlossenheit und Ganzheit in einer Weise, die den Anschein der Kontinuität auf das einzelne Werk beschränkt. Ein Beispiel hierfür ist *Device* (1962 und 1972; S. 78). Die ausgekratzten Halbkreise an beiden Seiten der bedruckten Fläche bieten zwei Möglichkeiten der Betrachtung an: Entweder man führt mit dem Auge die Kreisbewegung über den Rand des Druckes fort oder man schließt den Kreis, indem man die Längskanten des bedruckten Blattes zu einem Zylinder biegt. In weiteren Arbeiten, wie beispielsweise *Fool's House* (1972; S. 79), ist der mit Buchstaben-Schablonen aufgemalte Titel – ähnlich verfährt Johns zuweilen mit der eigenen Signatur – an der linken Seite des Blattes nicht voll ausgeschrieben; das lenkt den Blick unwillkürlich zum rechten Bildrand, um nach den fehlenden Buchstaben zu

*Erfinde eine Funktion.
Suche einen Gegenstand.*

*Eine Sache funktioniert auf eine Art
Eine andere funktioniert auf eine andere Art
Eine Sache funktioniert auf verschiedene Arten
ZU UNTERSCHIEDLICHEN ZEITEN.*

*Nimm einen Gegenstand.
Mach etwas damit.
Mach etwas anderes damit.
" " " "
(Sketchbook 1965)*

*2 Arten von »Raum«
übereinander
und/oder*

suchen. Diese Tendenz zu imaginären zylindrischen Figuren erfährt in *Four Panels from Untitled 1972* (1973–74), *Usuyuki* (1979–81) und *Voice 2* (1982–83) und in den unbezeichneten Monotypien des Jahres 1983 eine Weiterentwicklung und Vertiefung.

Als problematisch erwies sich anfangs die drucktechnische Umsetzung von Gemälden, die reale Gegenstände beinhalten; für technische und formal-ästhetische Fragen mußten unkonventionelle Lösungen gefunden werden. Das Portrait eines Kleiderbügels auf der Lithographie *Coat Hanger* (1960) zum Beispiel steht in einem Eins-zu-Eins-Verhältnis zu seinem Vorgänger aus Draht, den Johns bereits 1958/59 in einer Zeichnung und einem Gemälde verwendete. Allerdings waren viele sehr unterschiedliche Annäherungsversuche notwendig, bevor sich Johns imstande sah, die Bildkomposition seiner künstlerischen Intention anzupassen, nämlich die reale Präsenz eines Gegenstandes wiederzugeben und nicht nur sein repräsentatives Abbild. Die Photographie bot hier eine Möglichkeit, dreidimensionale Objekte auf Lithographien und Radierungen zu übertragen. Auf der photographischen Platte, die Johns in *Pinion* verwendete, weist ein Zollstock darauf hin, wie exakt er den wirklichkeitsgetreuen Maßstab beibehalten hat. Dem Druck *Passage I* (1966; S. 71) ist eine

einer »im« anderen (Ist der eine Raum ein Teil des
" um den " anderen?)
Was fängt man an mit diesem »einer beinhaltet den
anderen«?

»etwas« kann eine Sache sein oder eine andere
(ohne daß man den Hasen auf die Seite drehen muß)
(Sketchbook 1968–69)

Ob zwei Teile als eine Sache oder als zwei Sachen betrachtet werden.

Eine andere Möglichkeit: zu sehen, daß etwas passiert ist. Kann dies am besten gezeigt werden, indem man darauf »zeigt« oder indem man es »versteckt«.

Ein Gegenstand ist, was er tut. Was kann ich mit ihm anfangen? Alternativen. Aber kein logisches System. Das heißt, es ist keines ableitbar. Kontinuität/Diskontinuität (Sketchbook 1969)

Photographie des Bildes *Passage II* unterlegt, das im gleichen Jahr entstand. Die erheblichen Abweichungen vom Gemälde resultieren aus dem Überarbeiten mit dicken Pinselstrichen, die den Kreis – den Aufdruck des Dosenuntersatzes – umgeben; sie strukturieren die untere rechte Bildhälfte neu und unterteilen das rote sowie das gelbe Feld in zwei Hälften. Der Oberflächencharakter der Lithographie kontrastiert schließlich mit dem verschwimmenden Raster der photomechanischen Wiedergabe des Gemäldes – ein weiteres Element der Verschleierung in einer Komposition voller Geheimnisse und Mehrdeutigkeiten. Die Kante der Photographie, die den Gipsabguß zweier Beine zeigt, überlappt den oberen Rand; das gleiche geschieht mit den kippenden Buchstaben, die die Wörter RED, ORANGE und YELLOW ergeben und in den unteren Rand hineinragen – die Folge ist Verunklärung, ein Widerstreit zwischen optischer Illusion und graphischer Faktizität.

Photographische Elemente als Bestandteile von Drucken verwendet Johns nach *Passage* systematischer und bewußter. Gabel und Löffel, die im Gemälde *Voice* (1964–67) an einem Draht hängen, wurden zunächst abphotographiert; vor Anfertigung der Platte notierte Johns dann auf den Photoabzug, daß die »Länge der Gabel 7 inches« betragen sollte. In dem Druck *Voice* (1966/67; S. 81)

Teile der Buchstaben in VOICE durcheinanderrütteln (verschieben) (2). EIN NICHT GESCHLOSSENES GANZES oder eine neue Einheit. Die Elemente der drei Teile sollten weder zusammenpassen noch sollten sie nicht zusammenpassen. Man will keinen vorgezeichneten Weg gehen. Die Idee eines Puzzles, das ja gelöst werden kann, vermeiden. Anzeichen einer bestimmten »Vorstellung« eliminieren. Es ist nicht die »Vorstellung«, die gezeigt werden soll. (Sketchbook 1968–69)

... man geht davon aus, daß die Gegenstände eine bestimmte Eigenschaft besitzen, die sich mit der Zeit verändert. Beispielsweise bei der Fahne weiß man, daß sie 48 Sterne hat und mit einem Mal hat sie 50 Sterne; auf einmal ist es unwichtig. Die Coca-Cola Flasche, die man für einen ganz gewöhnlichen und unveränderbaren Gegenstand unserer Gesellschaft hielt, kam plötzlich als

erscheint diese Anmerkung nicht. Dafür wird der komplette Schriftzug zusammen mit der Gabel und dem Löffel zum wesentlichen Bestandteil von *Screen Piece* betitelten Gemälden der Jahre 1967/68 (die ihrerseits 1972 Johns' fünftem Siebdruck als Vorlage dienten), taucht als Bildelement in *Wall Piece* (1969) und 1971 als Siebdruckmotiv in *Voice 2* auf.

Unter den eher als persönlich zu bezeichnenden Objekten in Johns' Arbeiten wurden insbesondere die Gabel und der Löffel vielfältigen ikonographischen Deutungen unterzogen, vor allem ihre häufige Verwendung im Zusammenhang mit *Voice*, die als mögliche Anspielung auf den Vorgang des Essens, der das Sprechen behindert, gewertet wurde. Gabeln und/oder Löffel sind in viele jener Objekt-Bilder einbezogen, mit denen sich Johns in seiner produktivsten Periode, 1961/62, beschäftigte. Im Gegensatz zu Pinsel, Farbdose und Zollstock, die auf seine Profession hindeuten, kann das Tischbesteck als private, nicht das Arbeitsleben im Studio betreffende Anspielung verstanden werden. Geht man davon aus, daß die ausdrucksstärksten bildnerischen Elemente in Johns' Werk autobiographischer Natur sind, dann bedeuten Utensilien wie beispielsweise Löffel und Gabeln mehr, als sich den Möglichkeiten der optischen Wahrnehmung und der sprachlichen Beschreibung erschließt. Fest

Dreiviertel-Literflasche auf den Markt; aus der kleinen Flasche war eine sehr große geworden, die zudem recht eigenartig aussah. Nur der obere Teil der Flasche war gleich geblieben – sie hatten den ursprünglichen Kronenkorken beibehalten. Die Taschenlampe: Ich hatte eine bestimmte Vorstellung davon, wie eine Taschenlampe aussieht – seit meiner Kindheit hatte ich keine Taschenlampe mehr in der Hand gehabt – und dieses Bild einer Taschenlampe hatte sich in meinem Kopf festgesetzt, als ich mir jetzt eine als Modell besorgen wollte. Eine Woche lang habe ich also nach einer – meiner Ansicht nach – ganz gewöhnlichen Taschenlampe gesucht. Ich habe alle möglichen Arten von Taschenlampen gefunden, mit roten Plastikfassungen, mit Seitenflügeln, alles mögliche. Schließlich fand ich, was ich wollte. Aber ich war mir meiner Vorstellung, die ich mir von einer Taschenlampe gemacht hatte, nicht mehr sicher, weil es so schwierig war,

zusammengebunden besetzen Löffel und Gabel die Mitte eines der Felder in dem Gemälde *In Memory of My Feelings – Frank O'Hara* (1961). O'Hara war durch einen tragischen Unfall am Strand ums Leben gekommen; wenig später schloß Johns die Arbeit an seinem Gemälde *Voice* ab, indem er einen Löffel und eine Gabel am Bildrand aufhängte. Zu einem späteren Zeitpunkt, diesmal als Illustration des Gedichts »In Memory of My Feelings«, die in einer Gedächtnisausgabe der Werke O'Haras erschien (1967), arrangierte Johns Gabel und Löffel zusammen mit einem Messer förmlich als reguläres Tischgedeck; auf der letzten Seite des Gedichts ist nur noch der Löffel abgebildet. Eine Radierung von 1969, *Untitled II*, zeigt die herabbaumelnde Gabel, die hier mit dem schon bekannten Zollstock in Zusammenhang gebracht wird (1969; S. 83). Wie in den Illustrationen der Gedenkausgabe, die zwei Jahre zuvor entstanden waren, sind diese Gegenstände gezeichnet und keine photographische Reproduktion.

Erst in der Serie *First Etchings* (1967–68; S. 64) konfrontiert Johns den Betrachter mit der subtilen Verbindung von photomechanischer Reproduktion und eigenhändiger Wiedergabe desselben Gegenstands. Thema des Albums sind seine plastischen Arbeiten aus den Jahren 1958 bis 1960. Mit der frühesten, einer Taschenlampe auf einem Gestell,

etwas zu finden, das ich für ganz gewöhnlich gehalten hatte... Es stellt sich am Ende heraus, daß die Vorstellung von einem Gegenstand eine sehr persönliche ist und nicht auf Beobachtung beruht. (Sylvester [1965] 1974)

... wir schauen in eine bestimmte Richtung und sehen einen Gegenstand; aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, sehen wir einen anderen Gegenstand. Was wir also als einen »Gegenstand« bezeichnen, entpuppt sich als eine sehr flüchtige und veränderliche Erscheinung; es setzt eine bestimmte Anordnung der Elemente voraus, die wir vor uns haben, desgleichen eine bestimmte Disposition unserer Sinne in dem Augenblick, in dem wir auf diesen Gegenstand stoßen. Es hängt auch damit zusammen, worauf wir uns einstellen, was wir bereit sind, als vorhanden zu akzeptieren. Es sind diese Dinge, die mich beschäftigen, wenn ich an einem Bild male. Während ich einer

beginnend, skizziert er mit drahtigem, nervösem Strich den Umriss jedes Objekts – schlicht für *Lightbulb*, mit schraffierten Schatten für *Ale Cans* und *Paintbrushes*, systematisch dem Vorbild folgend bei *Numbers* und *Flag* (die seitenverkehrt dargestellt sind). Eine Ausnahme bildet der siebte Druck, der von der originalen »Ballantine-Ale«-Dose, die aufgerollt auf dem Umschlag des Albums erscheint, zwar abgeleitet ist, aber nicht direkt als Druckvorlage verwendet wurde. Die Photogravuren stehen auf allen Blättern jeweils einer radierten Darstellung des entsprechenden plastischen Objekts gegenüber.

Die Kombination einer Radierung mit der photographischen Übertragung desselben Gegenstands – dreidimensional oder in Flachrelief – veranschaulicht Johns' Methode, mittels unterschiedlicher Darstellungsverfahren Sehgewohnheiten in Frage zu stellen. Im 20. Jahrhundert ist der Betrachter darauf programmiert, das photographische Bild für Wirklichkeitstreue zu halten als das mit den Händen geschaffene Kunstwerk. Diese Gewißheit gerät jedoch ins Schwanken, wenn auch das abphotografierte Objekt manuell hergestellt ist; wobei letztlich aber diese Art der Wiedergabe noch »realistischer« zu sein scheint als die gezeichnete Fassung.

In der Hoffnung, daß sich seine These von den

Sache eine bestimmte Gestalt gebe, neige ich wohl dazu, noch im selben Bild davon abzurücken und eine andere Möglichkeit zu erwägen, wie der Gegenstand auch gesehen werden kann. Jedenfalls ist das mein Ziel; ich kann nicht sagen, ob ich es erreiche. Mein Arbeitsprozeß jedenfalls beinhaltet diese irgendwie instabile Art der Beobachtung dessen, was ich tue. (Sylvester [1965] 1974)

Ich weiß gar nicht, ob man etwas anderes will als arbeiten und aufhören zu arbeiten. (Sylvester [1965] 1974)

Ich meine, daß während einer Arbeit den Vorgängen genauso viel, wenn nicht mehr Bedeutung zukommt als der Aussage eines Bildes.

[Interviewer:] UND WORIN LÄGE IHRE BEDEUTUNG?
Vielleicht in der visuellen und intellektuellen Aktivität. »Neuerschaffung.« (Sylvester [1965] 1974)

vielfältigen Möglichkeiten des Sehens, Betrachtens und Begreifens auch in einem weniger alltäglichen Verfahren verifizieren ließe, überarbeitete Johns alle Platten, einschließlich der Photogravuren, für sein Album *First Etchings, Second State* (1967–69; S. 65). Er wählte die Techniken der Aquatinta, der Direktätzung und der Strichätzung und erzielte modulierte Oberflächen, die bei den Motiven *Flag* und *Numbers* eine differenzierte plastische Qualität aufweisen. Besonders bemerkenswert erscheint dabei die Souveränität im Umgang mit den Photogravuren, die wie Schmuckstücke in das weiche, handgeschöpfte Papier gesetzt sind. Durch schnelles Ritzen mit der Radiernadel oder großzügige Tupfer mit einem säuregetränkten Pinsel eliminierte Johns den photographischen Realitätsgehalt seiner Plastiken. Dabei benutzte er – ohne es zu wissen – ein Verfahren, das Picasso schon 1943 für die Illustrationen eines Buches von Georges Hugnet, *La chèvre-feuille*, angewandt hatte: das nachträgliche Einritzen von Linien auf die Photogravur der Zeichnungen. In beiden Fällen bewirken diese Ergänzungen eine Verunklärung des Realitätsgehalts der Photographien. Andererseits handelt es sich in Johns' Drucken um Bilder nach Skulpturen, deren – trivialem – Motiv im traditionellen Sinn keine künstlerische Würdigung zusteht; diese Art der Darstellung zu akzeptieren, erfordert eine tiefer-

Meistens gehe ich von einer vagen Idee aus... Manchmal ist es eine bildhafte Vorstellung. Ich möchte immer herausfinden, was daraus wird. Dann fange ich mit der eigentlichen Arbeit an. Während der Arbeit habe ich keinerlei Hemmungen, meine Meinung zu ändern. Ich habe eher die Erfahrung gemacht, daß eine bestimmte Idee von einer Sache ein Hindernis darstellt, etwas anderes zu tun. Sie kann mich blind machen. Arbeiten ist daher ein Weg, eine Idee loszuwerden. Meine Art zu arbeiten schließt ein ständiges Rückkoppeln ein. Ich male bestimmte Teile, andere verändere ich; während des gesamten Arbeitsvorgangs füge ich hinzu und nehme ich weg. Ich rechne nicht mit dem Zufall. Vielleicht hat die ursprüngliche Idee etwas mit Zufall zu tun, aber wenn man dann malt, beobachtet und kontrolliert man die jeweiligen Wirkungen. (Olson 1977)

gehende Betrachtung. Das Reproduzieren einer Zeichnung bedeutet, einen Schritt über die Realität der Handzeichnung hinauszugehen. Die Überarbeitung der Reproduktion mit Linien – wie es Picasso tat – bestätigt diesen Schritt und versetzt das Werk in eine zusätzliche Realitätsebene. Die Reproduktion einer Johns-Plastik hingegen ist nicht als bloße Umsetzung der Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität zu verstehen, sondern als eine Neuordnung der Materialien und Motive. Wie bei den photographischen Elementen in *Passage* bewirkt das Nebeneinander von Photogravur und Radierung desselben Objekts eine Überprüfung unserer Wahrnehmung von Wirklichkeit und bekundet zudem den Vorsatz des Künstlers, dem dargestellten Gegenstand, der Sprache, der Farbe, der Linie, dem Arbeitsprozeß und den technischen Bedingungen gleichberechtigten bildnerischen Rang einzuräumen.

Die mit Hilfe technischer Manipulation herbeigeführte Metamorphose eines Motivs läßt sich am umfassendsten in der Druckgraphik veranschaulichen: *Decoy* (1971; S. 71) beispielsweise, mit seinem Fries ungeschönter Photogravuren aus *First Etchings*, hier aber »entwertet« und auf eine lithographische Platte umgedruckt, faßt diese erste Phase des Austarierens zusammen. Darüber hinaus findet auch die photolithographische Platte aus

Ich bin kein großer Kolorist, obwohl ich mich schon verbessert habe. Wahrscheinlich könnte ich noch besser werden. Ich habe Farben immer schematisch angewandt, aber da immer die Tendenz besteht, sich weiterzuentwickeln, möchte ich jetzt etwas anderes mit Farben anfangen. (Olson 1977)

Wäre unsere Gesellschaft anders, dann genügte es, einfach nur das zu tun, was die anderen auch tun. Aber niemand ist damit zufrieden, etwas nur gut zu tun. Uns ist immer das wichtig, was nicht existiert. Wenn ich nur wiederhole, was ich schon weiß, dann ist das nicht sonderlich interessant. (Stevenson 1977)

Wenn ich an etwas arbeite, gehe ich nicht davon aus, daß diese Arbeit eine bestimmte Wirkung auf die Gesellschaft haben wird. Ich habe wohl nicht diesen umfassenden

Passage wieder Verwendung, und im Zentrum eines dichten Gewebes schwarzer Pinselstriche erscheint eine weitere photographische Reproduktion – diesmal eine Dreiviertel-Ansicht der »Ballantine Ale«-Dose mit handschriftlichen Angaben zu ihrer realen Größe. Die Motive des Frieses wiederholen sich jetzt; zusammengehalten durch eine chromatische Linie, artikulieren sie immer wieder die Geschlossenheit der Struktur und des Bildgedankens. Im Gegensatz zur überwiegenden Mehrzahl von Johns' Drucken ist *Decoy* nicht von einem Bild abgeleitet, sondern diente seinerseits als Vorlage für zwei Gemälde: Das erste, im gleichen Format wie der Druck, weist druckgraphische Passagen auf (S. 73); das andere, weitaus größere enthält wie die Graphik Objekt-Bilder in ihrer druckgraphischen Verarbeitung (S. 74). Ein Loch im Papierbogen, von Johns mitten in den Fries plaziert, stellt eine Art Störfaktor auf der Bildfläche der Graphik dar: Eingefaßt mit einer Metallöse, behauptet es sich in den Gemälden noch augenfälliger. Tatyana Grosman, die es normalerweise vorzog, Bilder für sich selbst sprechen zu lassen, konnte diesmal nicht umhin, das Loch als »Fluchtmöglichkeit« zu interpretieren. In *Decoy II* (S. 75), einem durch sieben weitere Platten ergänzten Zustand des Drucks, erübrigten sich sowohl das Loch als auch der gesamte Fries: Er wird hier ersetzt

Begriff von Gesellschaft. Ich neige dazu, mich auf kleinere Dinge zu beziehen, wie zum Beispiel auf das Theater, wo man ein Publikum vor sich hat. Das ist meine Vorstellung von Gesellschaft. Man weiß, das Publikum wechselt immer. Sobald man sich sein Publikum wirklich vorstellen kann und man seine Ideen klar vor sich sieht, wird etwas ganz anderes daraus. Also sollte man am besten ... die Sache ist ganz schön verwickelt. Soweit ich es benennen kann, geht es mir um den Raum. Und wenn du den Raum aufbrichst, hast du die Dinge. (Fuller 1978)

Früher, wenn ich etwas machte, das mich an die Arbeit von jemand anderem erinnerte – vielleicht eine Idee, eine Bewegung, eine malerische Qualität –, dann wollte ich davon loskommen. Aber jetzt stört mich das überhaupt nicht mehr...

Wenn man sich erst einmal an Ideen und Techniken

durch eine im Irisdruck-Verfahren hergestellte, blau-gelb-rot changierende Farbzone, die wiederum eine zylindrische Figur evoziert, was zuvor die Funktion des Frieses gewesen war. Ein großes X über der gesamten Farbzone signalisiert Negation. Die photographische Reproduktion der Beine zieht jetzt die nahezu ungeteilte Aufmerksamkeit auf sich, da die Holzplanke im Hintergrund und die meisten aus *Passage* beibehaltenen Elemente mit schwarzer Kreide übermalt sind. Dichte Pinselstriche rahmen das zurückweichende Bild der Bierdose, während ein weißer Kreis – der Abdruck des Dosenuntersatzes – beruhigend und stabilisierend auf die bedrohlich gestörte Oberfläche einwirkt.

First Etchings und *Decoy* sind Marksteine in Johns' graphischem Werk. Beide Projekte wurden eigens für das graphische Medium konzipiert und sind frühe Versuche, in einer neuen künstlerischen Disziplin zu arbeiten. Tatyana Grosman richtete 1966 mit der finanziellen Unterstützung einer neugegründeten Stiftung, des National Endowment for the Arts mit Sitz in Washington, eine Werkstatt für Tiefdruck-Verfahren ein. Diese Innovation ging nicht auf den ausdrücklichen Wunsch ihrer Künstler zurück, mit Tiefdruck-Verfahren zu arbeiten. Die Lithographie hatte sich auf dem amerikanischen Kunstmarkt als das anerkannt kreativste drucktechnische Verfahren etabliert; einen Teil des

gewöhnt hat oder besser mit ihnen umgehen kann (ich weiß nicht, was hier genauer zutrifft), muß man sich nicht mehr so sehr auf sie konzentrieren. (Bernard und Thompson 1984)

Die Zielscheibe stand für mich in einem bestimmten Zusammenhang mit der Überlegung, wie wir etwas sehen und wie wir Dinge, die uns umgeben, wahrnehmen – das gleiche gilt für die Fahnen. Wir glauben, daß es sich hier um automatische Abläufe handelt. Man macht alles mögliche automatisch, aber man erkennt, daß Zusammenhänge hergestellt werden können und das scheint mir zwischen zwei bildnerischen Elementen möglich zu sein: zwei Dinge, die zwar gesehen, aber nicht genau betrachtet und untersucht werden. Außerdem haben sie beide eine klar definierbare Räumlichkeit, die man abmessen und auf eine Leinwand übertragen kann. (Hopps 1965)

Marktes machte ihr seit kurzem der »schnellere« Siebdruck streitig, der sich mehr und mehr zum eigentlichen Medium der Pop-Art entwickelte. Tiefdruck-Techniken (wie Radierung, Kupferstich, Aquatinta usw.) galten immer noch als die Domäne des ausschließlich darauf spezialisierten Graphikers. Das technische Procedere wurde für so kompliziert und abhängig von der Persönlichkeit des Künstlers gehalten, daß es kaum einen Drucker gab, der bereit war, die Verantwortung zu übernehmen, wenn es darum ging, den Flächenton einer Aquatinta oder eine Ätzlinie in fremdem Auftrag auszuführen. Den Europäern war diese Do-it-yourself-Mentalität der amerikanischen Künstler und Drucker zwar fremd, aber dafür schwieg man sich auch geflissentlich über den Arbeitsanteil des Druckers aus. Im Bereich der Lithographie war es Tatyana Grosman gelungen, zwischen Künstlern und Druckern ein Klima der Kooperativität und gegenseitigen Anerkennung herzustellen; so machte sie sich voller Zuversicht daran, die gleichen Arbeitsbedingungen in der Tiefdruck-Werkstatt aufzubauen. 1966 stellte sie Donn Steward ein; er sollte mit dem Lithographen Zigmund Priede zusammenarbeiten, der 1963 als Nachfolger Robert Blackburns in die Werkstatt gekommen war. Steward war der erste Drucker in der U.L.A.E.-Werkstatt, der im renommierten Tamarind Lithography Workshop

In einem Buch entdeckte ich diese Anordnung des Alphabets auf einem Diagramm. Da kam mir die Idee, daß ich ja auch die Zahlen auf diese Weise darstellen könnte. Vor diesem Zeitpunkt, bei den ersten Zahlen, habe ich allerdings nicht jede Zahl genommen und habe sie auch nicht in einer bestimmten Reihenfolge wiedergegeben und absichtlich nicht alle Zahlen gemalt, um jede Andeutung, daß man von einer Sache zur anderen voranschreitet, zu vermeiden. (Hopps 1965)

Das Bild einer Fahne handelt immer von einer Fahne; aber es handelt nicht mehr von einer Fahne als von einem Pinselstrich, einer Farbe oder von der physischen Beschaffenheit der Malmaterie, denke ich. (Sylvester [1965] 1974)

Eines Nachts träumte ich, daß ich die Fahne der Vereinigten Staaten gemalt hätte; am nächsten Morgen bin ich

ausgebildet worden war, den June Wayne 1960 unter der Schirmherrschaft der Ford-Foundation in Los Angeles gegründet hatte. Sein eigentliches Interesse galt jedoch dem Tiefdruck, insbesondere den Stich- und Ätzverfahren, die Stanley William Hayter in den vierziger Jahren in Amerika eingeführt hatte. Seine Aufgabe war es nun, die Kompetenz des Lithographen – als der fürs Technische zuständigen rechten Hand des Künstlers – um den Bereich der Radierung zu erweitern.

Die Radierungen, die Johns in der U.L.A.E.-Werkstatt anfertigte, bestätigten seine Einschätzung der künstlerischen Möglichkeiten dieses Mediums. Jemandem wie Johns, der über jedes Detail selbst zu bestimmen gewohnt war, muß es schwergefallen sein, dem Drucker letztlich auch künstlerische Entscheidungen zu überlassen – beispielsweise wie man den »passenden« Grauton erhalten konnte, indem Passagen mit Aquatinta übergangen wurden, oder daß man, sollte das »richtige« Schwarz getroffen werden, wissen mußte, wie lang die Platte im Ätzbad liegen durfte. Wie Johns in diesem Zusammenhang bemerkt hat, mußte er erst lernen, seine Arbeitsweise den jeweiligen Umständen anzupassen, denn bei jedem Drucker waren die Methoden, Auffassungen und Vorlieben zwangsläufig individuell verschieden. In der Lithographie hatte er sich bald so viel praktische Erfahrung angeeig-

aufgestanden, habe mich auf den Weg gemacht, das Material zu kaufen und habe angefangen, die Fahne zu malen. Auf diese Art und Weise ist das erste, allgemein bekannte Bild entstanden. Meine Reaktionen auf das Bild waren neutral. Ich hatte den Eindruck, in diesem Bild eine Menge Probleme, mit denen ich mich auseinandergesetzt hatte und bei denen es darum ging, herauszufinden, was ich eigentlich tun wollte, losgeworden zu sein. ... Ich hatte nun verstanden, daß es die Möglichkeit gab, etwas darzustellen, das nicht notwendigerweise durch Einsichten in die eigene Arbeit gefiltert sein mußte; ich hatte gelernt, daß du dir vornehmen konntest, etwas zu machen und es dann zu tun. Die unmittelbar darauffolgenden Bilder, die Zielscheiben und Zahlen, boten mir dieselbe Möglichkeit – nämlich einen Abstand zwischen mir und der Arbeit zu gewinnen, sich ihr neutral gegenüber zu verhalten, zwar an der Herstellung des Bildes, aber nicht an der Beurtei-

net, daß er mit den unterschiedlichen Prämissen gut zurechtkam; in seinen wenigen Radierungen aus dem Jahr 1960 war er auf Steward angewiesen, der lieber fertige Lösungen anbot als technische Verfahren zu erklären. Als Johns 1974 nach Frankreich kam, um an *Foirades/Fizzles*, einem Buch mit Texten von Samuel Beckett, zu arbeiten, fertigte er seine Radierungen in der Werkstatt von Aldo und Piero Crommelynck. Dort, unter der Anleitung von Druckern, die zehn Jahre lang mit Picasso zusammengearbeitet hatten, lernte Johns, exakt die Linien und Aquatinta-Texturen herzustellen, die er haben wollte.

Der Arbeit an *Decoy* mit seinen photographischen Partien und Pinsellavierungen kamen die von Tatyana Grosman 1970 angeschaffte riesige Offsetpresse und die Einstellung hochqualifizierter Fachkräfte zugute. Das Offset-Verfahren bot die Möglichkeit, ein Bild direkt, ohne spiegelbildliche Umkehrung, auf die Metallplatte zu zeichnen, da beim Abzug die Zeichnung auf der Platte von einem Gummituch-Zylinder aufgenommen und auf das Papier übertragen wird. Bei einer Offsetpresse liegt die Druckplatte (Stein oder Metall) wie bei einer normalen Lithopresse flach auf einem Wagen; der Künstler geht dementsprechend ähnlich vor wie bei der klassischen Lithographie, nur daß er hier seitenrichtig zeichnen kann und alle Motive in ihrer

lung beteiligt zu sein. (Solomon 1966)

... die Drucke [FRAGMENT – ACCORDING TO WHAT] sind ausgesprochen gegenständlich. Auf jedem Blatt sind Gegenstände dargestellt, es handelt sich also um sehr konventionelle Illustrationen. Indem ich aber ein oft kaum wahrgenommenes Detail aus einem gemalten Bild zum Thema eines Druckes gemacht habe, konnte ich es – glaube ich – deutlicher werden lassen. Meine Vorgehensweise war, die Gegenstände so zu drucken, daß der Eindruck entsteht, hier geschehen noch andere Dinge. Zum Beispiel den Druck nicht genau in die Mitte des Papiers zu bringen. Nur der Gegenstand befindet sich in der Mitte, also führt der Druck ohne Rand über das Papier hinaus. Er läuft jedesmal aus, so daß der Eindruck entsteht, daß sie Bruchstücke von etwas anderem sind. Bei jedem der Drucke entsteht der Eindruck, daß er blutet,

endgültigen bzw. gedruckten Anordnung vor Augen hat. Für einen Künstler wie Johns, der oft asymmetrische Gegenstände, wie beispielsweise Buchstaben, in seine Kompositionen einfügt, sind Tempo und Arbeitsrhythmus des Offset-Verfahrens sehr viel angenehmer. Auch der Druckvorgang selbst bietet erhebliche Vorteile, besonders wenn wie in *Decoy* achtzehn Metall- und eine Steinplatte verwendet werden (bei *Decoy II* kamen weitere sieben Platten hinzu). Der feine Farbauftrag mit der Gummiwalze verhindert eine zu kompakte Schichtenbildung; jede folgende Farbschicht (oder Passage) kann mit weitaus geringerem Druck als bei der Lithopresse aufgebracht werden und beeinträchtigt daher auch nicht die bereits vorhandenen Farblagen. Schließlich verhindert das geringe Gewicht der Gummiwalze, daß die Oberflächenstruktur des Papiers beschädigt wird.

Noch bevor *Decoy* in diesem neuen Verfahren hergestellt wurde, hatte Johns – ab 1968 – in den Gemini-Werkstätten in Los Angeles an einer Zahlen-Serie zu arbeiten begonnen. Ken Tyler, Leiter der Gemini G.E.L., hatte sich zum Ziel gesetzt, mit großformatigen Graphikblättern namhafter Künstler der Malerei als Wandobjekt Konkurrenz zu machen. Johns' Serie *Black and White Numerals* (S. 66, 68–70) und die daraus abgeleiteten *Color Numerals* (S. 67, 69) sind im Zeichen dieses Konzepts

und das wiederum deutet darauf hin, daß es sich bei den Drucken um Fragmente von etwas anderem handelt. (Coplans 1972)

[Interviewer:] UND DER BEZUG AUF DUCHAMP?

Duchamp hat ein Bild gemalt, das ein zerrissenes Viereck zeigt (ich glaube, es heißt so ähnlich wie MYSELF TORN TO PIECES). Ich habe einen Umriss des Profils genommen, an einer Schnur aufgehängt und es einen Schatten werfen lassen – so wurde es verzerrt und nicht mehr viereckig. Dieses Bild habe ich in meinem Gemälde verwendet. Bei Duchamp gibt es einen Verweis auf ein abgehängtes Bild, und genau das soll natürlich auch diese Leinwand sein. Weiteres kann ich nicht dazu sagen, da ich mehr oder weniger intuitiv arbeite.

UND WAS BEDEUTET DER SCHWARZE FARBKLECKS NEBEN

entstanden. Das Blattformat war nicht nur zu groß, um die Folge von Einzelzahlen wie bei der vorangegangenen Serie 0–9 in einem handlichen Portfolio unterzubringen; es war vor allem auch damit zu rechnen, daß sie als zusammengehörendes Ensemble gesehen und gekauft würde; eingerahmt würden sie ein beeindruckendes Wandobjekt abgeben. Tyler und seine Partner, Sidney Felsen und Stanley Grinstein, waren technischen Neuerungen gegenüber aufgeschlossen und ließen den Künstlern völlig freie Hand, was das Material und seine Verarbeitung betraf. Johns beschloß, von dieser Großzügigkeit zu profitieren. Er entwickelte ein kompliziertes System, das die in sattem Schwarz gedruckten Zahlen mit Hilfe eines überlagernden Irisdrucks in ein dunkel leuchtendes Farbenspektrum verwandelte, dem zusätzliche weiße Farbtupfer noch einen besonderen Akzent verliehen. Um dies jedoch in dem beabsichtigten Format bewerkstelligen zu können, mußten spezielle Walzen, neue Techniken des Farbauftrags sowie neue Farben entwickelt werden. Der leitende Drucker Charles Ritt war Johns' rechte Hand bei der Anfertigung dieser und der weiteren großformatigen Blätter, die 1968 und 1969 in den Gemini-Werkstätten entstanden. In einem Fall befestigten sie statt einer Photographie den Gegenstand selbst auf der Druckplatte: Es handelte sich um ein geprägtes

DUCHAMPS PROFIL, BEI DEM DIE FARBE HERUNTERTROPFT?
Ich habe ihn mit einer Sprühdose aufgesprüht.

HAT DAS NUN EINE BESTIMMTE BEDEUTUNG?

Das Bild besteht aus verschiedenen Möglichkeiten, etwas darzustellen, die Farbe wird mit unterschiedlichen Techniken aufgetragen, die »Bedeutung« des Bildes ist daher nicht festgelegt. Wenn man etwas von einer bestimmten Position aus konsequent durchführt, haben alle Bildzeichen einen Bezugspunkt. Man kann dann auch Abweichungen von diesem Bezugspunkt aus begreifen. Können sich die Dinge aber nicht auf einen bestimmten Punkt berufen, dann entsteht eine völlig andere, ungeklärte Situation. Und das wollte ich bewirken.

WARUM HABEN SIE IN *Bent* »Blue« DIE DRUCKSACHE MIT EINEM X DURCHGESTRICHEN? ...

Stück Blei in Form der Buchstaben NO. In dem Gemälde *No* (1961), nach dem der Druck angefertigt wurde, hängt das Wort, das hier aus zwei Blei-Lettern besteht, an einem Draht. Auf dem Druck (S. 82) »durchdringt« der Draht das Papier: ein meisterlich ausgeführter trompe l'œil-Effekt, den Johns durch die Prägung des Papiers erreichte (mit diesem Verfahren hatte er schon 1960 in *Coat Hanger* experimentiert).

In *No* hat eines von Johns' bevorzugten Motiven sozusagen Premiere: der Umriß von Marcel Duchamps Plastik *Female Fig Leaf* (1950). Dieses Bronzeobjekt, von dem Johns seit 1961 einen Abguß besaß, nimmt als Zitat unbestritten eine vorherrschende Stellung in Johns' Arbeiten ein und bezeugt Marcel Duchamps Gegenwart im Pantheon seiner Vorbilder. Nur eine Umrißlinie, der Aufdruck des Sockels, wird verwendet und kann als Äquivalent jener Zeichen in Johns' Arbeiten gelten, die den Oberflächencharakter eines Gemäldes hervorheben oder wie ein Siegel den kreativen Anteil des Künstlers beurkunden. Dasselbe Zitat, diesmal kombiniert mit dem kreisförmigen Abdruck eines Dosenuntersatzes, erscheint in einem weiteren Gemälde, dem ausdrucksstarken *Arrivée et Départ* von 1963/64. Ergänzende Abdrücke eines Pinsels, eines Totenschädels und einer Hand werden von heftig aufgetragenen Farben und akzentuierenden

Es ist gewissermaßen bedeutungslos, da in BENT »BLUE« dieser Bildteil beständiger Veränderung unterworfen ist; daher ist es nicht so wichtig, was dort zu sehen ist. Offensichtlich aber wohl doch, aus dem einfachen Grunde, weil es sich an der Stelle befindet. Aber es könnte sich genauso gut um irgend etwas anderes handeln – um dieses oder das nächste Bild. (Coplans 1972)

Was die Dinge wie die Fahnen und das Fliesen-Motiv verbindet – das ich einmal flüchtig auf einer Häuserwand in Harlem sah – ist, daß man in beiden Fällen die Dinge nicht sehr aufmerksam betrachtet. Man kann sie ohne weiteres identifizieren, ohne sie genau zu betrachten. Normalerweise reagiert das Auge auf diese Gegenstände mit einem flüchtigen Blick und man vergißt sie gleich wieder. (Olson 1977)

Farbblöcken in Rot, Gelb und Blau begleitet. Die gleiche Zusammenstellung einer Dose mit Motiven aus *Female Fig Leaf* ist in dem Gemälde *Field Painting* (1963–64) neben dem Abdruck eines Fußes und über einem »tropfenden« Sprühfleck anzutreffen; die linke obere Bildecke durchkreuzt hier ein großes X, das fast vollständig übermalt ist. Die zwei Bildzeichen – das X und der tropfende Sprühfleck – erfüllen einerseits den gleichen Zweck wie die Abdrücke, lassen aber zugleich negative und aggressive Assoziationen zu. Beide Zeichen erscheinen erneut in einer Serie von Graphiken, der eines von Johns' wichtigsten Bildern, *According to What* von 1964, als Vorlage diente. Das Gemälde, eine Hommage an Marcel Duchamp (sein formaler Aufbau wurde mit Duchamps Objektbild *Tu m'* von 1918 verglichen), ist als Johns' Resümee einer Reihe von Assemblagen, wie etwa *Field Painting*, zu verstehen. Die Drucke bestehen aus Details, die dem aus mehreren Tafeln zusammengefügtten Gemälde entnommen sind, und tragen den Titel *Fragment – According to What* (1971, S. 90–91). Das *Hinged Canvas* bezeichnete Blatt zeigt das Motiv der aufgeklappten Leinwand, die am unteren Rand des Gemäldes mit Scharnieren befestigt ist. Auf dieser Leinwand erscheint das Schattenprofil Duchamps auf der einen Seite und links, oberhalb der Initialen »M. D.«, befindet sich der tropfende Farb-

Was immer ich herstelle, erscheint mir künstlich und falsch zu sein. Sie – wer immer die Häuserwand [das Fliesen-Motiv in Harlem] bemalt hat – haben eine bestimmte Idee verfolgt; ich bezweifle, daß sie irgendetwas anderes als ihren eigenen Spaß daran im Sinn hatten. Ich wollte dieses Muster verwenden. Das Problem ist nur, daß man seinen eigenen Intellektualismus nicht über Bord werfen kann. Wenn ich es einfach hätte durchpausen können, wäre ich mir sicher gewesen, es richtig hingebracht zu haben. Mich interessiert nämlich die Tatsache, daß es nicht entworfen, sondern übernommen worden ist. Es ist nicht meine Erfindung. (Crichton [1976] 1977)

Mag sein, daß man die Parallelschraffen mit den Fliesen [in dem 1972 entstandenen Bild ohne Titel] gleichsetzen konnte. Ich bin mir dessen bewußt, daß die letzte Tafel psychologisch »überfrachtet« ist, ich wollte aber sehen,

klecks. Das X erscheint auf dem Druck unterhalb der Leinwand, dort wo Johns gewöhnlich – so auch hier – seine Signatur plazierte.

Das Zeichen X – bereits in *Field Painting* vorhanden – nimmt eine noch wichtigere Position in *Fragment: Bent »Blue«* ein (S. 91). Zwanglos wird hier die Folge dreidimensionaler Buchstaben aufgegriffen, die den Namen der Farbe BLUE ergibt und zwei Tafeln der *According to What*-Komposition gegeneinander abgrenzt. Ein Zeitungsausschnitt, dem Gemälde an leicht veränderter Stelle und als mehrfach wiederholter Siebdruck eingefügt, erhält im Druck ein großes X-Zeichen. Während im Bild heftige Pinselstriche den Zeitungsausschnitt fast vollständig bedecken, analog dem übermalten X in *Field Painting*, übernimmt hier das X selbst diese verschleiende oder annullierende Funktion. In *Bent »Blue«* schöpft Johns die Wirkungsmöglichkeiten der kippenden und sich widerspiegelnden Buchstaben, die schon in den Gemälden der frühen sechziger Jahre für lebhaftige Bewegung gesorgt hatten, voll aus. Die 1971 entstandene Lithographie kann schließlich als Vorläufer des *Corpse and Mirror* betitelten Gemäldes (1974) und der gleichnamigen Druck-Serie (1976; S. 104, 105) gesehen werden: Im dort verwendeten Motiv der Kreuzschraffuren kommt dem X bei identischer Platzierung wie in *Bent »Blue«* eine entscheidende Bedeutung zu.

was passiert, wenn man mit der gleichen Einstellung an alle Tafeln herangeht... Ich meine schon, daß ich allen Bildabschnitten gegenüber die gleiche [formale] Haltung eingenommen habe. Die Größe der Körperfragmente ist in Beziehung gesetzt zur Größe der Fliesen und spiegelt deren Verteilung auf der Leinwand wider. (Olson 1977)

Wenn ein Gegenstand oder Ding in meinem Werk erscheint, ist es entweder in dem ihm eigenen Maßstab, also lebensgroß, oder es wird in einer Technik dargestellt, die selbst als eine Art »Gegenstand« verstanden werden kann. Wenn beispielsweise in einer Druckgraphik ein Körper dargestellt werden soll, so neige ich dazu, ihn nicht zu zeichnen. Geht es um eine Veränderung des Maßstabs, so scheint mir, daß eine Photographie des Gegenstandes das Problem einfach löst. Eine Photographie kann jede Größe haben. Freilich ist das ein sehr subjektiver Eindruck; auch

Das X hat in diesen Arbeiten gewissermaßen Signalwirkung, desgleichen der tropfende Farbklecks, der als ungewohnt direkte Aussage in Johns' sonst eher emotionsfreier Bildsprache auffällt. In den Gemälden scheint der Farbklecks die Materialität der Oberfläche zu betonen: Dem Auftreffen der Farbe auf einen undurchdringlichen Bildträger folgt das unvermeidliche Herunterrinnen der Farbreste. Es ist möglich, daß Johns auch hier eine Idee Duchamps aufgegriffen hat, der in Farbe eingetauchte Streichhölzer gegen das *Große Glas* seines *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1923) schleuderte – ein symbolischer Wettstreit mit den Ejakulationen der »Junggesellen«; doch sind andererseits Tropfen aus einer Spraydose im Atelier genauso Besitzmarkierungen wie das Urinieren gegen eine Wand. Daher kann der tropfende Klecks, wie das X, auch ein Signatur-Ersatz sein – oder ein Maß für die Vertikale. Auf die Lithographie übertragen, erweist sich dieser Aspekt als problematisch. Wenn man mit einer senkrecht gestellten Leinwand arbeitet, spielt die Schwerkraft eine wichtige und unumgängliche Rolle. Johns hat die bildnerischen Möglichkeiten, die sich durch tropfende Farbklecke ergeben, genutzt und sie als eine Art Netzwerk eingesetzt, das seine mannigfaltigen Oberflächenmanipulationen miteinander verbindet. Das druckgraphische Medium erfordert jedoch

eine Zeichnung kann jede Größe haben. In FIZZLES habe ich beispielsweise kleine Skizzen der Bilder angefertigt, und in der großen SAVARIN-Lithographie, die als Vorlage für das Plakat meiner Ausstellung im Whitney Museum entworfen wurde, habe ich eine meiner Plastiken überlebensgroß gezeichnet; das war aber für mich ein bewußter Versuch für die Werbung. (Geelhaar [1978] 1979)

Es ist eine recht knifflige Frage, ob etwas einen Gedanken tatsächlich verkörpern oder dessen Illustration sein soll. Nehmen wir als Beispiel das Bild SCENT. Eine Partie ist auf gründierte Leinwand gemalt und ich habe der Farbe erhebliche Mengen Öl und Lack beigemischt, um ihren Glanz zu erhöhen. Eine weitere Partie wiederum ist auf ungründierte Leinwand gemalt, ohne Beimischung von Öl oder Lack. Dadurch konnte die Farbe in die Leinwand einsickern, was eine matte Oberfläche ergab. Der dritte

einen ganz anderen Umgang mit dem Faktor Schwerkraft, denn hier arbeitet der Künstler in den meisten Fällen auf einer flachen oder doch fast horizontalen Ebene. Johns neigte den Stein gewöhnlich leicht nach oben, was die häufig ineinanderlaufenden und nach unten sich verdichtenden Farbpartien erklärt, die letztlich wieder eine vertikale Ausrichtung bewirken. Um den Farbklecks auch in der Lithographie »tropfen« zu lassen, mußte Johns die Steinplatte hochkant stellen. Auf der Suche nach weiteren Beispielen dieses Motivs stellt sich heraus, daß Johns es immer in einem kodifizierten System von Beziehungen verwendet. Auf der vierten Tafel seines Tetrptychons *Untitled* (1972) tropft ein großer Farbfleck am Abguß eines Torsos herab. Auch in den Radierungen des gleichen Torsos in *Foirades/Fizzles* setzt Johns den tropfenden Klecks auf die Platten. Und in einem weiteren Beispiel plaziert er ihn oberhalb einer Photogravur nach demselben Gemälde, auf der die ursprünglichen Farbspritzer noch erkennbar sind. Möglicherweise wird in den Arbeiten *The Dutch Wives* auf einen erotischen Aspekt dieses Motivs angespielt. Der Klecks erscheint im Gemälde (1975) wie in den Drucken (1977–78; S. 106, 107) genau in der Mitte des Dosenuntersatzes, der von einer freihändig gezeichneten roten Linie eingerahmt ist. Dies könnte Michael Crichtons

Abschnitt wurde in Enkaustik gemalt. Man kann sagen, daß die Physis des Bildes seinen Gedanken verkörpert und unserer Wahrnehmung erlaubt, beides zugleich zu erfassen; oder beide Dinge werden getrennt wahrgenommen, was uns die Möglichkeit gibt, beide zu verschiedenen Zeiten zu erfassen. In der druckgraphischen Fassung von SCENT werden eher die Unterschiede der drei Medien sichtbar, ihre Erscheinung wirkt jedoch natürlich und ungezwungen. Die UNTITLED-Lithographien evozieren jedoch ein anderes Gefühl. Aspekte des Gemäldes, auf die sie sich beziehen, scheinen hier illustriert oder angedeutet zu sein. Vielleicht spürt man, daß man etwas betrachtet, das von etwas anderem handelt. Diese Art der Distanzierung interessiert mich; nicht so sehr die Distanzierung als solche, sondern als eine von mehreren Möglichkeiten der Wahrnehmung. (Geelhaar [1978] 1979)

Hinweis rechtfertigen, es handele sich hier um eine Anspielung auf die sogenannte »Dutch wife« der Seeleute, eine Planke mit einem Loch zum Masturbieren. Allerdings nennt der Titel den Plural, und so bieten sich durchaus andere, näherliegende Interpretationen an, insbesondere wenn man das Bildzeichen auf seine primäre Funktion hin befragt: Dann markiert der tropfende Farbklecks die Arbeitsfläche als das Terrain des Künstlers und gibt gleichzeitig die Vertikale an.

Auch bei einem weiteren Gegenstand, der wiederholt in Johns' Malerei erscheint, stellte sich das Problem, wie es druckgraphisch umgesetzt werden kann; allerdings nicht unbedingt aus technischen Gründen. Die Rückansicht einer Leinwand, die den Keilrahmen und die Keile sichtbar macht, trägt entscheidend dazu bei, die Kontinuität seiner fest gespannten Bildflächen aufzubrechen. Oft mit Scharnieren versehen, von Bilderhaken und Ösen-schrauben gehalten, nisten sich diese Ateliergegenstände auf der Hauptleinwand ein. Dieser Bildgedanke geht auf die amerikanische trompe-l'œil-Malerei zurück (Peto verwendete beispielsweise oft die Darstellung von Keilrahmen, auf die er dann seine Konfigurationen von Objekten setzte), zumal die aufgeklappte Leinwand potentiell losgehakt werden kann und sich ein weiterer Aspekt des Arbeitsprozesses freilegen läßt – wie das in *Accord-*

[Bei der Herstellung der Lithographie VOICE:] Ich ließ eine Photographie von dem Draht mit Löffel und Gabel – einem Detail aus dem Bild – anfertigen in der Absicht, eine Photoplatte danach zu machen. Ich notierte auf der Photographie, daß die Gabel sieben inches lang sein sollte, damit die Gegenstände in ihrer natürlichen Größe erscheinen. Die Leute, die meine Platte machten, ließen meine geschriebene Anweisung als Teil des Bildes stehen. Für die Lithographie VOICE entfernten wir die Anweisung, aber zunächst machten wir einige Abzüge der unveränderten Druckplatte. Die verschiedenen Möglichkeiten von Kombinationen schienen mir sehr lebendig: die Photographie, in der das Bild reduziert ist, mit den handschriftlichen Angaben zu seiner natürlichen Größe; das Photolitho, in dem nicht nur das Motiv auf das angegebene Maß vergrößert wurde, sondern gleichzeitig auch das von Hand Geschriebene; und später dann in VOICE 2 alles stark

ing to *What* der Fall ist. Diese Doppelfunktion der Leinwand auf der Leinwand stellt allerdings nur eine Anwendungsmöglichkeit dar und ist nicht auf den Druck übertragbar. In den Graphikserien, die Johns 1972 in den Gemini-Werkstätten fertigstellte, sind zwei Drucke nach Gemälden entstanden, auf denen die Rückseite einer Leinwand als Bildelement vorkommt: In *Viola* zeigt Johns, wie ein Teil der Leinwand lose herabhängt; der nackte Keilrahmen und die Leere dahinter werden sichtbar. In *Fool's House* (S. 79) ist der Keilrahmen einer größeren Leinwand direkt vorgeblendet und zudem vom Künstler mit der Anmerkung »Stretcher« (Keilrahmen) gekennzeichnet. Damit wird impliziert, daß der Keilrahmen – wie alle anderen gekennzeichneten Gegenstände – nichts anderes darstellt, als das, was er ist: Er enthält keinerlei weitere versteckte Bedeutung. Als realer Gegenstand stellt die Leinwand ein »Geheimnis« dar; sobald sie als gezeichneter Gegenstand erscheint, wird der Illusionscharakter dieses »Geheimnisses« decouvriert.

Die acht 1972 in den Gemini-Werkstätten entstandenen Drucke waren als eine Serie *nach* Gemälden aus den Jahren 1961 bis 1964 konzipiert. *Fragment – According to What* sind eher Zitate *aus* Arbeiten, die acht Drucke hingegen *nach* Arbeiten; und um dies zu unterstreichen, wurde jedes Bild mit einer ockerfarbenen Linie eingefasst – und damit der

vergrößert, wobei die Instruktion eigentlich eher suggerierte, alles müßte reduziert werden. (Geelhaar [1978] 1979)

Ich glaube, ich habe dir erzählt, daß ich einmal hoffte, daß die drei Tafeln von VOICE 2 sich jeder Ordnung oder Unordnung anpassen könnten; daß sie auf dem Kopf stehen, seitwärts, rückwärts. Während ich so arbeitete und versuchte, das Bild keinem »sollte« zu unterwerfen, also versuchte, daß es sein konnte wie es wollte, schien das »should be« amüsant; aber diese Idee weiter auszuarbeiten, wurde für mich schwierig und allzu kompliziert. Ich konnte dies nicht bewältigen, und so gab ich mich mit der einfacheren Anordnung zufrieden. (Geelhaar [1978] 1979)

In VOICE 2 wurde die Farbe an vielen Stellen mit Hilfe verschiedenartiger Siebe aufgetragen. Die Muster der

Blattrand der rahmenden Funktion enthoben. Um den Bedeutungsgehalt jedes Bildelements (meist ein plastischer Gegenstand) im Druck zu veranschaulichen, wird in einigen Fällen ein Austausch vorgenommen. Im Druck *Viola* (nach dem Gemälde *Portrait – Viola Farber* von 1961/62, mit der heruntergeklappten Leinwand) wird diese Intention verwirklicht, indem Gabel und Löffel, im Bild zusammen dargestellt, hier getrennt am Blattrand erscheinen. Alle diese Arbeiten zeigen dieselbe Palette von Grautönen; die jeweils zweiten Fassungen, von weniger Platten und in Schwarz gedruckt, vermitteln eher den intensiveren »satteren« Charakter der Gemälde.

Die zwei *Decoy*-Drucke, *Fragment – According to What* und die acht Lithographien nach Gemälden gehören zu Johns' wichtigsten druckgraphischen Projekten zwischen 1970 und 1973. In dieser Zeit arbeitete er auch an einem vierteiligen Gemälde ohne Titel, das 1972 fertig wurde und ein neues Motiv im Repertoire seiner Bildkompositionen enthielt. Während er in vielen Arbeiten der sechziger Jahre schablonierte oder dreidimensionale Buchstaben zur Kennzeichnung der Übergänge von Primärfarben auf Sekundärwerte einsetzte, beschäftigte sich Johns in den siebziger Jahren fast ausschließlich mit abstrakten Folgen von Pinselschraffuren, die nunmehr die Farbfolge organisierten.

Siebe waren unterschiedlich in Größe und Verteilung der Löcher und – in einigen Fällen – der Vierecke. Die Bedeutung dieser Arbeit hängt weitgehend von der Existenz der winzigen Partikel innerhalb dieses großen Bildes ab. Ich glaube nicht, daß man dasselbe mit einer kleinen Graphik erreichen könnte. Das Gefühl von groß und winzig wäre schwer zu vermitteln. (Geelhaar [1978] 1979)

Der Titel CICADA hat mit der Vorstellung zu tun, daß etwas aus einer Hülle hervorbricht, wie es bei den Zikaden der Fall ist. Der hintere Teil des Panzers spaltet sich, und da kommen sie zum Vorschein – ich wollte dieses Aufbrechen einer Form vermitteln. (Martin 1980)

Beim Lesen bin ich zufällig auf das Wort (USUYUKI) gestoßen, und dieses Wort hat meine Gedanken in Bewegung gesetzt; ich kann sie zwar nicht in einen Zusammenhang

Diese neue Art der Farbverteilung in der Form kreuzweise gelagerter Schraffurenbündel taucht zum ersten Mal 1972 in einem Bild ohne Titel auf. Johns erläuterte damals, er habe dieses Muster auf einem Wagen gesehen, der gerade mit hoher Geschwindigkeit auf dem Long Island Highway vorbeifuhr. Eine weitere Bildformel, erstmals in dem Gemälde *Harlem Light* von 1967 verwendet, besteht aus versetzt ineinandergreifenden flächigen und deutlich konturierten Gebilden, die Johns auf einem Gebäude in Harlem entdeckt hatte. Ähnlich wie bei dem Muster auf dem vorbeirasenden Wagen konnte sich Johns bei der Umsetzung eines flüchtigen Eindrucks auch hier nur auf sein Gedächtnis stützen. Dieses flächige Gefüge, später »Fliesen« genannt, besetzt in *Untitled* (1972) die beiden mittleren Bildabschnitte. Der rechte zeigt über einer Leinwandtafel ein Lattengerüst aus sieben keilrahmenähnlichen Brettern, auf die Wachsabgüsse von anatomischen Fragmenten geschlagen sind. In zwei Fällen sind diese nach der Natur abgegossenen Körperteile mit Objekten kombiniert: Ein Fuß und eine Hand ruhen auf einer am Boden liegenden Socke, zwei weitere Füße tragen grüne Schuhe. Kurz nach seiner Fertigstellung wurde das Gemälde in der Whitney-Biennial-Ausstellung gezeigt und löste heftige Kontroversen aus. Das Fliesen-Motiv war zwar schon aus früheren

von Ursache und Wirkung bringen, aber so ist es gewesen. Ich glaube das Wort bedeutet so viel wie »leichter Schnee«. So weit ich weiß, hat es etwas mit einem japanischen Theaterstück oder Roman und der Hauptfigur, der Heldin des Stücks, zu tun. Es ist ihr Name und ich glaube auch, daß es sich um eine ziemlich sentimentale Geschichte handelt, bei der es um die Vergänglichkeit der Schönheit geht, wenn ich mich richtig erinnere... Jedenfalls, als ich das Wort las, ist es in meinem Gedächtnis haften geblieben. (Martin 1980)

Die Bilder und die Druckgraphiken stellen zwei verschiedene Situationen dar... In erster Linie interessieren mich die Techniken des Druckens. Mein Impuls, Graphik zu machen, hat nichts mit der Vorstellung zu tun, dies sei ein geeignetes Mittel, um mich auszudrücken. Es geht mehr um die Möglichkeiten des Experimentierens mit verschie-

Arbeiten von Johns bekannt (in zweiteiligen Bildern und Zeichnungen mit dem Titel *Wall Piece*, wobei eine Tafel jeweils die Photographie der Gabel und des Löffels aus *Voice* zeigt). Dennoch bereitete es dem Publikum und den Kritikern erhebliche Schwierigkeiten, die Konfiguration der Gegenstände in *Untitled* mit Johns' früheren Arbeiten in Zusammenhang zu bringen.

Ein Jahr nach *Untitled* begann Johns an Drucken (S. 108–113) zu arbeiten, die sich auf dieses Bild bezogen. In den ersten Drucken nimmt er sich selektiv der einzelnen neuen Bildmotive an, um ihre Möglichkeiten zu erproben. Anatomische Fragmente verwendete er zwar schon seit 1955, dem Entstehungsjahr zweier Zielscheiben-Bilder mit Gipsabgüssen; auch der Keilrahmen war bereits 1956 in *Canvas* vorgekommen; aber die beunruhigende Kombination beider Elemente erfolgte erst 1972. Daher behandelt Johns auch in seinen ersten Graphiken nach dem Gemälde diese Tafel zuerst, indem er sie zu einem Liniengefüge abstrahiert. Jede Form wird schriftlich mit dem Namen des Fragments, das sie vertritt, gekennzeichnet. In Einzelblättern wird dann jeder Gegenstand als Umrißzeichnung behandelt und einfarbig gedruckt, von Rot (Gesicht) zu Orange (Bein) und Schwarz (Knie). Auch hier, wie bei allen Einzelblättern der *Casts from Untitled* benannten Serie (S.

denen Techniken. Was mich interessiert, ist die technische Neuerung, die in der Druckgraphik möglich ist.

Bis zu einem gewissen Grad halte ich die Druckgraphik für ein unzureichendes Medium. Ich arbeite weiter damit und versuche es zu verbessern. Es fördert die Entwicklung von Ideen, schon wegen des Zeitaufwands. Man möchte diese Ideen dann auch anbringen. Das Medium selbst legt nahe, Dinge zu verändern oder auszulassen. Egal, welche Vorstellung man sich von dem Medium macht, man stellt bald fest, daß es doch anders ist; also versucht man es wieder auf eine andere Weise zu gebrauchen. Mir gefällt die Vorstellung eigentlich nicht besonders, daß es sich um einen Reproduktionsprozeß handelt. Es wird viel Zeit darauf verwandt, die Druckgraphik als Reproduktionsverfahren einzusetzen, aber das interessiert mich nicht sonderlich. Auf die Arbeit bezogen heißt das, daß du etwas machst; dann mußt du auf die technische Ausführung

108–109), erscheint die schriftliche Bezeichnung unter jedem Gegenstand. Schließlich wurden von diesen Blättern noch schwarze Zustände gedruckt; doch in den monochromen Fassungen dominierte der Eindruck des Tonig-Schmutzigen – ein Effekt, den Johns schon in *Two Maps* und in einem Druck von 1970, *Light Bulb* (S. 108), voll ausschöpfte. Die kleineren Blätter entstanden in der Zeit, als Johns an dem komplexen Entwurf zur Umsetzung des gesamten Gemäldes ins lithographische Medium arbeitete; das 1974 vollendete Werk erhielt dann den Titel *Four Panels from Untitled 1972* (S. 110–111). Die vier Lithographien wurden auf Bögen gedruckt, die nur wenig größer sind als die bedruckten Flächen. Jedes Blatt signierte Johns im unteren Bildrand links – nicht rechts wie sonst – mit seinem Namenszug oder Initialen: ein Hinweis im kleinen auf den Vorsatz, von Gewohntem abzuweichen. Ein wichtiger Aspekt des Gemäldes ist die Intervall-Struktur der beiden Fliesenfelder. Die bildnerischen Elemente der beiden mittleren Bildtafeln – Weiterentwicklungen des *Female Fig Leaf*-Abdrucks, den Johns auf der vierten, rechten Tafel noch einmal mit den Formen der anatomischen Abgüsse kombiniert – erscheinen in spiegelbildlicher Umkehrung: das linke Drittel der linken Tafel wiederholt sich im rechten Drittel der rechten Tafel. Auf dem linken Blatt mit den Schrägschraffu-

warten; dann machst du etwas anderes. Und mußt wieder warten – wie bei einem Ferngespräch nach Übersee. (Young 1969)

Ich wiederhole gerne ein Motiv in einem anderen Medium, um das Spiel zwischen den beiden zu beobachten: dem Motiv und dem Medium. In gewisser Weise macht man ein und dieselbe Sache auf zwei verschiedene Arten, und man kann Unterschiede und Übereinstimmungen feststellen, die Anforderungen, denen das Motiv in verschiedenen Medien unterworfen wird. Ich kann verstehen, wenn andere das als langweilig und als Wiederholung empfinden; ich sehe das allerdings nicht so. (Geelhaar [1978] 1979)

Ich meine, in der Druckgraphik wäre es durchaus vernünftig, wenn man die Darstellungen auf den Platten und

ren dominieren wie im Gemälde die Sekundärfarben (Lila, Grün, Orange); doch die Bündel aus vier bis acht leicht hingeworfenen Pinselstrichen lassen noch Spuren von Primärfarben durchschimmern. Für die Lithographien wurden von den Bildtafeln Reliefplatten angefertigt, von denen auf jedes Blatt das jeweils vorausgehende Motiv im Blinddruck aufgeprägt wurde; die vierte oder Fragmenten-Tafel »prägte« dann wiederum die erste Tafel, den Abschnitt mit den Schrägschraffuren. Jede Tafel wurde mit Markierungen versehen, die anzeigen, daß sie zur jeweils folgenden Tafel gehören; Markierungen auf der rechten Seite der Fragmenten-Tafel dienten als Hinweis, daß sie mit den gleichen Markierungen auf der ersten Tafel zusammengefügt werden können. Folgte man diesen Angaben – die übrigens nicht im Gemälde enthalten sind –, entstände ein vollkommener zylindrischer Körper. Dieses Vorgehen repräsentiert einen weiteren Schritt in der systematischen Auslotung eines Motivs, die ihre anspruchsvollste Realisierung in den späteren »Crosshatch«-Kompositionen gefunden hat – Quellen des Unendlichen im unerbittlich Endlichen. Johns näherte sich seinem Ziel in der zweiten oder »grauen« Version, *Panels from Untitled 1972 (Grays and Black)* (S. 112–113). Die Motive des Bildes bleiben erhalten, aber jede Tafel führt an ihren Rändern etwa ein Sechstel der an-

Steinen nie auslöschen würde und sie immer zur Wiederverwendung in neuen Arbeiten, in neuen Kombinationen verfügbar wären. Aber dafür bräuchte man ein Atelier, das groß genug wäre, die Materialien aufzubewahren. (Geelhaar [1978] 1979)

[Als Antwort auf die Bemerkung, daß er am druckgraphischen Medium »die Tatsache mag, daß seine Kunst verfügbarer ist«:] Vorausgesetzt, das trifft zu und das wäre tatsächlich die Funktion der Druckgraphik. Ich glaube nicht daran; denn Drucke appellieren an die Besitzgier der Leute, mehr noch als die Malerei. Es interessiert sie wahrscheinlich, welche Drucke sie schon haben und welche nicht, und zu wissen, daß immer die Möglichkeit besteht, den Druck zu bekommen, den du noch nicht hast; was für die Malerei einfach nicht zutrifft. (Raynor 1973)

schließenden Tafelflächen weiter; und wiederum bildet das rechte Sechstel der vierten Tafel den linken Rahmenrand der ersten Tafel. Aussortierte Druckplatten der ersten Farbversion wurden wiederverwendet und die Randabschnitte durch Umdrucken und Überzeichnen hinzugefügt. (Die Graphiken, auf strukturiertem, handgeschöpftem Papier abgezogen, wurden wiederum vom Gemini-Team hergestellt, dem auch Charles Ritt, der an den *Color Numerals* mitgearbeitet hatte, noch angehörte. Die Leitung hatte inzwischen Serge Lozingot übernommen, ein französischer Drucker, der einige Jahre seines Lebens dem wohl kompliziertesten Druckvorgang des Jahrhunderts gewidmet hatte: Jean Dubuffets 362 *Phenomena*-Lithographien aus den Jahren 1958–59).

Die Arbeiten an *Four Panels from Untitled 1972* (*Grays and Black*) waren 1975 abgeschlossen. Johns hatte das Projekt der Londoner Petersburg Press, Illustrationen für das geplante Buch *Foirades/Fizzles* (S. 67, 114–115) mit Texten von Samuel Beckett, zu diesem Zeitpunkt bereits in Angriff genommen. Es wurde bereits auf einige Elemente hingewiesen, die zu Johns' Vokabular gehören und die auch in den Radierungen für dieses Buch Verwendung fanden. Johns' Mitarbeiter in Paris war der Drucker Aldo Crommelynck. Seit 1973 war das Projekt im Gespräch gewesen. Gleich zu Beginn

[Interviewer:] SIE HABEN 1960 BEI TATYANA GROSAN ZU ARBEITEN BEGONNEN.

Ja, und ich hatte noch nie zuvor einen Druck gemacht. Ich weiß noch immer nicht, wie es geht. Ich weiß nicht, wie man einen Stein richtig behandelt, wie man einen Abzug herstellt. Wenn ich mir in einer Werkstatt selbst überlassen wäre, dann glaube ich, könnte ich es herausfinden, weil ich schon viel zugesehen habe; aber ich habe es noch nie selbst gemacht. Ich zeichne einfach auf einen Stein und beobachte, was die anderen damit anstellen... Es ist wunderbar, mit jemandem zu arbeiten, der genau zu wissen scheint, was er tut. (Raynor 1973)

Die Graphik ist nicht weniger bedeutend für mich. Bei Graphiken kann ich Motive und Ideen verwenden, die ich in Bildern erarbeite und sie dabei verändern. Es ist ein völlig anderes Arbeiten. Die Herstellung von Drucken

der Arbeit an *Four Panels from Untitled 1972* stand für Johns fest, daß das Gemälde *Untitled* (1972) die ideale Vorlage für die Illustrationen abgeben würde. Er hatte Beckett gebeten, ihm unveröffentlichte Textfragmente zukommen zu lassen, die er seinen Radierungen integrieren wollte. Johns erhielt jedoch in sich geschlossene Texteinheiten und mußte die Idee aufgeben, aus jeder Seite einen Druck mit einer Beckett-Passage als graphischem Bestandteil zu machen. Stattdessen mußte ein komplexes Buch mit Textseiten sowohl für die englische als auch für die französische Fassung der fünf geschlossenen Erzählungen und mit Schwarzweiß-Illustrationen auf jedem Blatt entworfen werden. Das Schrägschraffuren- und Fliesen-Motiv der Vorsatzpapiere wurde in den Farben des Gemäldes gedruckt; ersteres erscheint aber wie in den frühen Lithographien spiegelverkehrt. Seitenverkehrt erscheinen die Schraffurenbündel auch im Inneren des Buches, jedoch nur in der vierteiligen Wiedergabe des vollständigen Zyklus; drei ganzseitige Einzeltafeln zeigen das Muster hingegen in der Richtung der entsprechenden Gemälde-Tafeln. Zwei der anatomischen Fragmente – Torso und Füße – ähneln der Lithographie insofern, als ihnen eine Photogravur zugrundeliegt, die Johns dann im Radier- und Ausspreng-Verfahren stark überarbeitete. Das Gesicht wurde durch einen Abdruck

bringt Zusammenarbeit mit Leuten mit sich. Ich mochte das nie, aber inzwischen habe ich es ganz gern, wenn es klappt. (Glueck 1977)

Das einzig Neue an meiner Arbeit war die Verwendung der Offsetpresse bei Tatyana Grosman. Sie beschaffte sich die Maschine, um ... ich weiß eigentlich nicht warum, aber sie schaffte sie sich an. Sie war immer dagegen gewesen. Sie wollte immer alles von Steinplatten abziehen. [Beim Offsetdruck] erscheint das Motiv so, wie du es gezeichnet hast (und nicht spiegelverkehrt wie in der Lithographie), also handelt es sich um einen anderen Denkvorgang – wenn rückwärts und vorwärts dir etwas bedeuten. Für mich war es natürlich sehr wichtig, weil ich mit Dingen gearbeitet habe, die eine linke oder rechte Ausrichtung haben. (Raynor 1973)

von Johns' Kopf ersetzt, dem nun das X beigegeben ist, ein Zeichen, dem wir bereits früher in Verbindung mit der Signatur des Künstlers begegnet sind. (Hier erscheint das X neben der Textstelle: »J'ai renoncé avant de naître...«, in Becketts eigener Übersetzung: »I gave up before birth«.)

Die Vielfalt der von Johns in *Foirades/Fizzles* angewandten Techniken – Radierung, Direktätzung und Aussprengverfahren – spricht für sein außerordentliches handwerkliches Können und widerlegt die gängige Meinung, zeitgenössischen Künstlern fehle jegliche Voraussetzung zu technischer Raffinesse. Jede der kombinierten Text-Bild-Seiten ist in sich schlüssig komponiert und von unvergleichlicher Ausgewogenheit; die Doppelseite (S. 115) – eine im Aquatinta- und Aussprengverfahren hergestellte Radierung –, auf der in Englisch und Französisch die Bezeichnungen der Körperfragmente untereinander geschrieben sind, ist nicht nur einmalig in Johns' Schaffen, sie gehört auch unbestritten zu seinen gelungensten Druckgraphiken. Johns' Bewunderung für das kontrastreiche Hell-dunkel Odilon Redons, das dieser mit einfachen Fettkreide-Strichen erreicht, manifestiert sich in der verfeinerten Anwendung des Aquatinta-Verfahrens in der dunkel gehaltenen »Übergangszone« zwischen den beiden Tafeln. Wie die meisten seiner seit Mitte der sechziger Jahre entstandenen

Wenn ich mich recht erinnere, war meine erste Arbeit an DECOY von einem Stein und auf einer Handpresse gedruckt. An einem bestimmten Zeitpunkt wechselten wir auf eine Mailander-Offsetpresse über, was mir die Möglichkeit gab, extravaganter zu sein und die Zahl der Platten zu vermehren, um auch ganz kleine Effekte zu erzielen, etwa so, wie man einzelne Pinselstriche einem Gemälde hinzufügt. In der Druckgraphik würde ich normalerweise ökonomischer vorgehen; aber die für mich neuartige Arbeit mit dieser Presse veränderte das Gefühl für den Arbeitsaufwand, der sonst mit dem Druckvorgang verbunden ist. Man sieht die Resultate viel schneller und spürt, daß die Drucker sich nicht so anstrengen müssen. (Geelhaar [1978] 1979)

... beim Gebrauch der Offsetpresse kann das Motiv, das auf einer Platte steht, einfach auf eine andere Platte

horizontalen Bildkompositionen besteht das Blatt – desgleichen die anderen Doppelseiten und die Vorsatzpapiere – aus zusammengefügt vertikal verteilten Teilen. In diesem besonderen Fall wird die Trennlinie jedoch nicht betont, sondern im Gegenteil, die Wörter überlagern sich spiegelbildlich.

Nach *Untitled*, also ab 1972, beschäftigte sich Johns die folgenden neun Jahre lang mit der Weiterentwicklung seines Schrägschraffuren-Motivs in der Malerei und in der Druckgraphik. Aus den ersten seiner Gemälde, deren Gesamtflächen mit dem »Crosshatch«-Motiv überzogen sind – *Scent* (1973–74), *Corpse and Mirror* (1974), *The Dutch Wives* (1975) und ein ebenfalls 1975 entstandenes Bild ohne Titel – ging in nur wenigen Jahren eine Vielzahl von Drucken hervor. Umgekehrt regte *Foirades/Fizzles* das Gemälde *End Paper* (1976) an – eine Reaktion auf die intensive Auseinandersetzung mit dem Buch. *Scent*, ein Blatt von großer Komplexität (1975–76; S. 117), kann exemplarisch verdeutlichen, wie souverän Johns die verschiedenen graphischen Techniken handhabt, sie sozusagen nach seiner Pfeife tanzen läßt. Das Gemälde führte Johns in Enkaustik und Öl aus, um die visuellen und taktilen Unterschiede der gegensätzlichen materiellen Beschaffenheit zu nutzen. Das Motiv der Schrägschraffuren bindet die ungleichen Tafeln optisch zusammen; als ein festes Regelsy-

übertragen werden. Das macht die Arbeit eigentlich lebendig. Es sind merkwürdige Eigenheiten, aber echte Anliegen, und sie machen den Arbeitsvorgang zu einer sehr lebendigen Tätigkeit; es ist etwas anderes als die Reproduktion eines Bildes. Es verändert das, was ein »Bild« ist. (Geelhaar [1978] 1979)

Es gehört zum Wesen dieser Technik [Lithographie], daß sie letztlich mit sehr vielen Annehmlichkeiten und Bequemlichkeiten verbunden ist. In der Malerei, glaube ich, ist der Anspruch zwar nicht geringer, aber sie behält ihre ursprüngliche Schwerfälligkeit bei. (Stevens 1977)

Ich mag das Medium [Radierung] nicht besonders, obwohl ich noch einige Radierungen machen werde. Es ist eine äußerst verführerische Technik. Diese Linie! Du zeichnest eine Linie aufs Metall, die eine ausgesprochen

stem suggeriert es Chaos und zugleich Geschlossenheit. Das Blatt, eine drucktechnische Bravourleistung aus Lithographie, Holzschnitt und Linolschnitt, läßt die spezifischen Texturen deutlicher hervortreten als das im Gemälde der Fall ist; hinzu kommt, daß die Sekundärfarben Orange, Lila und Grün in der Graphik auf hellem Grund und nicht wie im Gemälde vor einem verwischten Fond von Primärfarben erscheinen. Die »malerische« Grundlage ersetzte Johns im Druck durch einen cremefarbenen Tuscheauftrag, der verblaßt, sobald die Blätter vom Druckstock (in diesem Fall einer Reliefplatte) abgezogen werden; der Druckvorgang selbst trägt seinerseits zu diesem Effekt bei und hinterläßt auf dem Papier eine leicht gewellte Oberflächenstruktur. Johns' Absicht, mit ungleichartigen Mitteln gleichartige Wirkungen zu erzielen, wird im Bild wie im Druck beispielhaft vorgeführt.

Setzt er hingegen das Thema eines Gemäldes in mehr als nur ein drucktechnisches Verfahren um, dann tritt Johns' spezifisches Interesse an der Bedeutungsvielfalt eines Motivs besonders klar hervor. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Arbeiten, die Johns in zwei verschiedenen Werkstätten ausführte, mit Druckern und Verlegern, deren Methoden und auch Persönlichkeiten sich erheblich voneinander unterschieden, jeweils ei-

sensible, fast menschliche Qualität hat – viel mehr als in der Lithographie, die dazu neigt, flach und vereinfachend zu sein. Ich glaube in der Radierung wird das, was man gemeinhin als »Sensibilität« bezeichnet, noch gesteigert. Ich mag die Radierung nicht, weil ich das Gefühl habe, beim Zeichnen mehr Kontrolle zu haben als beim Radieren. In keinem Medium habe ich jemals eine verführerische Qualität gewollt. Ich habe mich immer für einen sehr nüchternen Künstler gehalten. Ich wollte immer das machen, was ICH machen wollte. In der Radierung gibt es die Ablenkung durch die Linie, die zu einer Art Seismograph wird, als wäre der Körper die ganze Welt. Auf wenigen Millimetern einer radierten Linie passieren hier phantastische Dinge mit der schwarzen Tusche, und nichts davon war jemals beabsichtigt. (Young 1969)

Es scheint, daß die Radierung eine größere Vielfalt von

nen deutlich anderen Charakter aufweisen. Seine Radierungen an der U.L.A.E. wirken nicht nur deshalb zaghafter, weil er die Technik noch nicht perfekt beherrschte; es handelt sich hier auch um weitaus persönlichere, wenn nicht gar private Arbeiten. Im Endstadium der *Foirades/Fizzles* verfügte Johns bereits über ein hohes Maß an fachlichem Können und die Zusammenarbeit mit den Druckern verlief mehr als zufriedenstellend; dieses Gefühl der Sicherheit spiegelt sich in den komplizierten Kompositionen ebenso wider wie in den einfachen Skizzen. Den risikofreudigen und ehrgeizigen Direktoren der Gemini-Werkstätten gelang es, mit jener typisch kalifornischen Nonchalance eine Atmosphäre der Aufgeschlossenheit zu schaffen, die am Unterschied zwischen Johns' Lithographien aus der U.L.A.E.-Werkstatt und seinen Arbeiten für Gemini ablesbar wird. Fest steht jedoch, daß sich die großangelegten Bildkonzepte, die die Auseinandersetzung mit neuen Techniken und Materialien herausforderten, auf alle Arbeiten Johns' nach 1968 ausgewirkt haben.

Ein weiterer Faktor von letztlich großer Bedeutung für die Entwicklung des Schraffurenbündel-Motivs war Johns' Entschluß, den Siebdruck (Serigraphie oder Seidendruck) in sein Repertoire aufzunehmen. Schon 1968 hatte er ein Plakat – die gezeichnete Version von *Target with Four Faces* – für

Zeichen annehmen kann als andere druckgraphische Medien. Beim Lithographieren trägt man Fett, fettige Tusche oder fetthaltige Kreide auf Stein oder Platten auf; das Resultat ist eine Art Lavierung beziehungsweise eine Kreidezeichnung. Das ist in etwa alles. Komplizierte Schattierungen, Farben und komplexe Strukturen, die sich auf unser Zeitgefühl beziehen, können erzielt werden, indem man mehrere Steine oder Platten benutzt. Beim Radieren sind die Methoden, die Platten zu bearbeiten, aufwendiger. So ist beispielsweise für die Aquatinta die Verschiedenheit der erhältlichen Korngrößen bedeutend, was zu großen Unterschieden in den Tonalitäten führen kann. Und am interessantesten für mich beim Radieren ist die Eigenschaft der Kupferplatte, zahlreiche Schichten von Informationen speichern zu können. Man kann die Platte erst so und später wieder anders bearbeiten, und der Druck kann diese verschiedenen Stadien gleichzeitig wiederge-

die Merce-Cunningham-Dance-Company (deren künstlerischer Berater er von 1961 bis 1973 war) im Siebdruckverfahren hergestellt. Beim Militär hatte er Schilder und Signale gemalt, wahrscheinlich im Schablonierverfahren, einer weniger effizienten und auch weniger raffinierten Vorstufe des Siebdrucks. Die meisten in den folgenden vier Jahren entstandenen Siebdrucke wurden in einem Spezialverfahren auf den Film gezeichnet und photographisch auf das Sieb übertragen. Dieselbe Methode wandte Johns 1971 noch einmal bei einem Plakat für seine Graphik-Ausstellung in Bern an, das in leuchtenden Primärfarben das Thema seines *Painting with Two Balls* aufgreift; eine Version in Grau (S. 77) – ohne Text – wurde von Alexander Heinrici bei Aetna Screen Products, New York, in einer limitierten und signierten Auflage gedruckt. Im Jahr 1972 wurde Johns ein junger Mann, Hiroshi Kawanishi, vorgestellt, der am Whitney Museum of American Art arbeitete und Sohn eines Kunsthändlers war. Er machte Johns den Vorschlag, gemeinsam mit ihm und einem begabten Drucker aus Tokio, Takeshi Shimada – dessen Arbeiten für Genichiro Inokuma und Tadanori Yokoo Johns bekannt waren – Siebdrucke herzustellen. In der kongenialen Atmosphäre der Simca Print Artists-Werkstatt war es Johns möglich, sich die nötigen Kenntnisse über dieses Medium anzu-

ben. Das widerspricht dem Wesen der Lithographie, die eine solche Arbeitsweise nicht zuläßt. Die Radierung ist also in gewisser Weise komplexer und subtiler. (Geelhaar [1978] 1979)

Der Siebdruck ist überhaupt das einfältigste aller drucktechnischen Verfahren, weil man es hier nur mit einer Schablone zu tun hat. Das ist alles. Die Arbeit besteht darin, durch die Öffnung in der Schablone Farbe zu pressen. Das ist alles, was man tun kann. Ich bin daher der Meinung, daß er sich am besten für Darstellungen eignet, die scharfe Kanten und glatte, flache, klare Farbzonen erfordern. Durch Überlagerung mehrerer Siebe, deren Schablonenöffnungen jeweils den Umrissen von Pinselzügen folgen, wollte ich eine andere Art von Komplexität erreichen, eine, in der sich das Auge nicht mehr auf die Gleichmäßigkeit der Farbe und die Schärfe der Kanten

eignen. *Screen Piece*, datiert 1972, stellte er teilweise noch auf photographischem Wege her, aber bereits 1973 folgte eine Zielscheibe, die er freihändig auf das Sieb malte. Im gleichen Jahr arbeitete er an farbigen und grauen Versionen des Fahnen-Motivs in Anlehnung an *Two Flags* (Gray), der 1970/72 in der U.L.A.E.-Werkstatt entstandenen Lithographie, und das Gemälde *Two Flags* von 1973, dessen zwei Tafeln in Öl bzw. Enkaustik gemalt sind. Die intensive Farbigkeit von *Flags I* (S. 103), das von einunddreißig Sieben gedruckt wurde, ist dem fachlichen Können der Simca Drucker zu verdanken. Vielschichtige Arbeiten wie diese, bei denen die Tusche gelegentlich mit Firnis vermischt wurde, um den unregelmäßigen Oberflächencharakter eines Gemäldes zu zitieren und gleichzeitig der Flächigkeit des Drucks neue Dimensionen abzugewinnen, erinnern im ersten Augenblick an Gemälde auf Papier. Lediglich die gleichbleibende Glätte der Oberfläche, die in abdeckende und durchscheinende Stellen gegliedert ist, offenbart die Siebdruck-Technik: ein subtil konstruiertes Verwirrspiel, das Johns insofern noch verwirrender gestaltete, als er die Oberfläche zusätzlich mit Pinselstrichen traktierte, um die Aufmerksamkeit gleichermaßen auf sie wie auf das Motiv der Fahnen zu lenken.

Johns' Auseinandersetzung mit dem Schrägschraf-

einstellt. Natürlich kann man darin einen Mißbrauch des Mediums, seines eigentlichen Wesens sehen. (Geelhaar [1978] 1979)

Ich neige dazu, zunächst mit dem Pinsel frei auf die Siebe zu malen, und erhalte dabei Formen, die der Pinsel hervorgebracht hat. Dann gehe ich meistens daran, mit zusätzlichen Sieben diese Formen deutlicher herauszuholen, was dazu beiträgt, den Eindruck der Glätte zu verwischen und eine andere Art von Aktivität zu suggerieren. Grundsätzlich handelt es sich hier um eine Illusionsbildung, die nicht nur dadurch zustande kommt, daß viele Schichten übereinander gelagert werden, sondern daß es sich um Schichten handelt, die sich gegenseitig nachahmen – daß sie also dahin tendieren, die Zeichen nachzuahmen. Statt zwei Dinge zu sehen, sieht man in Wirklichkeit nur eins, das gewissermaßen inhaltsreicher ist (Martin 1980).

fen-Motiv schien den Einsatz aller druckgraphischen Medien, die er mittlerweile meisterlich beherrschte, als logische Folgerung geradezu herauszufordern. Nach *Scnt*, bei dem er eher spielerisch mit den Materialien umgegangen war – sogar die Körnung des Holzschnitts wurde als Stilmittel eingesetzt –, arbeitete er an drei Reprisen der beiden *Corpse and Mirror*-Gemälde (1974 und 1974–75). Der erste Druck, 1976 im Aquatinta- und Kaltnadelverfahren hergestellt, profitierte offensichtlich von Johns' Aufenthalt in Frankreich, wo er an *Foirades/Fizzles* gearbeitet hatte. Möglicherweise war dieses unabhängige, kleinformatige Blatt (25,4 × 35,5 cm) ursprünglich als ein Teil des Vorsatzpapier-Triptychons gedacht oder es entstand einfach in einer Atempause während der aufwendigen und langwierigen Arbeit an dem Buchprojekt.

1976 erschien als nächste Variante zu *Corpse and Mirror* eine auf der Offsetpresse der U.L.A.E. gedruckte Lithographie (S. 104) – ein beklemmendes Bild, vorwiegend in Weiß auf schwarzem Papier (in der älteren Fassung des Gemäldes wirkt die Farbkonstellation genau umgekehrt). Schließlich publizierte Simca im selben Jahr einen in sechsunddreißig Gängen hergestellten Siebdruck (S. 105) nach dem zweiten *Corpse and Mirror*-Gemälde, bei dem nun über Schichten sekundärer Töne die Primärfarben vorherrschen. In den vorangegangenen

Man fängt an und arbeitet so lange, wie das Interesse anhält, und wenn man daran interessiert ist, etwas zu ändern, so ändert man es... Man kann die Zeichnung ändern, man kann die Abfolge der Siebe ändern, die Farben, den Lack, die physische Qualität des Drucks, lauter solche Dinge.

[Interviewer:] WANN SIND SIE MIT DEN NERVEN FERTIG? Nun, wenn es manchmal hoffnungslos erscheint, noch irgendetwas zu machen. Wenn mein Verstand sich gar nicht mehr mit der Graphik beschäftigen kann... wenn sich mein Verstand nicht mehr mit dem beschäftigt, was ich gerade tue, dann bin ich entweder fertig oder ich schmeiße die Arbeit weg. Das scheint mir die einzige Wahl zu sein. (Martin 1980)

Corpse and Mirror-Gemälden und -Drucken ist die Bildkomposition horizontal aufgebaut: Zwei vertikale Tafeln, die jeweils wiederum aus drei horizontalen Abschnitten bestehen, gliedern die Fläche. Das Muster bewegt sich von der oberen Grenzlinie der drei Bildabschnitte abwärts und wechselt an jeder Nahtstelle die Richtung der Schraffur (ähnlich dem surrealistischen Spiel *cadavre exquis*, bei dem jeder Mitspieler oben zu zeichnen beginnt, das Papier bis zum unteren Rand seiner Zeichnung zusammenfaltet, so daß der folgende Mitspieler mit seiner Zeichnung dort ansetzen kann; das Resultat ist zwar eine zusammenhängende, aber keineswegs logische Komposition). Die rechte Tafel spiegelt die linke wider, aber das »Spiegelbild« erscheint dabei verschwommen (was allerdings mehr auf die Gemälde als auf die Drucke zutrifft). Der obere rechte Bildabschnitt weist hinter einem großen X Spuren von rosa Farbe auf: Eine vage Erinnerung an *Fragment-According to What – Bent »Blue«* schwebt wie ein Abglanz über dem Bild. Der Siebdruck orientiert sich am Organisationsschema des jüngeren Bildes, *Corpse and Mirror II*, dessen disparate Schraffurenbündel noch zusätzlich in jedem Bildabschnitt die Richtung wechseln und gespiegelt werden. Statt des X markiert nun der Umriß einer Dose die Oberfläche des rechten Mittelfeldes. Wie in *Flag I* wurden hier die Farben mit verschiedenen

Schon der technische Vorgang des Druckens ermöglicht einem Dinge zu tun, die deinen Verstand auf ganz andere Art beanspruchen als beispielsweise das Malen mit dem Pinsel. Die Drucktechnik verändert deine Vorstellung über ökonomisches Arbeiten und über das, was ein geschlossenes Ganzes ist. In einigen Drucktechniken ist es sehr leicht, ein Motiv umzukehren; auf einmal liegt das, woran du gearbeitet hast, anders herum vor dir und jetzt willst du damit weiterarbeiten. Bei einem Gemälde wäre das pervers; man müßte schon ein sehr ernsthaftes Interesse daran haben, um sich die Mühe zu machen, alles umzudrehen. Aber in der Druckgraphik sind Dinge dieser Art leicht zu bewerkstelligen, und man bekommt vielleicht Lust damit zu spielen, um zu sehen, was daraus wird. Wenn es mühsam wäre, hätte man wahrscheinlich keine Lust, seine Energie dafür zu verschwenden; so groß wäre

Materialien vermischt, um den Oberflächencharakter des zudem auf zartem Japanpapier gedruckten Blattes zu verändern.

Die künstlerische Absicht kommt in den »Cross-hatch«-Gemälden nicht weniger deutlich zum Ausdruck als in den Siebdrucken: In der mehr oder weniger komplizierten Organisation seiner Bildelemente sieht Johns ein Mittel, das esoterische Moment von Beziehung und Nicht-Beziehung, von Nähe und Distanz zu veranschaulichen. Aus dem noch relativ unkomplizierten Aufbau von *Untitled* (1972) entwickelte er in logischer Abfolge die zunehmend komplexeren Zusammenstellungen der vier bis acht Pinselschraffuren, die sich innerhalb der Komposition zu organischen Gebilden formieren. In der Druckfolge *6 Lithographs (after »Untitled 1975«)* (S. 116), die 1976 in den Gemini-Werkstätten hergestellt wurde, setzt Johns seine Gedankengänge graphisch um; ausgehend von einem vergleichsweise einfachen Schema spielt er alle denkbaren Zusammenstellungen der Pinselschraffuren durch und bedient sich dabei der spezifisch drucktechnischen Möglichkeiten, Passagen von einem Druck auf eine zweite Platte zu transponieren. Johns war der Ansicht, wenn er schon die weite Reise nach Kalifornien mache, dann nur in Verbindung mit einem umfassenden Projekt, und so setzte er sich in den Gemini-Werkstätten für groß ange-

die Neugierde dann doch nicht. In der Drucktechnik sind viele Möglichkeiten dieser Art enthalten und einiges wirkt zurück auf die Malerei, weil man entdeckt, daß Dinge, die in der Drucktechnik eine notwendige Voraussetzung sind, auch für sich genommen interessant sind und auf die Malerei übertragen werden können, bei der sie zwar nicht Voraussetzung sind, aber doch die Wirkung von Ideen haben. In dieser Hinsicht hat die Drucktechnik meine Malerei sehr stark beeinflusst. (Martin 1980)

Wenn nicht Spuren der technischen Bedingungen sichtbar bleiben, geht viel von der Schönheit des Mediums verloren. Ich versuche so zu arbeiten, daß ich sie manchmal zeige und manchmal verstecke. (Castleman [1985])

legte Druckserien ein. Die Formationen des Schrägschraffuren-Bildes *Untitled* (1975) zu erforschen, bot einen reizvollen Ausgangspunkt. Das formale Programm – ein Viereck, das in weitere neun Vierecke unterteilt ist – legte nahe, die Bündel von Pinselschraffuren ihre Richtung, ihre Farbe, oder beides – Richtung und Farbe – von Feld zu Feld ändern zu lassen oder sie auch unter Beibehaltung des Grundmusters über die Feldergrenzen hinaus fortzuführen; und ab einem bestimmten Stadium spiegeln sich die Schraffuren. Eine solche Arbeit zur Hand zu haben, erleichtert die Betrachtung der späteren Drucke: Momente geistiger und visueller Erschöpfung werden durch die beharrlich munteren Farben und den faszinierenden Rhythmus des Musters entschädigt; die Aufschlüsselung der immer neuen Systeme wird so zu einem spannenden Unternehmen.

Bei einem kleinen Siebdruck, der als Titelbild für einen Katalog dienen sollte, kam Johns auf die phototechnischen Möglichkeiten des Siebdrucks zurück und kombinierte Reproduktionen von Zeitungsausschnitten mit den Schrägschraffuren. Bei seinen Enkaustik-Gemälden, in denen die Zeitungsausschnitte oft die kompakte Unterlage für den Farbauftrag bilden, ließ er gelegentlich kleine Fetzen Zeitungspapier aus der Bildfläche herausragen: ein Blickfang, der die Augen und den

[Interviewer:] SOLLTE DER KÜNSTLER NICHT EINE BESTIMMTE HALTUNG GEGENÜBER SEINEM GEGENSTAND HABEN UND SOLLTE ER IHN NICHT UMGESTALTEN?

Die Umgestaltung findet im Kopf statt. Wenn man eine Sache nimmt und eine andere daraus macht, dann ist das keine Umwandlung, sondern es sind zwei Sachen. Ich glaube nicht, daß man das eine mit dem anderen verwechseln würde. (Swenson 1964)

Man geht an seine Arbeit und erledigt, was zu erledigen ist, und dann ist man erschöpft. Man sieht seiner Arbeit nicht ganz auf den Grund, aber man betrachtet sie wie einen Gegenstand. Sie ist jetzt nicht mehr Teil deines Lebens. Und in diesem Augenblick – denn keiner von uns ist so ausschließlich eindimensional – beginnt man, sich mit Sehen, Beurteilen etc. zu beschäftigen. Ich glaube

Verstand gleichermaßen anspricht und geschickt mit Begriffen wie Absicht und Zufall jongliert. Um diesen Effekt nun auf den Siebdruck übertragen zu können, stellte Johns Collagen aus Zeitungsstreifen her und unterlegte sie der Photoschablone, die er für den Katalog-Titel und wenig später auch für die erste Variante von *The Dutch Wives* (1977; S. 106) verwendete. Dieses im Format größere Blatt ist wieder horizontal konzipiert mit zwei vertikalen gleichgroßen Feldern. Neunundzwanzig Siebe tragen die mit Wachs gesättigten Grautöne und die Reproduktionen der Zeitungsausschnitte, deren schwarze Farbelemente die weichen Pinselstrich-Schichten in lockerem Stakkato durchsetzen. Wie bereits erwähnt, betonen ein kreisförmiger Dosen-aufdruck und ein tropfender Sprühfleck, beide ins rechte Feld plaziert, die Flächigkeit der Bildebene.

Noch größere Bedeutung haben die Zeitungsausschnitte in den Serigraphien *Usuyuki* und *Cicada*, die zwischen 1979 und 1981 entstanden. Die *Cicada*-Serie (S. 121) besteht aus farblich variierenden Einzeltafeln. Thema ist der Sprung im Zikaden-Panzer, den Johns durch die Verwendung jeweils sekundärer Farben im Zentrum und primärer rechts und links – oder auch umgekehrt – zur Anschauung bringt. Eine feine Linie rahmt das Bildfeld – Schraffuren über Zeitungsausschnitten –

nicht, daß man etwas nur um der Betrachtung willen herzustellen, aber ich glaube, daß die Wahrnehmung eines Gegenstandes über das Sehen und über das Denken erfolgt. Und jede Bedeutung, die wir ihm beimessen, ist ein Resultat unserer Betrachtung...

Meiner Ansicht nach muß man mit allen Möglichkeiten arbeiten und die sich ergebenden Aussagen als unvermeidlich oder auch als hilflose Situation akzeptieren. Ich glaube, jede Kunst, die eine Aussage machen WILL, muß zwangsläufig scheitern, weil die angewandten Methoden zu schematisch oder zu artifiziell sind. Man erwartet, glaube ich, von der Malerei ein Gefühl von Lebendigkeit. Der endgültige Vorschlag, die endgültige Aussage, darf keine bewußte sein, sondern muß sich von selbst einstellen. Eine Aussage ist das, was man nicht verhindern kann zu sagen, nicht das, was man sich zu sagen vorgenommen hat. (Sylvester [1965] 1974)

nur an drei Seiten; die untere Kante ist offengelassen: Hier greifen die Pinselstriche minimal in die weiße Randzone über. In einem anderen Fall übernehmen die offenen Buchstaben von Johns' mit der Schablone geschriebenen Namen die Funktion, die Strenge des Schraffen-Rhythmus' zu durchbrechen. *Usuyuki* (S. 118–119) mit seiner vertikalen und seiner horizontalen Fassung ist die bei weitem komplizierteste von Johns' »Crosshatch«-Kompositionen. Die zarten Farben, die dahinschwinden wie der »Leichte Schnee« (*Usuyuki* = Leichter Schnee: Name einer tragischen Heldin aus einem japanischen Puppenspiel des achtzehnten Jahrhunderts, das für das Kabuki-Theater adaptiert wurde), sind wie Puder und Farbe (oder Schminke) lediglich die äußere Erscheinung von Johns' wohl komplexester künstlerischer Aussage. Beide Kompositionen wurden als Siebdruck und als Lithographie ausgeführt, wobei die horizontale Version 1979 zuerst als Lithographie entstand. Zeitungsausschnitte sind nur in den Siebdruck-Fassungen verwendet; das Schraffenmuster verläuft hier spiegelverkehrt. Die vertikale *Usuyuki*-Konzeption kann als Schlüssel zum Verständnis der größeren horizontalen Arbeiten herangezogen werden. In den vertikalen Graphiken passen die Schrägschraffuren an den Längs- und Querseiten des Rechtecks jeweils aneinander, als wäre ein Schlauch oder eine Röhre

Ich ... würde das Bild gerne im Zustand einer »ausweichenden Aussage« belassen, so daß man sich letztlich in der Situation befindet, die Erfahrung mit dem Bild zu machen, die einem gefällt; das bedeutet, die Aufmerksamkeit nicht auf einen bestimmten Punkt zu lenken, sondern die gegebene Situation unangetastet, offen zu lassen, so daß der Erfahrung Spielraum bleibt. (Sylvester [1965] 1974)

...ein Teil meiner Arbeit setzt sich mit dem Phänomen auseinander, daß Dinge genausogut für das eine wie für das andere gehalten werden können. Sie beschäftigt sich mit den ungewissen Bereichen der Identifikation, der Gebrauchs- und Verfahrensweisen – sie hat mehr mit Gedankengängen als mit gesicherten Sachverhalten zu tun. (Raynor 1973)

aufgeschnitten worden. Ein Linienraster und Aufdrucke von Gegenständen überlagern das Muster. Der horizontale *Usuyuki*-Druck ist in drei Tafeln unterteilt: Das Schraffurmuster der rechten ist identisch mit den unteren drei Fünfteln der vertikalen Version; die Tafel im Zentrum wiederholt die mittleren drei Fünftel der senkrechten Komposition, versetzt aber deren linkes Drittel um 180 Grad gedreht nach rechts; die linke Tafel schließlich besteht aus den oberen drei Fünfteln der vertikalen Fassung, versetzt jedoch zwei Drittel davon, um 180 Grad gedreht, nach rechts. In dieser komplexeren Situation verläuft die Bewegung des Liniengitters wie der Aufdrucke – im Irisdruck-Verfahren hergestellt – analog dem Schraffurenmuster auf den drei Tafeln, nur in umgekehrter Richtung: d. h. nach unten und in einer Rotationsbewegung nach links. Die Fülle zugleich verwirrender und ordnender Elemente zwingen zu einer Art Wahrnehmungsakrobatik, die dem Betrachter eines Kunstwerks normalerweise nicht so bewußt abverlangt wird (eher dem Verkehrsteilnehmer oder einem Ortsfremden).

Um grandios und endgültig Abschied zu nehmen vom Schrägschraffuren-Motiv (das aber mit großer Wahrscheinlichkeit in künftigen Arbeiten als Zitat wiederzufinden sein wird), wandte sich Johns 1983 der Monotypie zu und schuf unter Einsatz all seines

Ich bin der Ansicht, daß Kunst durch Kunst kritisiert wird; ich weiß allerdings nicht, ob dies in den Kategorien von Alt und Neu geht. Mir scheint es, daß die alte Kunst ebenso gute Beurteilungskriterien für Kunst bietet wie die neue Kunst für die alte. (Raynor 1973)

Ich versuche, weniger enigmatisch zu sein. Manchmal neigt mein Verstand dazu, das Gegenteil von dem, was ich gerade denke, zu beschwören, und ich versuche herauszubekommen, ob das genauso gültig ist wie das, was ich gerade sage. Es kann vorkommen, daß ich mich in dieser Art von Aktivität verstricke. (Bourdon 1977)

[Eine Fahne, die ihm im Traum erschien] ... der einzige Fall, daß ein Traum meine Inspiration gewesen ist... Alle anderen Ideen sind mir im wachen Zustand gekommen. Wann immer eine Idee auftaucht oder wann immer du

Könnens, seiner Erfahrungen und der durch die Praxis gewonnenen Einsichten in das Medium seine bisher größten Druckgraphiken. Die insgesamt achtzehn Monotypien (S. 120–122) basieren auf einer etwa 2,30 m breiten Bildkomposition ohne Titel von 1979, die jahrelang in Johns' Landhaus hing. Die fünf versetzbaren Tafeln begegnen sich auf vier von fünf möglichen Varianten: Die Linien werden in der gleichen Farbe fortgeführt; die Linien werden fortgeführt, aber die Farbe wechselt; die Linien knicken ab, aber behalten die gleiche Farbe; die Linien knicken ab, aber die Farbe wechselt; und die Linien spiegeln sich gegenseitig. Diese Farb- und Richtungswechsel sind denen aus *Untitled* (1975) vergleichbar. In den Monotypien wird jedoch nicht nur jede Darstellungsvariante ausgespielt, auch der Charakter der Linien – vorherrschend in Rot, Gelb und Blau und durchsetzt mit Violett, Grün und Orange – ist ein prinzipiell anderer als im genannten Gemälde und den daraus abgeleiteten Drucken. Bei den Monotypien sind bestimmte Bildfelder zweite oder gar dritte Abdrucke von bemaltem Mylar-Papier, die gelegentlich zusätzliche, direkt auf den Abdruck aufgetragene Markierungen tragen, um für eine weitere Monotypie verwendet zu werden. So konnte Johns durch Abdecken bestimmter Sekundärfarben mit Schwarz nicht nur eine zweite Monotypie in Farbe

glaubst, daß du etwas siehst, dann ist es genauso erstaunlich wie ein Traum und genauso selbstverständlich. Und dann wunderst du dich, warum du die Sache noch nie so gesehen hast. (Olson 1977)

Der Betrachter sieht genau das, was ich auch sehe. Es hat mir schon immer gefallen, wenn Arbeiten als das bezeichnet werden konnten, was sie wirklich sind. (Olson 1977)

Ich meine, daß die Frage nach der Beziehung zwischen den Teilen und dem Ganzen ein sehr interessantes Problem darstellt, auf der kindlichen Ebene wie auch auf der psychologischen, aber auch im gewöhnlichen, objektiven Raum. (Fuller 1978)

Der Geist kann so arbeiten, daß Motiv und Technik als ein Gedanke kommen, oder vielleicht könnte man sagen, daß

und Schwarz, sondern auch einen völlig schwarzen Abzug herstellen, der dann wiederum die Grundlage für Monotypien in Schwarz, Lila und einfarbig Grün bildete. So nüchtern die Beschreibung dieses durchorganisierten Prozesses klingen mag, die Wirkung der fertigen Arbeiten ist überwältigend, etwa vergleichbar dem Licht- und Farberlebnis, das von Werken wie Monets *Seerosen-Zyklus* ausgeht.

Johns' Auseinandersetzung mit der Monotypie reicht in das Jahr 1978 zurück. Er hatte in der U.L.A.E.-Werkstatt eine Serie kleiner Lithographien hergestellt, von denen einige Platten nicht gedruckt worden waren; das Motiv ist eine zum Pinselbehälter umfunktionierte »Savarin«-Dose. Einen Teil dieser Platten ergänzte er mit Passagen in Monotypie und überdruckte sie ein- bis zweimal (S. 98). Die »Savarin«-Dose ist hier in ihrer natürlichen Größe wiedergegeben; eine Lithographie, die Johns 1977 als Plakat für eine Retrospektive seiner Werke im Whitney Museum entwarf, zeigt denselben Gegenstand in Dimensionen, die auf Fernwirkung angelegt waren (S. 97). Diese größere *Savarin*-Dose diente 1981 einer weiteren, überwiegend in Grau gedruckten Lithographie als Vorlage. Die holzgemaserte Partie unterhalb der Dose wurde hier durch den Aufdruck eines Armes in roter Farbe und die Initialen E. M. ersetzt – eine Hom-

es gar keine Überlegung gibt. Man arbeitet, ohne zu überlegen, wie man arbeiten soll. (Geelhaar [1978] 1979)

Wir gehen davon aus, daß unsere Beziehung zu einem Werk die richtige und einzig mögliche ist. Aber schon durch eine minimale Verschiebung der Akzente entdeckt man, daß man sich auch grundsätzlich anders dazu verhalten, daß man es auf ganz andere Art sehen kann. Ich neige dazu, das Verhältnis zwischen mir und einem Gegenstand so flexibel wie möglich zu gestalten, mir den Wechsel der Perspektive offen zu halten. Ich finde das interessant, obschon es nicht unbedingt beruhigend sein mag. (Geelhaar [1978] 1979)

Solche Überlegungen ziehen sich durch mein Werk, Überlegungen über die Beziehung zwischen den Teilen und

*mage an Edvard Munch (Munchs Selbstportrait von 1895 zeigt den Kopf vor schwarzem Hintergrund über einem skelettierten Arm), die den autobiographischen Charakter des »Savarin«-Dosenmotivs offenbart, während die Initialen E. M. den gleichen Bezug zum Portrait zu haben scheinen, wie die Marcel Duchamps in *Fragment-According to What – Hinged Canvas*. Den Hintergrund des Whitney-Plakats und der folgenden *Savarin*-Drucke bilden Schrägschraffuren nach dem Muster von *Corpse and Mirror*. 1982 schließlich verwertete Johns siebenundzwanzig Probeabzüge der zweiten Variante als Druckvorlage für eine Serie von Monotypien (S. 99) und brachte verschiedene Zusätze in Farbe an, die entweder das ganze Motiv kolorieren, oder nur einzelne Elemente (wie beispielsweise die Handabdrücke auf der gesamten Hintergrundfläche in Sekundärfarben); auch der Aufbau der Komposition wurde überarbeitet (so wurden beispielsweise ein rechteckiges Format in ein Oval umgewandelt oder gezeichnete Nägel hinzugefügt). Der Abenteurergeist, der sich in diesen umgearbeiteten Motiven manifestierte, hat Johns ohne Zweifel dazu angeregt, das Monotypie-Verfahren wieder aufzunehmen, als er erneut bei U.L.A.E. arbeitete. Leider waren die Bedingungen diesmal ganz anders als bei seinem ersten »Gastspiel« 1960. Tatyana Grosman war 1982 gestorben;*

dem Ganzen. Vielleicht ist das unser aller Anliegen. Aber ich bin mir nicht sicher, ob es für jeden in derselben Weise zutrifft. In meinem Werk scheint dieser Punkt so dominant zu sein, daß ich einen psychologischen Grund dahinter vermute. Es muß mit etwas zu tun haben, das notwendig für mich ist. Es ist aber auch eine großartige Vorstellung. Sie bezieht sich auf so vieles in unserem Leben. Und auch räumlich ist es ein interessantes Problem. (Geelhaar [1978] 1979)

Wie verhält man sich in bezug auf den Raum? Hat man zunächst etwas und fährt dann fort, etwas weiteres hinzuzufügen; sich hineinzubegeben; es zu besetzen; es zu teilen; das beste daraus zu machen, was man kann? Ich glaube, daß ich verschiedene Dinge zu verschiedenen Zeitpunkten mache und vielleicht sogar zur selben Zeit. Es interessiert mich, daß ein Teil als ein Ganzes fungieren kann, oder

als Johns 1983 seine großen Monotypien ohne Titel bei U.L.A.E. herstellte, tat er dies, um den Fortbestand ihres Traumes zu sichern.

Die Jahre zwischen 1977 und 1985 können als eine Art Übergangsphase bezeichnet werden. Bis 1982 verwendete Johns weiterhin das »Crosshatch«-Motiv als Grundlage für die meisten Gemälde. Gleichzeitig ließ er bei seinen immer seltener werdenden Ausflügen in die Druckgraphik einige sehr alte Themen wiederaufleben. Für Petersburg Press fertigte er zwei Radierungen nach *Land's End* (1978 [S. 126] und 1979) und eine nach *Periscope* (1981) an; beide Gemälde waren 1963 entstanden, als er gerade seine erste großangelegte Lithographie, *Hatteras*, in Angriff genommen hatte. Zur selben Zeit arbeitete er in den Gemini-Werkstätten an einer großen Lithographie in Schwarz nach *Land's End* (S. 127) und an zwei Lithographien nach *Periscope* (S. 128, 129). 1982 schließlich erschien eine Gruppe von drei Radierungen, für die überarbeitete Platten von *Land's End* (1978/79) verwendet worden waren. In all diesen Drucken wandte sich Johns wieder einem Motiv zu, das er zum letzten Mal fünfzehn Jahre zuvor thematisiert hatte und dessen Wiederaufnahme besondere Beachtung verdient: der ausgestreckte Arm, ein bildnerisches Element, das Bewegung, Richtung oder auch die Vergänglichkeit der Zeit versinnbildlicht und zu-

daß ein Ganzes in eine Situation gebracht werden kann, in welcher es bloß einen Teil bildet. Es interessiert mich, daß das, was man für einen ganzen Gegenstand nimmt, plötzlich verkleinert und gleichsam in eine andere Welt überführt werden kann. (Geelhaar [1978] 1979)

Meine Lebenserfahrung hat mir gezeigt, daß alles sehr disparat ist. An einem Ort geschehen bestimmte Dinge und an einem anderen Ort geschieht etwas ganz anderes. Ich wünsche mir, daß meine Arbeit eine lebhaftere Darstellung dieser Unterschiede beinhaltet. Ich nehme an, daß es in der Malerei darauf hinauslaufen würde, verschiedene Raumebenen wiederzugeben. Wenn ich mir aber anschau, was ich bisher gemacht habe, dann finde ich es zu einfach, nur die Beziehung zwischen den Dingen zu sehen. Vielleicht liegt es daran, daß ich weiß, wie ich an eine Arbeit herangehe: Ich weiß, wie schwer es ist, Vorstellun-

dem – wohl unbewußt – ein Gefühl von Hilflosigkeit vermittelt. Zwischen 1978 und 1980 vollendete Johns nach seinen berühmten frühen Bildern *Target with Four Faces* und *Target with Plaster Casts* farbige Aquatinta-Drucke (S. 95). Insbesondere *Target with Four Faces* fiel durch die Verwendung ungewohnt trüber und unreiner Farben auf; Johns hat dazu bemerkt, daß er die Wirkung eines vergilbten Photos erzielen wollte.

Diese Arbeiten, wie auch die Bilder und Drucke zum »Crosshatch«-Thema, belegen nicht nur die Vielfalt der Richtungen und Erkenntnisse, mit denen sich Johns auseinandersetzte, sie deuten auch auf eine Neuordnung der Motive hin, die eine Tendenz zu verstärkt subjektivem Gehalt offenbart. Tatsächlich erscheint 1982 auf der letzten Tafel der Radierung ohne Titel – eine Reprise von *Land's End* – das Wort BLUE auf einem mit Nägeln befestigten Tuch, analog den gemalten Zeichnungen in dem Gemälde *In the Studio* aus demselben Jahr, dem ersten, in dem dieser Wandel zu persönlicheren Aussagen deutlich wird. Ein schlaff herunterhängendes Tuch findet sich auch in *Perilous Night*, einem ebenfalls 1982 entstandenen Gemälde, das auf Picassos Radierung *Weinende Frau* (1937) zurückgeht; Johns hatte dieses quälend tragische Bild bei Aldo Crommelynck gesehen. Gegenstände aus Johns' unmittelbarer Umgebung, wie z. B. einige

gen und Vorlieben abzulegen, die man schon lange mit sich herumträgt, wenn man mit einer neuen Einstellung an eine Sache herangehen will. (Fuller 1978)

[Vorschlag, was die Regierung für die Schönen Künste tun sollte:] Sie sollte nach dem Lotterie-System verfahren. Wenn wir, die Gesellschaft, genau wüßten, was wir wollen, dann könnten wir dafür bezahlen und es subventionieren. Aber wir wissen es nicht. Ich möchte keine Leute für Stipendien vorschlagen müssen. Meine Auswahl wäre privat und subjektiv begründet und nicht unbedingt gut. Wir leben in einer komischen, auseinandergebrochenen Gesellschaft. Es ist nicht leicht zu wissen, was getan werden sollte. Natürlich ist es auch schwer festzustellen, was wirklich das Ende und was nur der normale Bewegungsablauf eines Wandlungsprozesses ist. (White 1977)

Drucke aus seinem Atelier oder Stücke seiner Sammlung von George Ohr-Keramik, stehen im Mittelpunkt von *Ventriloquist* (1985; S. 130); der Betrachter fühlt sich von der kühlen Neutralität einer Galerie in die intime Atmosphäre eines Lebens versetzt, das sich offenbaren will. Eindeutig auf die eigene Person bezogen ist Johns' kleine Radierung (nach einem 1985 datierten Gemälde), die er als Frontispiz (S. 131) für einen Gedichtband von Wallace Stevens anfertigte (1985 von The Arion Press herausgegeben). Frei nach einem Gemälde von Picasso, das 1936 entstanden ist und einen kleinen Minotaurus zeigt, der einen mit Habseligkeiten beladenen Karren hinter sich herzieht, nimmt Johns seine neue Standortbestimmung vor, indem er Gegenstände aus seiner Vergangenheit mit einem Seil zusammengebündelt darstellt. In Anklang an das Wagenrad in Picassos Komposition taucht hier der ausgestreckte Arm aus *Periscope* und *Hatteras* in nach unten kreisender Bewegung auf. Statt des sich plagenden Minotauros (häufig Picassos alter ego) fällt der Schatten eines Mannes auf eine Wand.

In einem Interview mit Johns 1978 fragte Christian Geelhaar, damals Kurator am Kunstmuseum Basel, den Künstler, ob er jemals daran gedacht hätte, Graphiken nach seinem Triptychon *Voice 2* (1971; S. 84–85) anzufertigen, das sich in der Baseler

Meine Gefühle über mich selbst auf der subjektiven Ebene sind, daß ich ein Mensch mit vielen Schwächen bin. Die Belange, mit denen ich mich in meiner Malerei befaßt habe, betrafen nichts, was damit zu tun haben könnte, meinen Schwächen oder meinem Selbst Ausdruck zu geben. Ich wollte eine Vorstellung oder ein Motiv finden, was immer Sie wollen, das nichts mit MIR zu tun hatte... Ich weiß nicht, wie ich mich ausdrücken soll. Ich kann auch nicht sagen, was Ursache und was Ergebnis ist. Ich wollte etwas, das nicht mein Wesen als Teil der Aussage einbeziehen würde. Ich glaube, das trifft heute nicht mehr ganz zu.

... Ich neige dazu, jede Beschäftigung mit Kunst für heroisch zu halten. Ich bin der Ansicht, daß es ein heroisches Unternehmen ist – seit der Kindheit, von Anfang an, wo immer es beginnen mag. (Fuller 1978)

Sammlung befindet. Johns hielt es für problematisch, *Voice 2* in das druckgraphische Medium zu übertragen, weil es aufgrund des Farbauftrags durch Siebe und der Verwendung des Drucks mit Löffel und Gabel bereits zahlreiche Oberflächeneffekte enthielt. Einige Jahre später bat ihn die Schweizerische Graphische Gesellschaft, eine Vereinigung von Graphik-Sammlern, um eine Graphik als Jahresgabe für ihre Mitglieder. Johns nahm die Gelegenheit wahr, seine Entscheidung über *Voice 2* neu zu überdenken, nicht nur weil sich das Gemälde in der Schweiz befand, sondern auch weil es ein System von Beziehungen beinhaltete, das im Druck erweitert werden konnte. Erstes Ergebnis seiner Überlegungen zu diesem Thema war eine großformatige dreiteilige Lithographie (S. 86), die sich getreu an die Objekte und Strukturen der ebenfalls dreiteiligen Vorlage hält. Da es sich um drei getrennte Einzeltafeln handelte, bot es sich schon beim Gemälde an, die Reihenfolge zu ändern, obwohl es selten anders als in der Sequenz ABC gehängt wird: Sie beginnt links mit dem Wort VOICE (Tafel A) und endet rechts mit der Zahl 2 (auf Tafel C). Für sein eigenes Archiv hat Johns tatsächlich eine Serie von Groß-Lithographien angefertigt (S. 87), die auf jeweils einem Bogen eine von drei möglichen Sequenzen zeigt (ABC, CAB und BCA). Nach Beenden der großformatigen Drucke sah sich Johns mit dem Problem konfrontiert, kleinere Blätter herzustellen, die dem Budget der Graphischen Gesellschaft angemessener waren. Schließlich fertigte er in der U.L.A.E.-Werkstatt vier Versionen an. Eine von ihnen erschien – wie sein Privatdruck der großformatigen Serie – in nur einmaliger Auflage mit Blättern in jeweils veränderter Reihenfolge der Tafeln (S. 88). Eine weitere Version beinhaltet alle drei möglichen Reihenfolgen einschließlich der Vertikalverbindung: Dabei wird jede Tafel des Bildes und des Druckes halbiert, die erste der Breite, die zweite der Höhe nach und die dritte diagonal.

Johns experimentierte in diesem Projekt nicht nur

mit einer Neuordnung der Elemente von *Voice 2*; er stellte sich auch mit dem ihm eigenen Erfindungsreichtum dem oben bereits erwähnten Problem der Oberflächenstruktur und fertigte Drucke, auf denen feine, ineinander verflochtene Linien von Federstrichen die Buchstaben und andere, eher unauffällige Details nachzeichnen und die Fläche mit einer filigranen Netzstruktur überziehen, die ebenso vielschichtig ist wie die aus winzigen Partikeln bestehende Oberfläche des Gemäldes. Für einen weiteren Versuch verwendete Johns Pastellfarben, die aus dem Grau hervortreten, als seien sie ausgewaschen worden. Das Ineinanderwirken von Farbe und Grauwerten scheint sich Johns selbst als Aufgabe gestellt zu haben. Zwei Jahre später, in *Ventriloquist* (S. 130), erscheint die Farbe wieder wie von Grautönen aufgesaugt. Johns meinte dazu, es habe ihn nachträglich an Redons Lithographie *Béatrice* von 1897 erinnert, auf der das mit Tupfern blasser Farbe gemalte Gesicht des Mädchens kaum Konturen annimmt, wodurch die Wirkung einer nur mehr schwachen Erinnerung vermittelt wird. Die *Voice 2*-Graphiken entsprachen weitgehend den Erwartungen und Zielen, die Johns mit dem druckgraphischen Medium verbunden hatte; seine Neugierde war bis auf weiteres befriedigt. In *Ventriloquist* wertet er bereits die Resultate aus; allerdings läßt die letzte kleine Radierung von 1985 (S. 131) den Schluß zu, daß seine künstlerische Entwicklung noch keineswegs abgeschlossen ist.

*

Im Januar 1958 veranstaltete Leo Castelli Johns' erste Einzelausstellung. Da seine Fahnen, Zielscheiben und Zahlen nicht den etablierten Vorstellungen von Kunst entsprachen und auch unter den Sachkundigen der New Yorker Kunstszene Verwirrung stifteten, sah sich Johns einer zutiefst verständnislosen Kritik ausgesetzt. Daß seine ernstgemeinte Malerei von einigen als komisch oder gar

naiv mißverstanden wurde, verblüffte ihn nicht nur, sondern machte ihn auch betroffen. Zum Zeitpunkt der Ausstellung war Johns gerade siebenundzwanzig Jahre alt. Eine unstete Kindheit bei verschiedenen Verwandten in South Carolina lag hinter ihm. Nach einem Jahr auf der University of South Carolina war er nach New York gegangen, um dort seine Laufbahn als Künstler zu beginnen, zu der er sich seit seiner frühesten Jugend berufen fühlte. Er besuchte eine Kunstschule, wurde aber bald zum Militärdienst nach South Carolina einberufen. Nach kurzer Dienstzeit in Japan kehrte er 1952 nach New York zurück. 1954 vernichtete Johns alle seine Arbeiten; so fehlen alle Anhaltspunkte, die es erlauben würden, die Entwicklung seiner Malerei nachzuvollziehen oder in einen Kontext zu stellen. Beinahe drei Jahrzehnte später erinnert sich Johns, daß die negative Aufnahme seiner Arbeiten von Seiten urteilsfähiger Betrachter für ihn nicht nur deprimierend gewesen sei, sondern auch entscheidenden Einfluß auf seine künstlerische Entwicklung gehabt habe. Sie wirkte als Ansporn, sich in den folgenden Jahren autodidaktisch weiterzubilden. Er studierte die Theorien Ludwig Wittgensteins, setzte sich eingehend mit den Arbeiten von Cézanne, Duchamp, Magritte, Peto, Picasso, Leonardo da Vinci und vielen anderen Künstlern auseinander und las Bücher über Philosophie, Psychologie und Lyrik. Johns ist ein Künstler, der wohl mit Recht als Autodidakt bezeichnet werden kann; seiner Forschernatur und seinem intellektuellen Scharfblick verdankt sein Werk eine Grundlage, die wohl einmalig ist unter den Künstlern seiner und der folgenden Generation.

Diese Situation hat sich selbstverständlich auch auf seine Arbeiten im graphischen Medium ausgewirkt. Abgesehen von seiner frühen Begeisterung für die Lithographien Odilon Redons, die er auch sammelte, läßt sich Johns selten auf eine eingehendere Betrachtung von Drucken ein. Tut er es dennoch, dann überlegt er sich, wie *er* vorgegangen

wäre, und es fasziniert ihn, welche Darstellungsmöglichkeiten andere Künstler gewählt haben. Johns hat praktisch keine neuen Kompositionen für seine Graphiken entwickelt; es ist die immanente Dynamik der handwerklich-technischen Prozesse – was Johns aus ihnen lernt, wie er mit ihnen umgeht, sie manipuliert und steigert –, die die Form und sogar den Inhalt seines druckgraphischen Werkes bestimmt. Die Titel, die er seinen Arbeiten gibt, haben für ihn wörtliche Bedeutung; sie entstammen einem Geist, der das Paradoxon, die Ambiguität und sogar das Wortspiel als authentische Bezeichnung dessen betrachtet, was für ihn wirklich ist. Vergleichbar dem begeisterten »Herumalbern« von Kindern, beinhalten auch Johns' »Bezeichnungen« und »Bedeutungen« immer ein spielerisches Moment. Als er um einen Druck für ein Album zu Ehren Picassos gebeten wurde, verarbeitete Johns eine Portraitphotographie des Künstlers zu einer Komposition, in der Picassos Profil sich selbst ins Auge blickt, während der Zwischenraum die Form eines Trinkglases oder Kelches annimmt, mit dem zu Ehren des Meisters angestoßen werden konnte. *Cups 4 Picasso* (1972; S. 93) – ein Plagiat von Petos Titel *Cup We All Race 4* – war

der Neugier entsprungen, wie dieses mit jenem verbunden werden könnte und wie aus nichts plötzlich etwas entsteht.

Wenn man Johns beim Zeichnen der Schrägschraffen beobachtet – wie die Pinselstriche direkt von den leicht gespreizten Fingern auszugehen scheinen, die auf der Kante des Steins, der Platte oder des Siebs aufliegen –, dann erhält man eine Ahnung von den Vorgängen in seinem Innern, die ihn sein Medium meistern lassen. Veränderungen werden vorgenommen, ausgewogene Beziehungen hergestellt, und schließlich wird das Werk zu seinem »natürlichen Ende« gebracht. Allein auf sich selbst vertrauend, gelingt es Johns mit großer Könnerschaft, in seiner Kunst das nach außen zu transponieren, was in seinem Inneren gewachsen und präzise aufeinander abgestimmt worden ist. Bedeutung und Gefühl zu vermitteln und dabei in vollkommener Stille zu verharren, gilt in der Kunst des Handelns noch immer als höchste Vollendung. Das provozierend schweigsame und stille Leben, das Johns uns präsentiert, sendet unendlich feine Bedeutungsnuancen aus, denen seine Drucke ein grenzenloses Reich der Möglichkeiten eröffnen.

QUELLENNACHWEIS

Die Abkürzungen verweisen auf die im Haupttext verwendeten Quellenangaben. In eckigen Klammern sind Daten der Interviews bzw. Statements angegeben, sofern sie nicht mit dem Erscheinungsjahr übereinstimmen.

- BERNARD AND THOMPSON 1984. Bernard, April und Mimi Thompson. »Johns on...« *Vanity Fair* 47 (Februar 1984), S. 64.
- BOURDON 1977. Bourdon, David. »Jasper Johns: »I Never Sensed Myself as Being Static.«« *Village Voice*, Oktober 31, 1977, S. 75.
- CASTLEMAN [1985]. Gespräch mit dem Künstler. 1985.
- COPLANS 1972. Coplans, John. »Fragments According to Johns: An Interview with Jasper Johns.« *Print Collector's Newsletter* 3 (Mai-Juni 1972), S. 29-32.
- CRICHTON [1976] 1977. Crichton, Michael. *Jasper Johns* (Ausstellungskatalog). New York: Harry N. Abrams and the Whitney Museum of American Art, 1977. Interview 1976 gehalten.
- FRANCIS [1982] 1984. Francis, Richard, *Jasper Johns*. New York: Abbeville Press, 1984. Interview 1982 gehalten.
- FULLER 1978. Fuller, Peter. »Jasper Johns Interviewed.« Teil 1, 2. *Art Monthly* 18 (Juli-August 1978), S. 6-12; 19 (September 1978), S. 5-7.
- GEELHAAR [1978] 1979. Geelhaar, Christian. »Interview mit Jasper Johns.« In *Jasper Johns: Working Proofs* (Ausstellungskatalog). Basel: Kunstmuseum Basel, 1979; London: Petersburg Press, 1980. Zeitpunkt des Interviews: 1978.
- GLUECK 1977. Glueck, Grace. »Once Established«, Says Jasper Johns, »Ideas Can Be Discarded.«« *New York Times*, Oktober 16, 1977, Teil 2, S. 1, 31.
- GLUECK 1977A. Glueck, Grace. »The 20th-Century Artists Most Admired by Other Artists.« *Art News* 76 (November 1977), S. 78-105; Interview mit Jasper Johns, S. 87-89.
- HOPPS 1965. Hopps, Walter. »An Interview with Jasper Johns.« *Artforum* 3 (März 1965), S. 32-36.
- MARTIN 1980. Martin, Katrina, Regisseurin und Produzentin. *Hanufada/Jasper Johns* (Film über den Künstler während seiner Arbeit mit Siebdrucken bei Simca Print Artists). 1980. 35 Min.
- MILLER 1959. Miller, Dorothy C., Herausgeberin. *Sixteen Americans* (Ausstellungskatalog). New York: The Museum of Modern Art, 1959.
- OLSON 1977. Olson, Roberta J. M. »Jasper Johns: Getting Rid of Ideas.« *SoHo Weekly News*, November 3, 1977, S. 24-25.
- RAYNOR 1973. Raynor, Vivien. »Jasper Johns: »I Have Attempted to Develop My Thinking in Such a Way That the Work I've Done Is Not Me.«« *Art News* 72 (März 1973), S. 20-22.
- SKETCHBOOK (N.D.) 1964. Auszug aus undatiertem Notizbuch, abgedruckt in *Jasper Johns* (Ausstellungskatalog), Herausgeber Alan R. Solomon. New York: The Jewish Museum, 1964.
- SKETCHBOOK (N.D.) 1965. Auszug aus undatiertem Notizbuch, abgedruckt in »Sketchbook Notes«, *Art and Literature* 4 (Frühjahr 1965), S. 185-92, und in John Russell und Suzi Gablik, *Pop Art Redefined*, London 1969, S. 84f. (dtsch. in Carlo Huber, Hrsg., *Jasper Johns Graphik*, Bern 1970).
- SKETCHBOOK (N.D.), 1968-69 Auszug aus undatiertem Notizbuch, abgedruckt in »Sketchbook Notes«. *Juillard* 3 (Winter 1968-69), S. 25-27.
- SKETCHBOOK (N.D.) 1969. Auszug aus undatiertem Notizbuch, abgedruckt in »Sketchbook Notes«. *O to 9*, Nr. 6 (Juli 1969), S. 1-2.
- SOLOMON 1966. Solomon, Alan R., Regisseur, und Lane Slate, Produzent. *U.S.A. Artists & Jasper Johns* (Film mit Interviews mit dem Künstler und Leo Castelli). 1966. 28. Min.
- STEVENS 1977. Stevens, Mark, with Cathleen McGuigan. »Super Artist: Jasper Johns, Today's Master.« *Newsweek*, Oktober 24, 1977, S. 66-68, 73, 77-79.
- SWENSON 1964. Swenson, G. R. »What Is Pop Art?« Teil 2. *Art News* 62 (Februar 1964). S. 40-43, 62-67.
- SYLVESTER (1965] 1974. Sylvester, David. *Jasper Johns Drawings* (Ausstellungskatalog). London: Arts Council of Great Britain, 1974. Zeitpunkt des Interviews: 1965.
- WHITE 1977. White, Edmund. »Enigmas and Double Visions.« *Horizon* 20 (Oktober 1977), S. 55.
- YOUNG 1969. Young, Joseph E. »Jasper Johns: An Appraisal.« *Art International* 13 (September 1969), S. 50-56.

AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAPHIE

Monographien und Kataloge von Einzelausstellungen

- BERNSTEIN, ROBERTA. *Jasper Johns' Decoy: The Print and the Painting* (Ausstellungskatalog). Hempstead, N. Y.: Emily Lowe Gallery, Hofstra University, 1972.
- . »*Things the Mind Already Knows*«: *Jasper Johns – Painting and Sculpture 1954–1974*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- CASTLEMAN, RIVA. *Jasper Johns: Lithographs* (Ausstellungskatalog). New York: The Museum of Modern Art, 1970.
- CRICHTON, MICHAEL. *Jasper Johns* (Ausstellungskatalog). New York: Harry N. Abrams and the Whitney Museum of American Art, 1977.
- FIELD, RICHARD S. *Jasper Johns: Prints 1960–1970* (Ausstellungskatalog). New York: Praeger Publishers; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1970.
- . *Jasper Johns: 1st Etchings, 2nd State* (Ausstellungskatalog). Los Angeles: Betty Gold Fine Modern Prints, 1971.
- . *Jasper Johns: Matrix 20* (Ausstellungskatalog). Hartford: Wadsworth Atheneum, 1976.
- . *Jasper Johns: Screenprints* (Ausstellungskatalog). New York: Brooke Alexander, Inc., 1977.
- . *Jasper Johns: Prints 1970–1977* (Ausstellungskatalog). Middletown, Conn: Davison Art Center, Wesleyan University, 1978.
- FRANCIS, RICHARD. *Jasper Johns*. New York: Abbeville Press, 1984.
- GEELHAAR, CHRISTIAN. *Jasper Johns: Working Proofs* (Ausstellungskatalog). Basel: Kunstmuseum Basel, 1979; London: Petersburg Press, 1980.
- GOLDMAN, JUDITH. *Foirades/Fizzles* (Ausstellungskatalog). New York: Whitney Museum of American Art, 1977.
- . *Jasper Johns: Prints 1977–1981* (Ausstellungskatalog). Boston: Thomas Segal Gallery, 1981.
- . *Jasper Johns: 17 Monotypes*. West Islip, N.Y.: Universal Limited Art Editions, 1982.
- HOPKINS, HENRY. *Jasper Johns: Figures 0 to 9*. Los Angeles: Gemini G.E.L., 1968.
- HOPPS, WALTER. *Jasper Johns: Fragment – According to What/Six Lithographs*. Los Angeles: Gemini G.E.L., 1971.
- HUBER, CARLO, Hrsg. *Jasper Johns Graphik* (Ausstellungskatalog). Bern: Verlag Kornfeld & Klipstein, 1970.
- Jasper Johns: Drawings and Prints 1975–1979* (Ausstellungskatalog). Houston: Janie C. Lee Gallery, 1979.
- . *Lithographs 1973–1975*. Los Angeles: Gemini G.E.L., 1975.
- . *Litografii* (Ausstellungskatalog). Bukarest: Ateneul Roman, 1970.
- . *Screenprints* (Ausstellungskatalog). Tokyo: Gallery Mukai, 1978.
- LEPPER, JOHN PALMER. *Jasper Johns: The Graphic Work* (Ausstellungskatalog). San Antonio: Marion Koogler McNay Art Institute, 1969.
- ROSE, BARBARA. *Jasper Johns: 6 Lithographs (after »Untitled 1975«)* 1976. Los Angeles: Gemini G.E.L., 1976.

- ROSENBLUM, ROBERT. Preface to portfolio 0–9. West Islip, N.Y.: Universal Limited Art Editions, 1963.
- ROSENBLUM, ROBERT, TORU TAKEMITSU U. A. *Jasper Johns 0–9* (Ausstellungskatalog). Tokyo: Minami Gallery, 1967.
- SHAPIRO, DAVID. *Jasper Johns Drawings 1954–1984*. New York: Harry N. Abrams, 1984.
- SOLOMON, ALAN R. *Jasper Johns: Lead Reliefs*. Los Angeles: Gemini G.E.L., 1969.
- STANISLAWSKI, RYSZARD. *Jasper Johns litografie* (Ausstellungskatalog). Lodz: Museum Sztuki w Lodzi, 1970.
- SUBOTIĆ, IRINA. *Antoni Tapies-Jasper Johns Litografije* (Ausstellungskatalog). Belgrad: Muzej Savremene Umetnosti, 1969.

Aufsätze

- BERNSTEIN, ROBERTA. »Johns and Beckett: *Foirades/Fizzles*.« *Print Collector's Newsletter* 7 (November–Dezember 1976), S. 141–45.
- . »Jasper Johns and the Figure: Part One–Body Imprints.« *Arts Magazine* 52 (Oktober 1977), S. 142–44.
- CAGE, JOHN. »Jasper Johns: Stories and Ideas.« In *Jasper Johns* (Ausstellungskatalog), Herausgeber Alan R. Solomon. New York: The Jewish Museum, 1964.
- CALAS, NICOLAS. »Jasper Johns: And/Or.« In *Icons and Images of the Sixties*. New York: E. P. Dutton, 1971.
- FEINSTEIN, RONI. »Jasper Johns' *Untitled* (1972) and Marcel Duchamp's *Bride*.« *Arts Magazine* 57 (September 1982), S. 86–93.
- FIELD, RICHARD S. »Jasper Johns' *Flags*.« *Print Collector's Newsletter* 7 (Juli–August 1976), S. 69–77.
- GIDAL, PETER. »Beckett and Others and Art: A System.« *Studio International* 188 (November 1974), S. 183–87.
- KAPLAN, PATRICIA. »On Jasper Johns' *According to What*.« *Art Journal* 35 (Frühjahr 1976), S. 247–50.
- KELDER, DIANE. »Prints: Jasper Johns at Hofstra.« *Art in America* 61 (Januar–Februar 1973), S. 109–10.
- KOZLOFF, MAX. »The Division and Mockery of the Self.« *Studio International* 179 (Januar 1970), S. 9–15.
- MICHELSON, ANNETTE. »The Imaginary Object: Recent Prints by Jasper Johns.« *Artist's Proof* 8 (1968), S. 44–49.
- RAYNOR, VIVIEN. »Jasper Johns.« *Art News* 72 (März 1973), S. 20–22.
- ROSE, BARBARA. »The Graphic Work of Jasper Johns.« Teil 1, 2. *Artforum* 8 (März 1970), S. 39–45; 8 (September 1970), S. 65–74.
- . »Decoys and Doubles: Jasper Johns and the Modernist Mind.« *Arts Magazine* 50 (Mai 1976), S. 68–73.
- . »To Know Jasper Johns.« *Vogue* 167 (November 1977), S. 280–85.
- SHESTACK, ALAN. »Jasper Johns: Reflections.« *Print Collector's Newsletter* 8 (Januar–Februar 1978), S. 172–74.
- STEINBERG, LEO. »Jasper Johns.« *Metro* Nr. 4–5 (Mai 1962); überar-

beitet für Steinberg, *Jasper Johns*, New York: George Wittenborn, 1965; weiter überarbeitet für »Jasper Johns: The First Seven Years of His Art«, in Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York: Oxford University Press, 1972.
YOUNG, JOSEPH E. »Jasper Johns: An Appraisal.« *Art International* 13 (September 1969), S. 50–56.
–. »Jasper Johns' Lead-Relief Prints.« *Artist's Proof* 10 (1971), S. 36–38.

Filme

BLACKWOOD MICHAEL, Regisseur und Produzent.
Jasper Johns: Decoy. 1972. 18 Min. (Der Künstler bei der Arbeit an der Lithographie Decoy bei U.L.A.E.).
MARTIN KATRINA, Regisseurin und Produzentin.
Hanufada/Jasper Johns. 1980. 55 Min. (Der Künstler bei der Arbeit mit Siebdrucken bei Simca Print Artists).
SOLOMON, ALAN R., Regisseur und Produzent, und Lane Slate, Produzent.
U.S.A. Artists # 8: Jasper Johns. 1966. 28 Min. (Interviews mit dem Künstler und Leo Castelli).

Allgemeine Literatur

ADAMS, CLINTON. *American Lithographers 1900–1960*. Albuquerque: University of New Mexiko Press, 1985.
BEAL, GRAHAM W. J. *Artist and Printer: Six American Print Studios* (Ausstellungskatalog). Minneapolis: Walker Art Center, 1980.
BLOCH, E. MAURICE. *Words and Images: Universal Limited Art Editions* (Ausstellungskatalog). Los Angeles: Frederick S. Wight Art Gallery, U.C.L.A. Arts Council, 1978.
BOORSCH, SUZANNE. *Contemporary American Prints: Gifts from the Singer Collection* (Ausstellungskatalog). New York: The Metropolitan Museum of Art, 1976.
CALAS, NICOLAS. *Reality and Paradoxes: A Portfolio of Seven Original Prints*. New York: Multiples, Inc., 1975.
CASTELEMAN, RIVA. *Technics and Creativity: Gemini G.E.L.* (Ausstellungskatalog). New York: The Museum of Modern Art, 1971.
–. *Printed Art: A View of Two Decades* (Ausstellungskatalog). New York: The Museum of Modern Art, 1980.
–. *American Impressions: Prints Since Pollock*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.
Contemporary Graphics Published by Universal Limited Art Editions (Ausstellungskatalog). Minneapolis: Dayton's Gallery 12, 1968.
DAVIES, HANLYN UND HIROSHI MURATA. *Art and Technology: Offset Prints* (Ausstellungskatalog). Bethlehem, Pennsylvania: Ralph Wilson Gallery, Lehigh University, 1985.
DRÜCKERS, ALEXANDER UND ANGELA SCHÖNBERGER. *Druckgraphik: Wandlungen eines Mediums seit 1945* (Ausstellungskatalog). Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1981.
FIELD, RICHARD S. *Recent American Etching* (Ausstellungskatalog).

Washington, D. C.: National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, 1975.
–. *Prints*. Genf: Skira, 1981.
FINE, RUTH. *Gemini G.E.L.: Art and Collaboration* (Ausstellungskatalog). Washington, D. C.: National Gallery of Art; New York: Abbeville Press, 1984.
GILMOUR, PAT. *The Mechanized Image* (Ausstellungskatalog). London: Arts Council of Great Britain, 1978.
GILMOUR, PAT UND ANNE WILLSFORD. *Paperwork* (Ausstellungskatalog). Canberra: Australian National Gallery, 1982.
GOLDMAN, JUDITH. *Print Publishing in America* (Ausstellungskatalog). N.p.: United States International Communications Agency, [1979].
–. *American Prints and Printmaking 1956–1981* (Ausstellungskatalog; Print Review Nr. 13). New York: Pratt Graphics Center, 1981.
–. *American Prints: Process and Proofs* (Ausstellungskatalog). New York: Whitney Museum of American Art and Harper & Row, 1981.
GRAY, CLEVE. »Tatyana Grosman's Workshop.« *Art in America* 55 (Dezember–Januar 1965–66), S. 83–85.
IVES, COLTA U. A. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century* (Ausstellungskatalog). New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980.
JOHNSON, ELAINE L. *Contemporary Painters and Sculptors as Printmakers* (Ausstellungskatalog). New York: The Museum of Modern Art, 1966.
JOHNSON, UNA E. *American Prints and Printmakers*. Garden City N.Y.: Doubleday & Co., 1980.
KELDER, DIANE. »Tradition and Craftsmanship in Modern Prints.« *Art News* 70 (Januar 1972), S. 56–59, 69–75.
KOZLOFF, MAX. »Three-Dimensional Prints and the Retreat from Originality.« *Artforum* 4 (Dezember 1965), S. 25–27.
LARSON, PHILIP. »Words in Print.« *Print Collector's Newsletter* 5 (Juli 1974), S. 53–56.
LEERING, J. *Experiment in Grafiek: Gemini G.E.L.* (Ausstellungskatalog). Eindhoven: Van Abbemuseum, 1971.
MARANO, LIZBETH. *Parasol and Simca: Two Presses/Two Processes* (Ausstellungskatalog). Lewisburg, Pennsylvania: Center Gallery, Bucknell University, 1984.
MENAKER, DEBORAH U. A. *The Modern Art of the Print: Selections from the Collection of Lois and Michael Torf* (Ausstellungskatalog). Williamstown, Mass.: Williams College Museum of Art; Boston: Museum of Fine Arts, 1984.
The Pop Art Print (Ausstellungskatalog). Fort Worth: The Fort Worth Art Museum, 1984.
Prints by Four New York Painters: Helen Frankenthaler, Jasper Johns, Robert Motherwell, Barnett Newman (Ausstellungskatalog). New York: The Metropolitan Museum of Art, 1969.
RONTE, DIETER. »Amerikanische Druckgrafik nach 1945.« In *Amerikanische Kunst von 1945 bis Heute*, Herausgeber Dieter Honisch und Jens Christian Jensen. Köln: DuMont, 1976.
SPERLING, LOUISE UND RICHARD S. FIELD. *Offset Lithography* (Ausstellungskatalog). Middletown, Conn.: Davison Art Center, Wesleyan University 1975.

TOMKINS, CALVIN. »The Skin of the Stone.« In *The Scene: Reports on Post-Modern Art*. New York: Viking Press, 1976.

TOWLE, TONY. *Contemporary American Prints from Universal Limited Art Editions: The Rapp Collection* (Ausstellungskatalog). Toronto: Art Gallery of Ontario, 1979.

TOWLE, TONY UND CHRISTIAN GEELHAAR. *25 Jahre Universal Limited Art Editions 1957-1982* (Ausstellungskatalog). Düsseldorf: W. Witt-

rock Kunsthandel, [1982].

WATROUS, JAMES. *A Century of American Printmaking 1880-1980*. Madison: University of Wisconsin Press, 1984.

WHITNEY, DAVID. *Johns, Stella, Warhol: Works in Series* (Ausstellungskatalog). Corpus Christi: Art Museum of South Texas, 1972.

ZERNER, HENRI. »Universal Limited Art Editions.« *L'Oeil* (französ. Ausg.) Nr. 120 (Dezember 1964), S. 36-43, 82.

PHOTONACHWEIS

Die Photographen und Quellen der für diesen Band verwendeten Illustrationen sind im folgenden in alphabetischer Reihenfolge aufgelistet; die Seitenangaben beziehen sich auf die vorliegende Publikation.

© Colorphoto Hinz, Allschwil-Basel, mit freundlicher Genehmigung Kunstmuseum Basel: 84-85

D. James Dee, mit freundlicher Genehmigung Simca Print Artists, New York: 94, 105

© Gemini G. E. L., Los Angeles: 66, 67 oben, 70, 78, 79, 82, 90 links, 91, 108 rechts, 109-115, 115

© Gemini G. E. L., Los Angeles, und Stony Johns, Inc.: 80 links, 127-129

© Jasper Johns und Peterburg Press, New York: 67 unten, 114 oben, 115

Kate Keller, The Museum of Modern Art: 53, 55, 59, 63, 65 unten,

71, 72, 76, 80 rechts, 86, 87, 88 oben, 89, 90 rechts, 95, 96, 97, 99, 101, 104-107, 114 unten, 117-119, 121 unten, 122, 124, 126

© Katrina Martin, New York: 8

James Mathews, The Museum of Modern Art: 57, 108 links

Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix, Maryland: 120-121

Mali Olatunji, The Museum of Modern Art: 56, 58, 60, 62, 64, 65 oben, 75, 81, 83, 98, 100, 102, 125, 130

Ralf Peterson, The Museum of Modern Art: 125 oben

Eric Pollitzer: mit freundlicher Genehmigung von Brooke Alexander, Inc., New York, 77, 92; mit freundlicher Genehmigung Mr. und Mrs. Victor W. Ganz, New York, 74; mit freundlicher Genehmigung

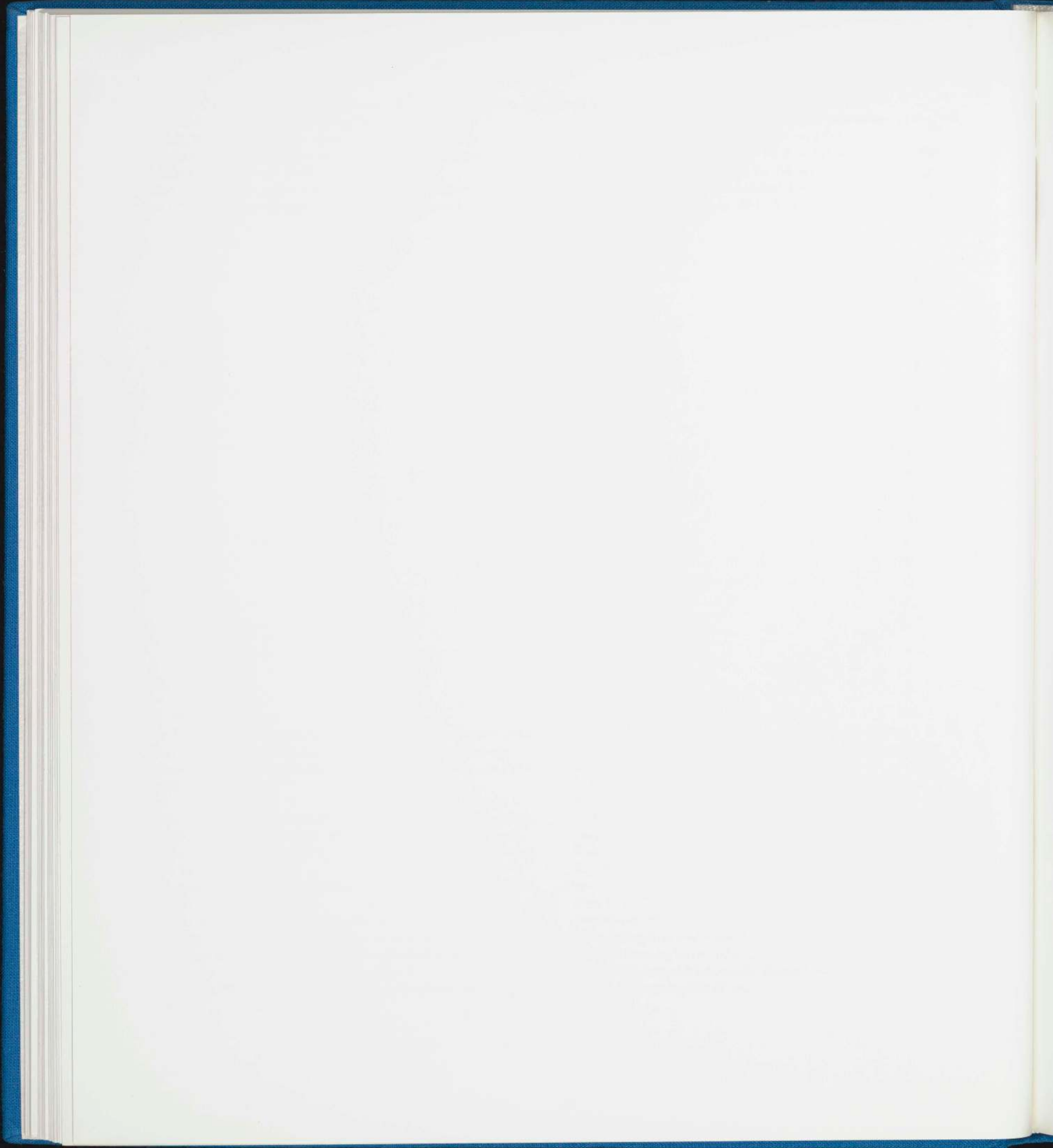
Petersburg Press, New York, 95

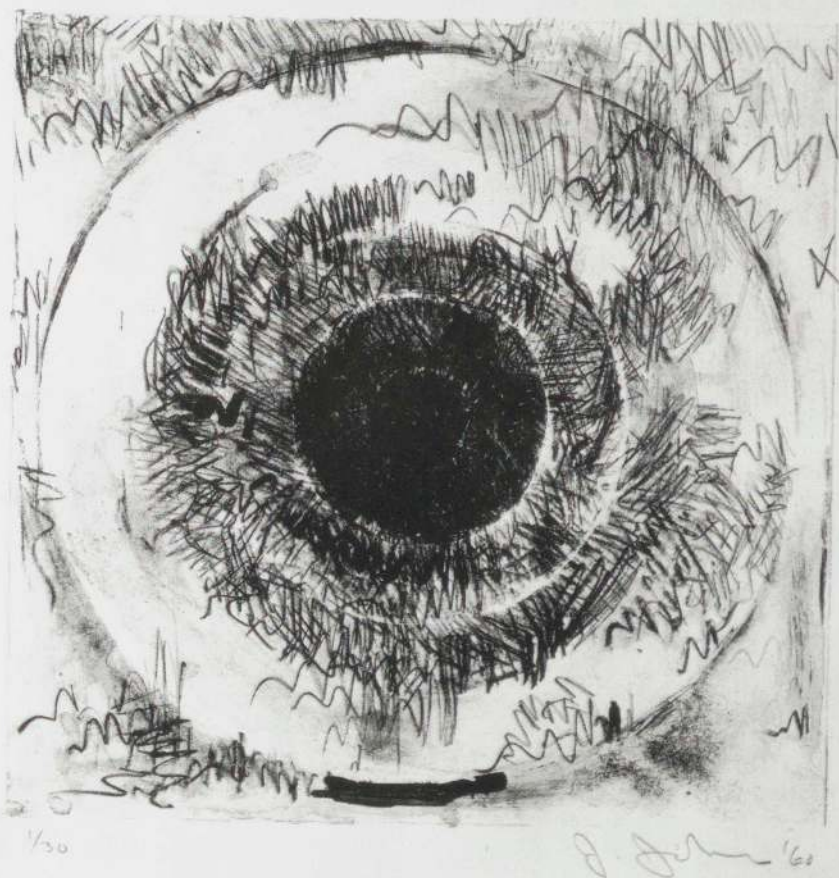
Marc Schuman, mit freundlicher Genehmigung Kimiko und Johns Powers, New York: 73

Universal Limited Art Editions, West Islip, New York: 88 Mitte und unten, 125 unten, 131

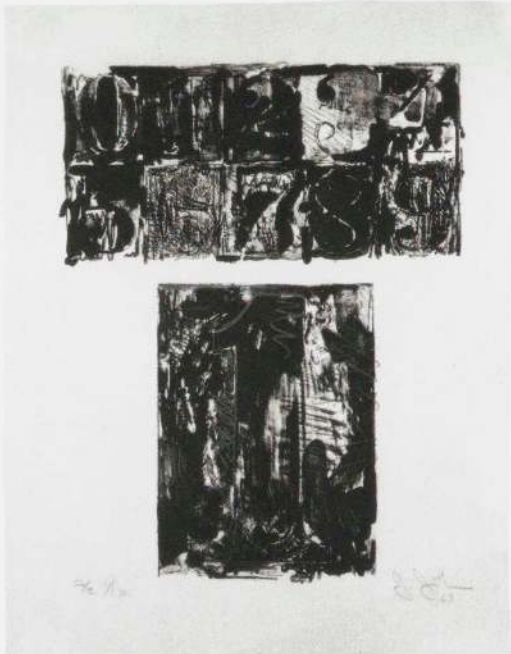
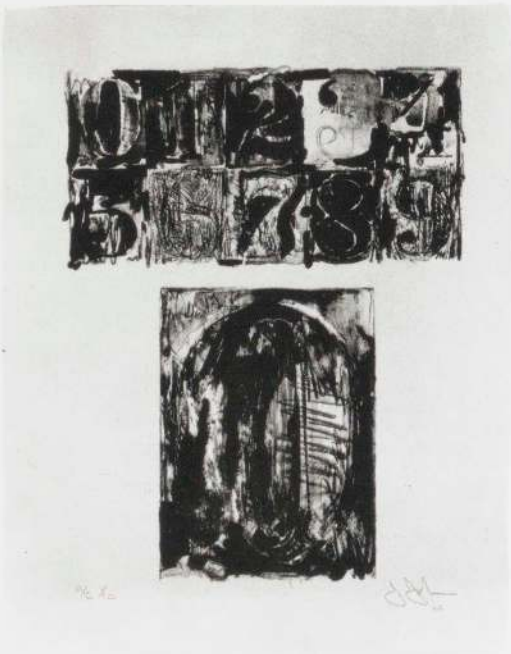
TAFELN

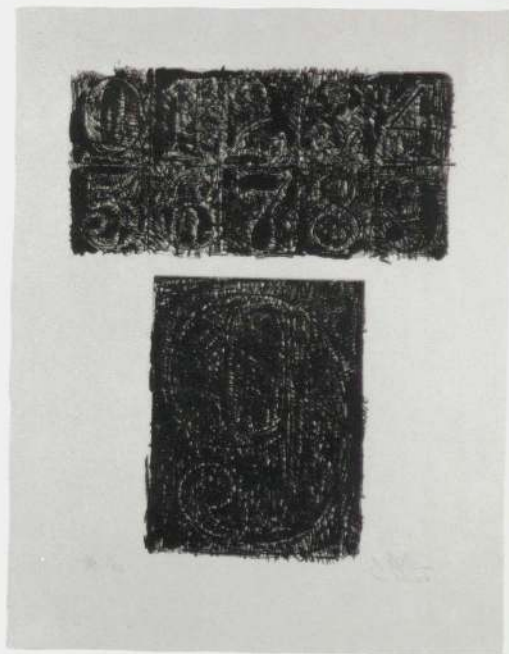
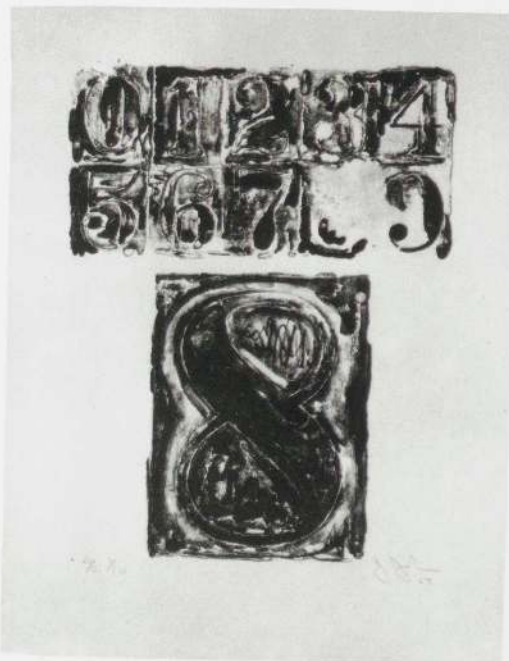
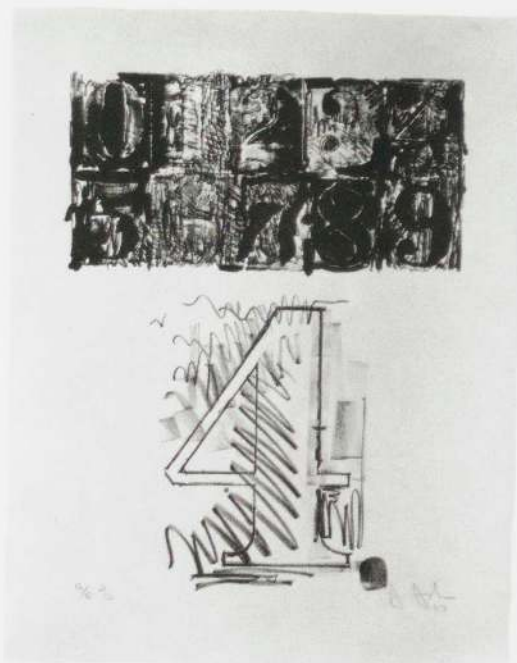
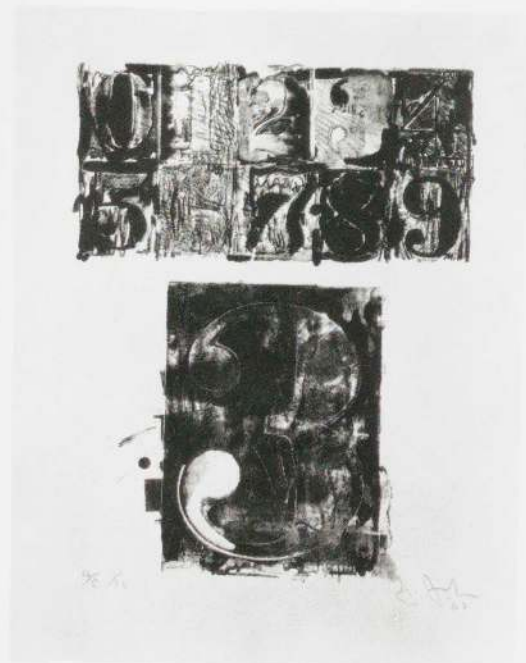
Die nach den Namen der Verleger angeführten Daten bezeichnen das Erscheinungsjahr.
In Klammern gesetzte Daten erscheinen nicht auf den Blättern.
Der Verleger »Universal Limited Art Editions« ist in der Abkürzung U.L.A.E. angegeben.
Die Tafeln geben das vollständige Blatt jedes Druckes wieder.



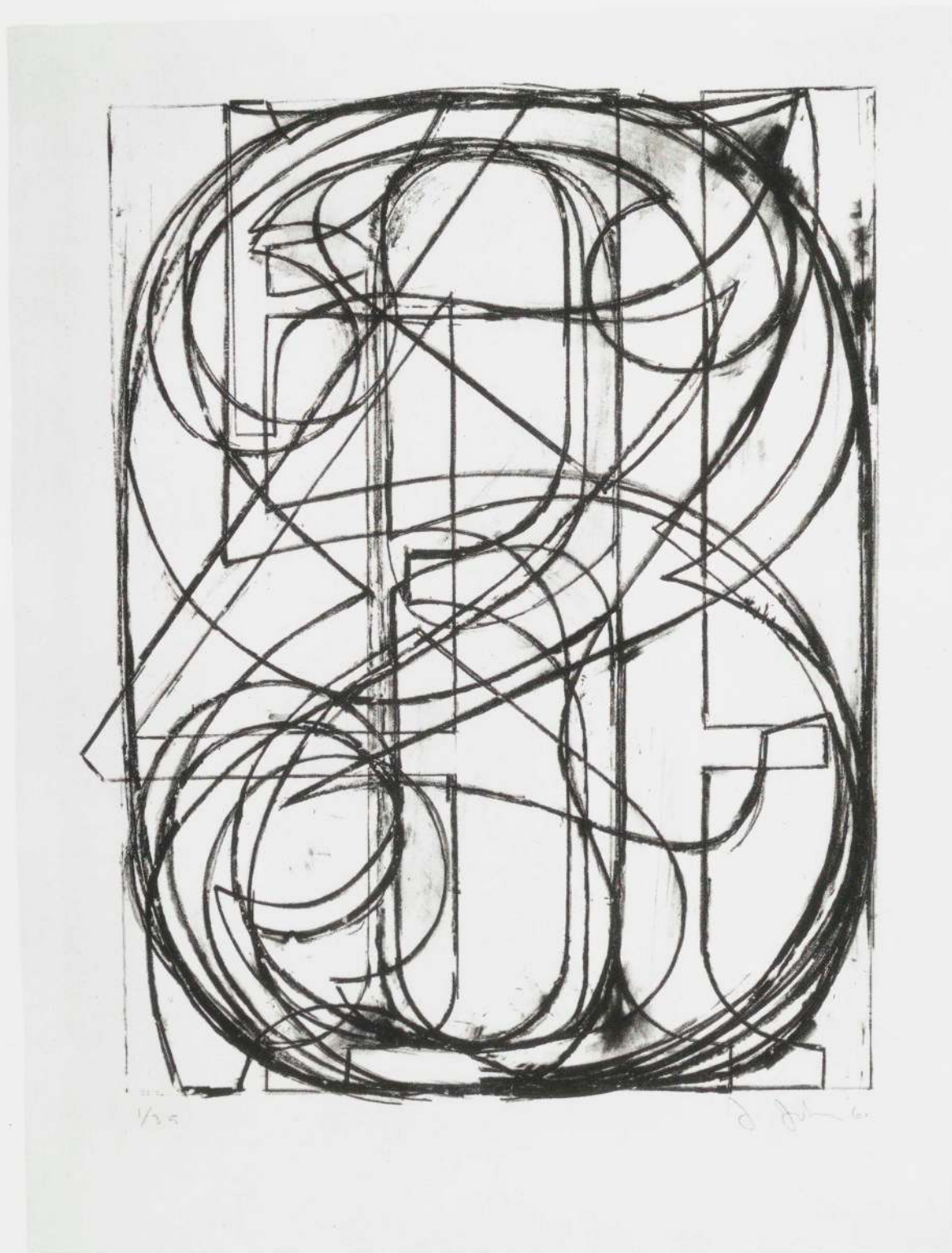


TARGET. U.L.A.E., 1960.
Lithographie, 57,5 cm × 44,7 cm.
Museum of Modern Art. Schenkung Mr. und Mrs. Armand P.artos.



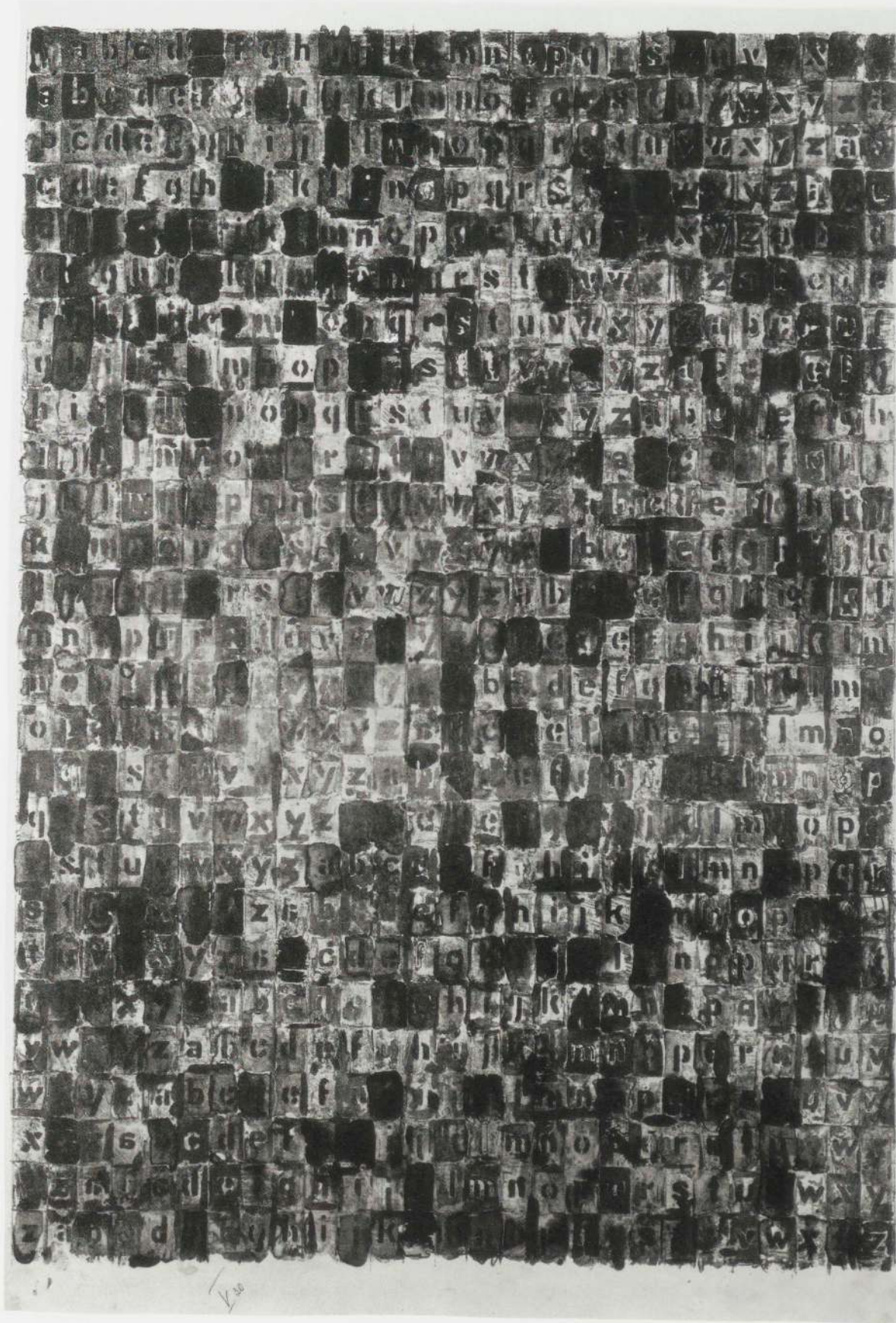


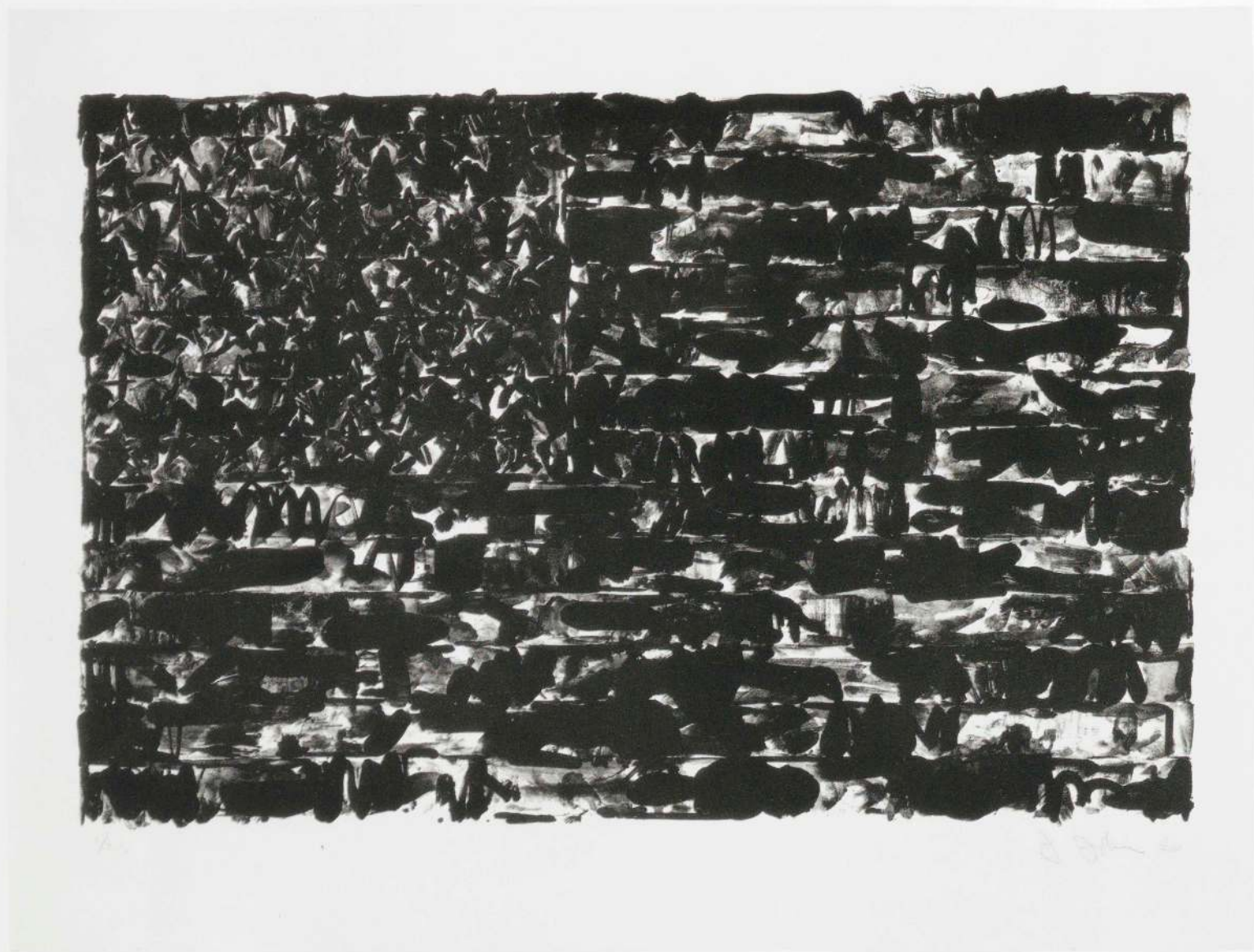
0-9. U.L.A.E., 1963.
Portfolio mit zehn Lithographien, je 52 cm × 39,4 cm (mit geringfügigen Abweichungen).
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



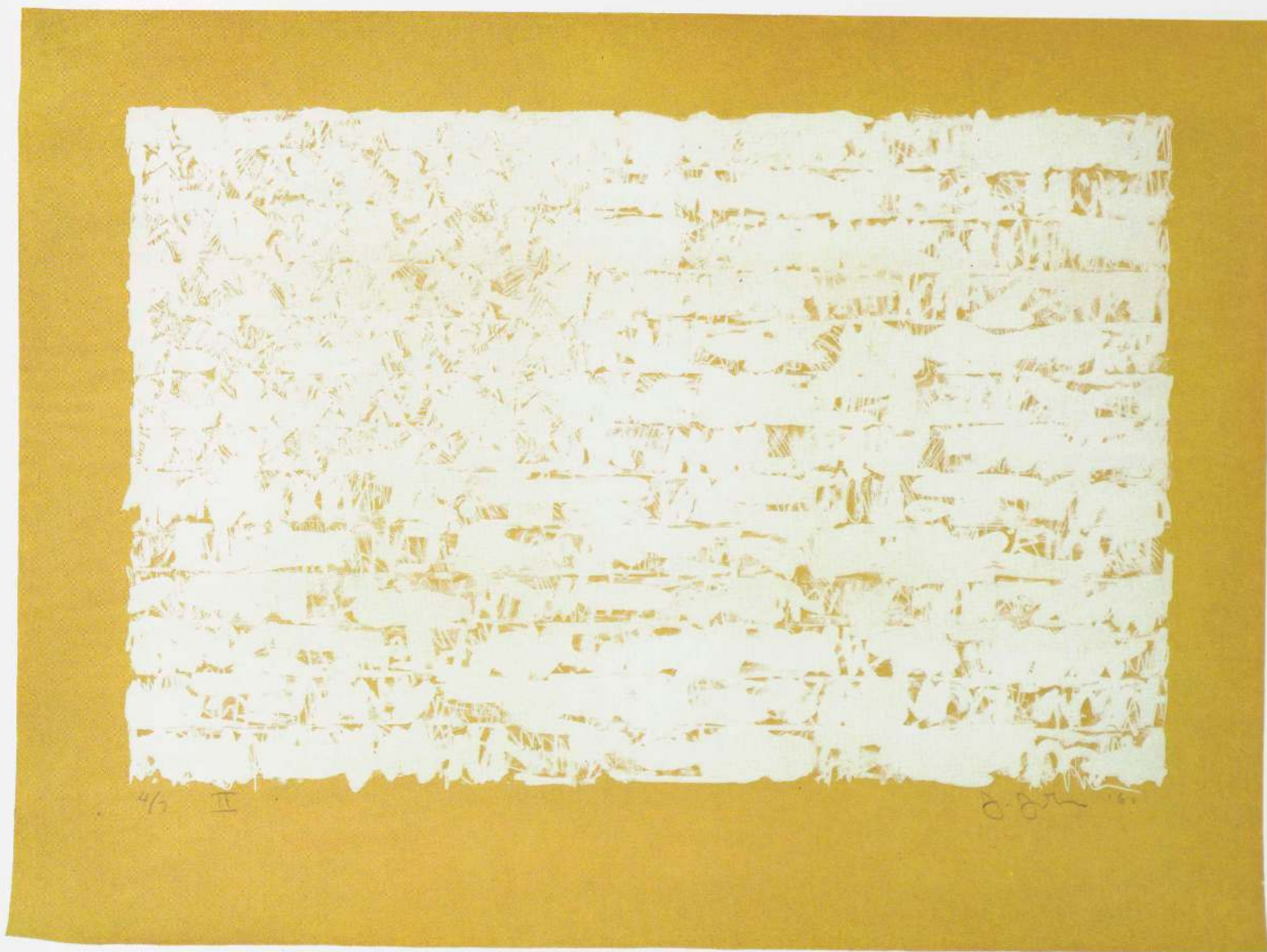
Oben: 0-9. U.L.A.E., 1960.
Lithographie, 75,9 cm × 57,2 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Mr. und Mrs. Armand P. Bartos.

Rechte Seite: ALPHABETS. Unveröffentlicht (1962).
Lithographie, 91,8 cm × 61,1 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Erworben aus gemeinsamen Mitteln von James R. Epstein und des National Endowment for the Arts.

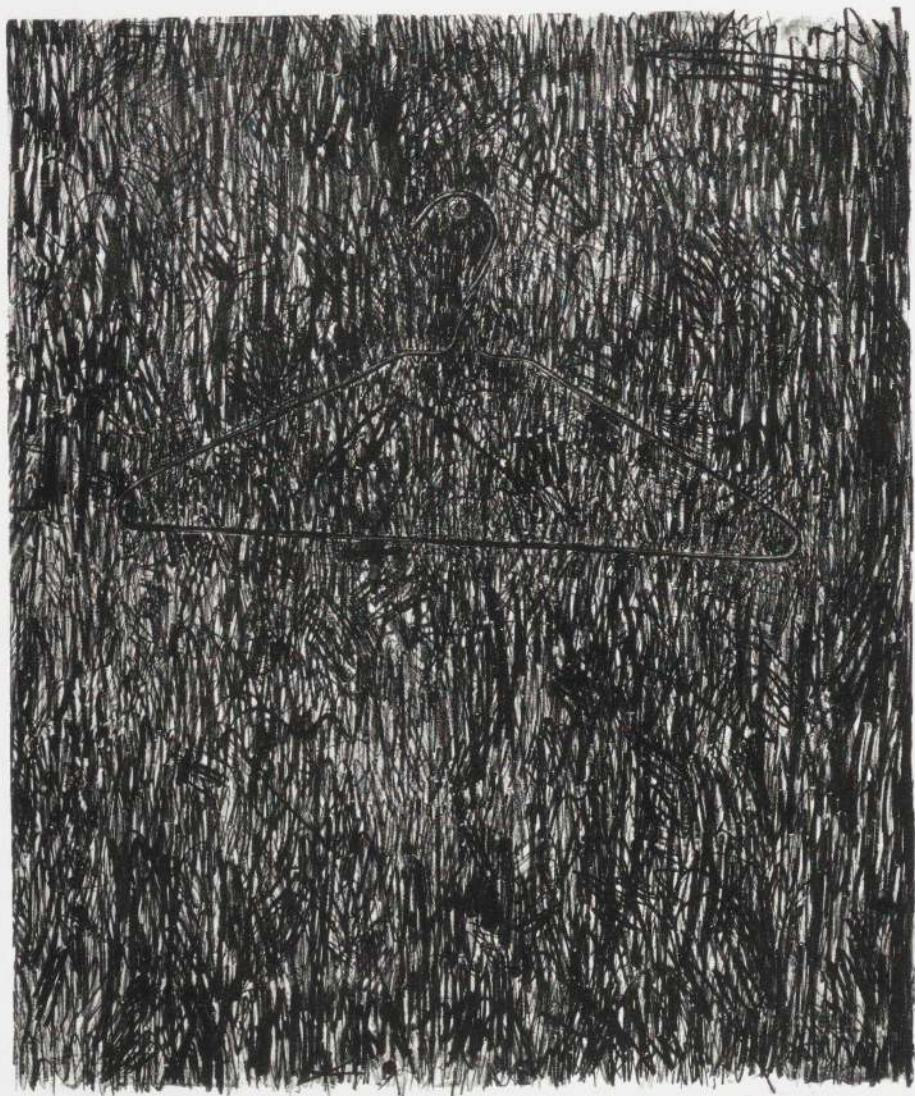




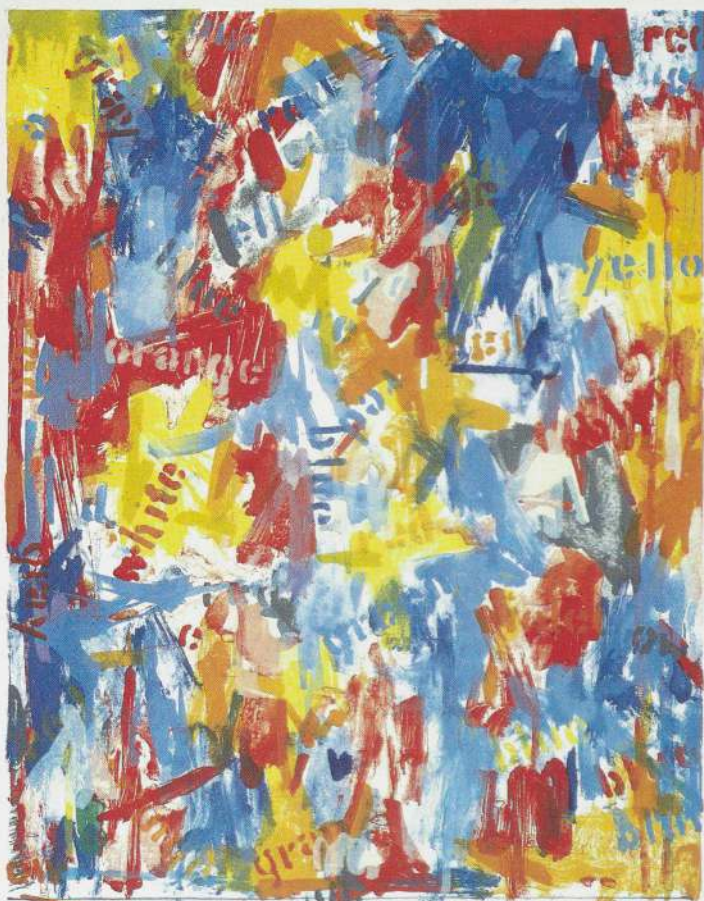
FLAG. U.L.A.E., 1960.
Lithographie, 56,5 cm × 76,2 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Mr. and Mrs. Armand P. Bartos.



FLAG II. U.L.A.E., 1960.
Lithographie, in Weiß, 61 cm × 81,5 cm.
Sammlung Mr. und Mrs. Victor W. Ganz, New York.



COAT HANGER. U.L.A.E., 1960.
Lithographie, 91,4 cm × 68,6 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Mr. und Mrs. Armand P. Bartos.



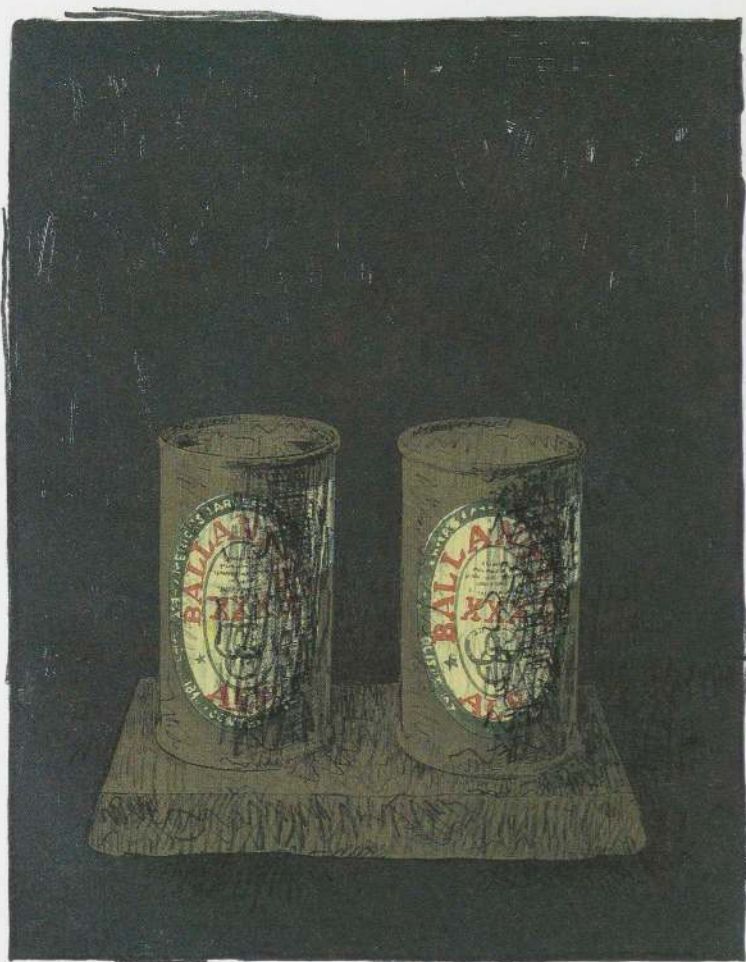
Ver I

John

FALSE START I. U.L.A.E., 1962.
Lithographie, Farbdruck, 76,7 cm × 56,5 cm.
The Museum of Modern Art. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.

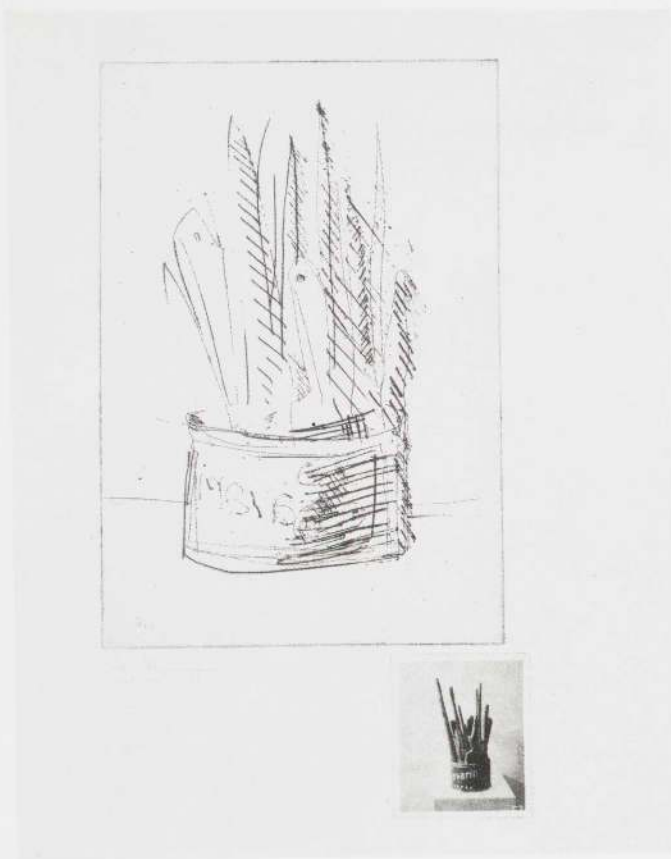


PAINTING WITH TWO BALLS I U.L.A.E., 1962.
Lithographie, Farbdruck, 67,5 cm × 51,8 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



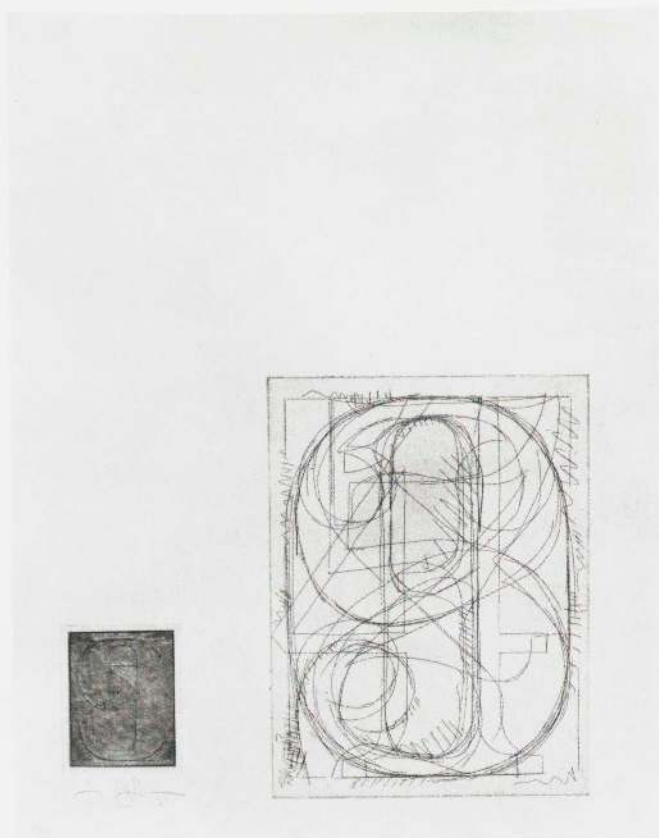
U.L.A.E.
1964

ALE CANS. U.L.A.E., 1964.
Lithographie, Farbdruck, 58,1 cm × 45,1 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



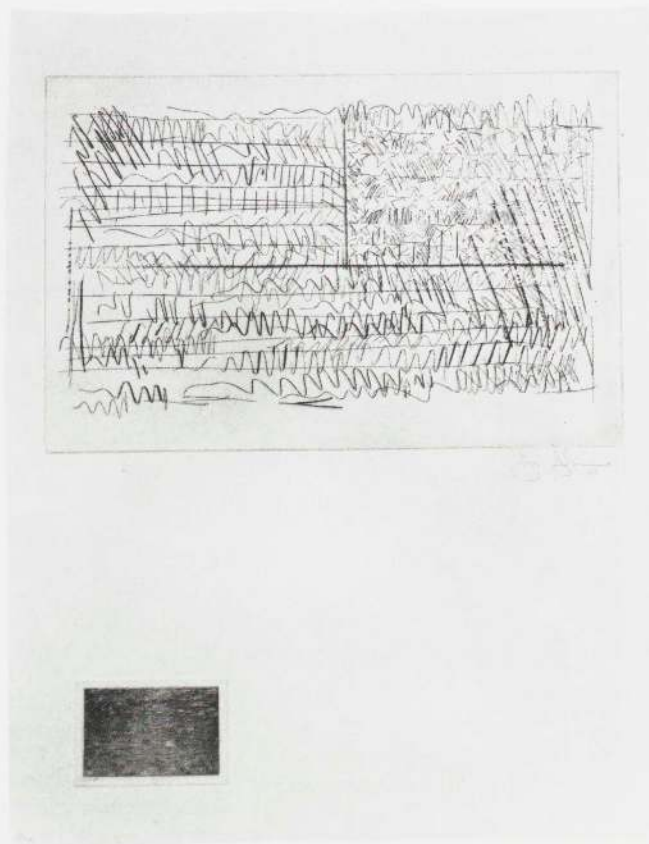
Oben: PAINTBRUSHES aus dem Portfolio FIRST ETCHINGS.
U.L.A.E., 1968.

Radierung und Photogravur, 64,1 cm × 49,5 cm.
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



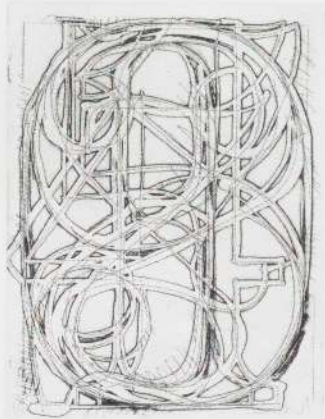
Oben rechts: NUMBERS aus dem Portfolio FIRST ETCHINGS.
U.L.A.E., 1968.

Radierung und Photogravur, 66 cm × 51 cm.
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



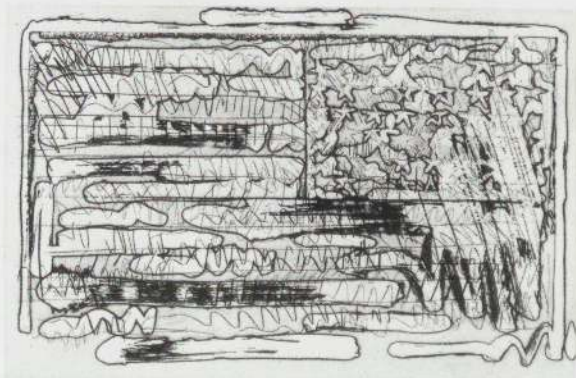
Rechts: FLAG aus dem Portfolio FIRST ETCHINGS.
U.L.A.E., 1968.

Radierung und Photogravur, 66 cm × 51 cm.
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



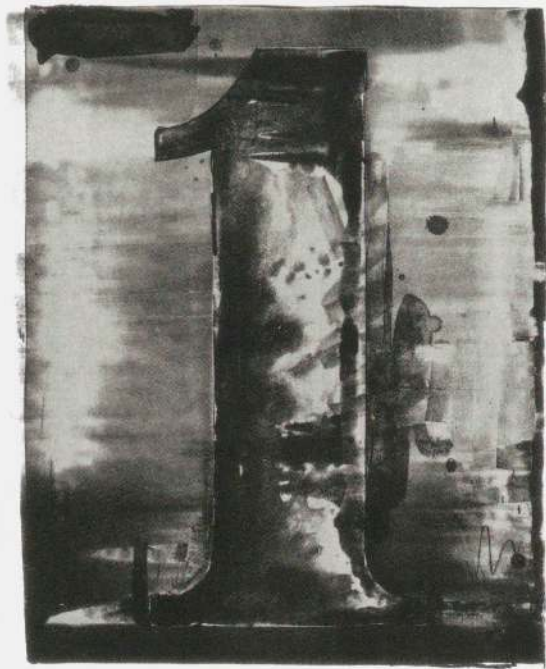
NUMBERS aus dem Portfolio
FIRST ETCHINGS, SECOND STATE.
U.L.A.E., 1969.

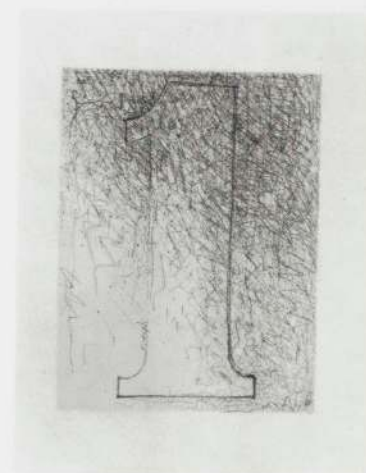
Radierung, 66 cm × 50 cm.
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



FLAG aus dem Portfolio
FIRST ETCHINGS, SECOND STATE.
U.L.A.E., 1969.

Radierung mit Roulette, 65,7 cm × 50 cm.
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.





Linke Seite: FIGURE 0 bis FIGURE 3 aus der Serie BLACK AND WHITE NUMERALS. Gemini G.E.L., 1968.
Lithographien, je 94 cm × 76 cm (mit geringfügigen Abweichungen).
The Museum of Modern Art, New York. John B. Turner Fund.

Oben links: FIGURE 1 aus der Serie COLOR NUMERALS. Gemini G.E.L., 1969.
Lithographie, Farbdruck, 96,5 cm × 78,7 cm.
Sammlung Mr. und Mrs. Victor W. Ganz, New York.

Oben rechts: NUMERAL 1 aus FOIRADES/FIZZLES von Samuel Beckett. Petersburg Press, 1976.
Radierung und Kaltnadelradierung, 33,2 cm × 25,2 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste und Armand Bartos.

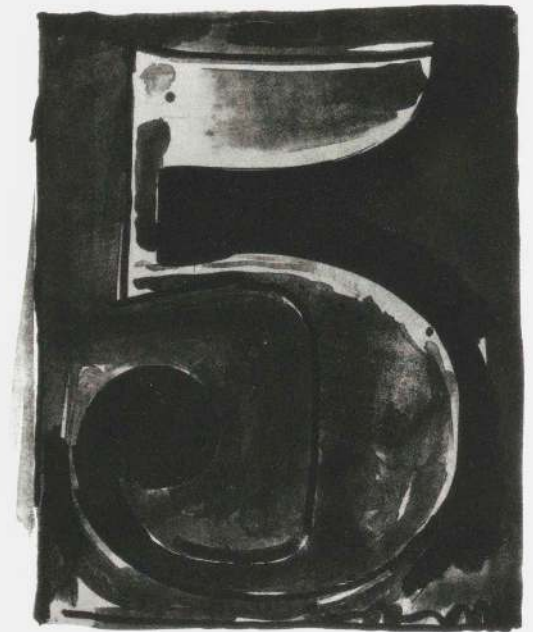
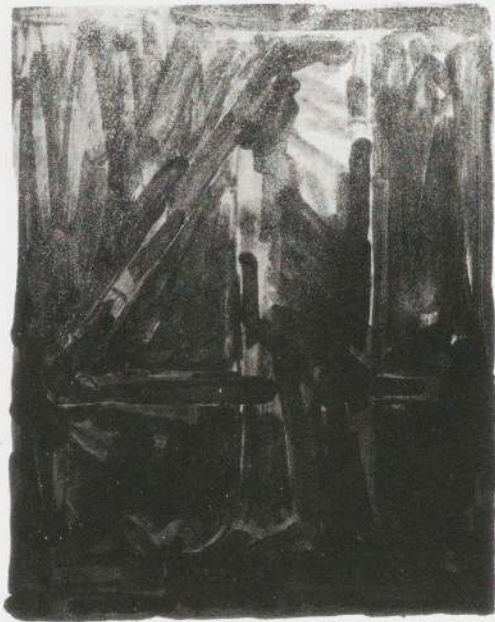


FIGURE 4 bis FIGURE 6 aus der Serie BLACK AND WHITE NUMERALS.
Gemini G.E.L., 1968.
Lithographien, je 94 cm × 76,2 cm (mit geringfügigen Abweichungen).
The Museum of Modern Art, New York. John B. Turner Fund.



Links: FIGURE 7 aus der Serie BLACK AND WHITE NUMERALS. Gemini G.F.I., 1968.
Lithographie, 94,3 cm × 76,2 cm.
The Museum of Modern Art, New York. John B. Turner Fund.



Rechts: FIGURE 7 aus der Serie COLOR NUMERALS. Gemini G.E.L., 1969.
Lithographie, Farbdruck, 96,5 cm × 78,7 cm.
Sammlung Mr. und Mrs. Victor W. Ganz, New York.



FIGURE 8 und FIGURE 9 aus der Serie BLACK AND WHITE NUMERALS. Gemini G.E.L., 1968.
Lithographien, 94 cm × 76 cm (mit geringfügigen Abweichungen).
The Museum of Modern Art, New York. John B. Turner Fund.



PASSAGE I. U.L.A.E., 1966.
Lithographie, Farbdruck, 71,4 x 92,4 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



DECOY. U.L.A.E., 1971.
Lithographie, Farbdruck, 105,4 cm × 75,1 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste Bartos.



DECOY. 1971.
Öl auf Leinwand mit Messingöse, 104,1 cm × 74,9 cm.
Sammlung Kimiko und John Powers, New York.





Linke Seite: DECOY. 1971.
 Öl auf Leinwand mit Messingöse, 182 cm × 127 cm.
 Sammlung Mr. und Mrs. Victor W. Ganz, New York.

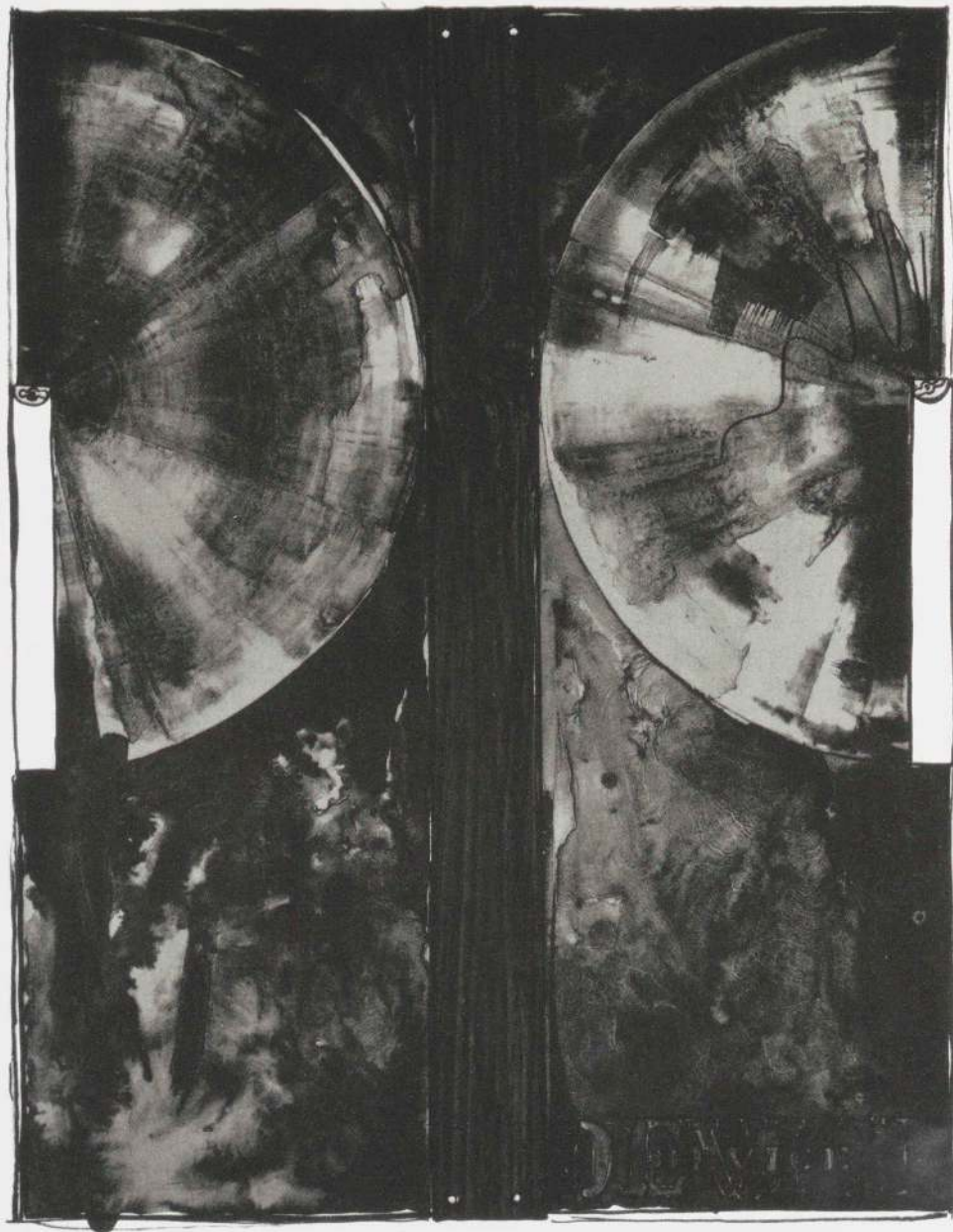
Oben: DECOY II. U.L.A.E., 1973.
 Lithographie, Farbdruck, 105,3 cm × 75,2 cm.
 The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste Bartos.



WATCHMAN. U.L.A.E., 1967.
Lithographie, Farbdruck, 91,6 cm × 61,4 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



PAINTING WITH TWO BALLS (GRAYS). J. Johns, 1971.
Siebdruck in Grau und Schwarz, 88,6 cm × 71,8 cm.
Mit freundlicher Genehmigung von Brooke Alexander, Inc., New York.



Oben: DEVICE-BLACK STATE. Gemini G.E.L., 1972.
Lithographie in Grau und Schwarz, 81,9 cm × 65,4 cm.
Sammlung des Verlegers, Los Angeles.

Rechte Seite: FOOL'S HOUSE. Gemini G.E.L., 1972.
Lithographie, Farbdruck, 111,1 cm × 73 cm.
The Museum of Modern Art, New York. John B. Turner Fund.



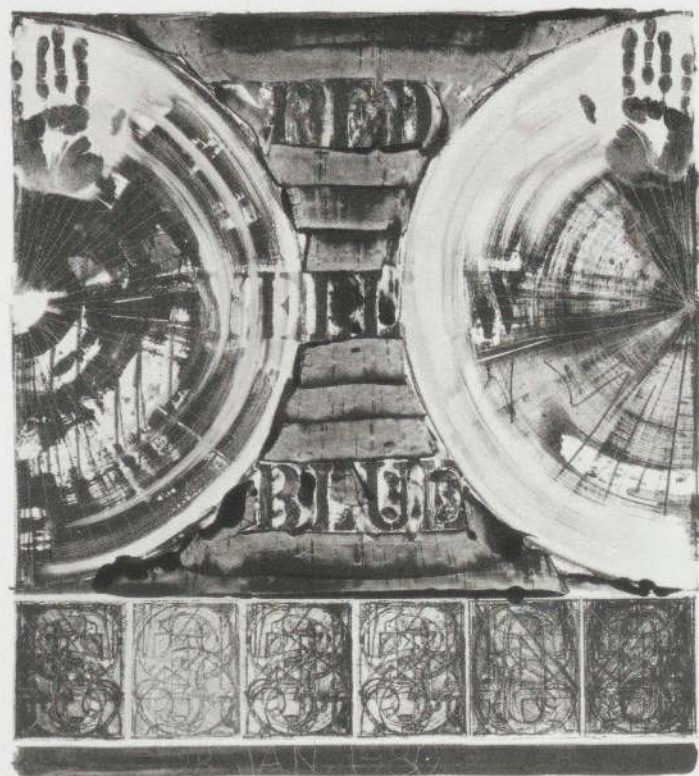
76

68



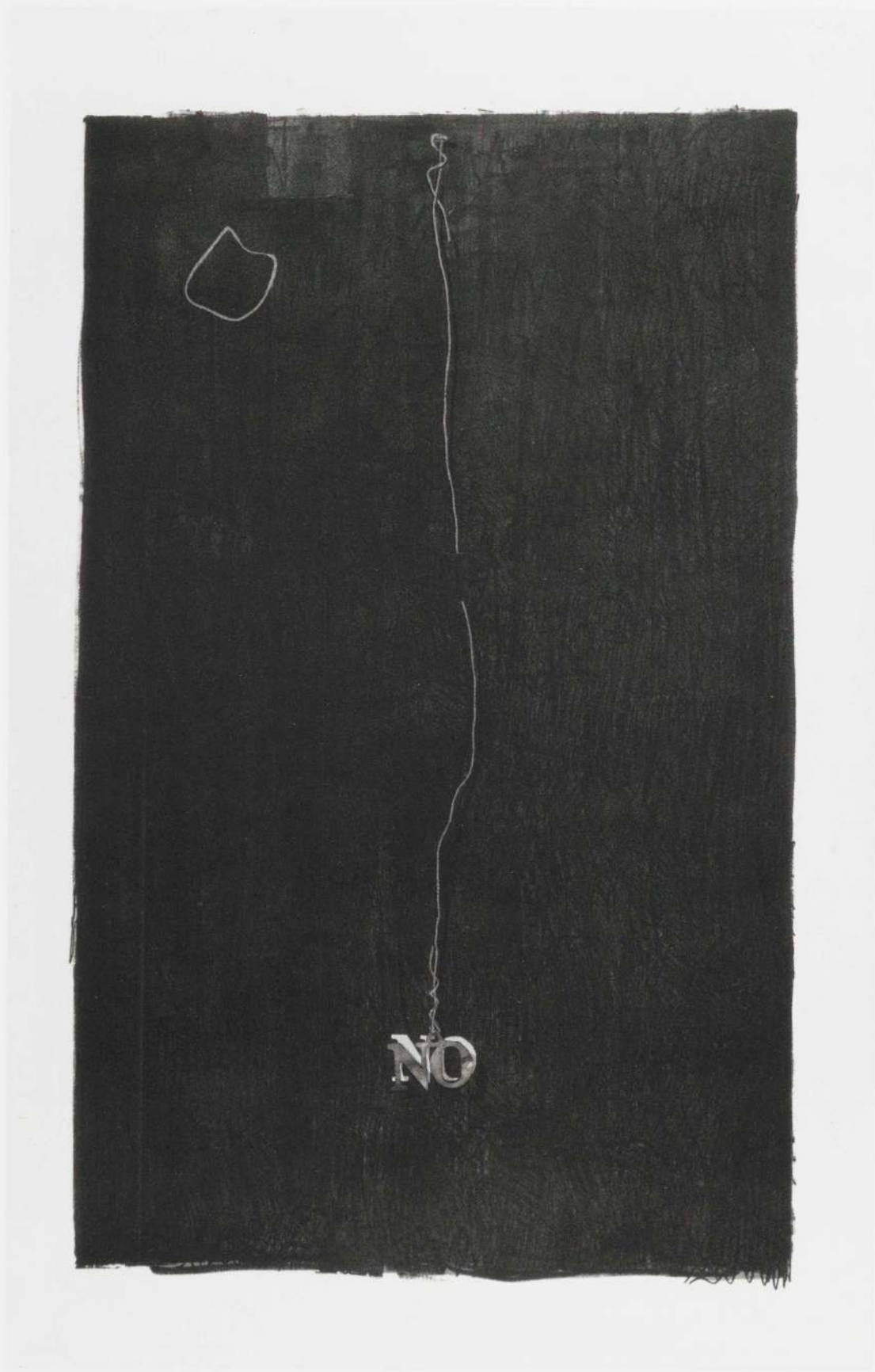
Oben: UNTITLED. Gemini G.E.L., 1980.
Lithographie, Farbdruck, 87 cm × 76,8 cm.
Sammlung Leslie und Johanna Garfield, New York.

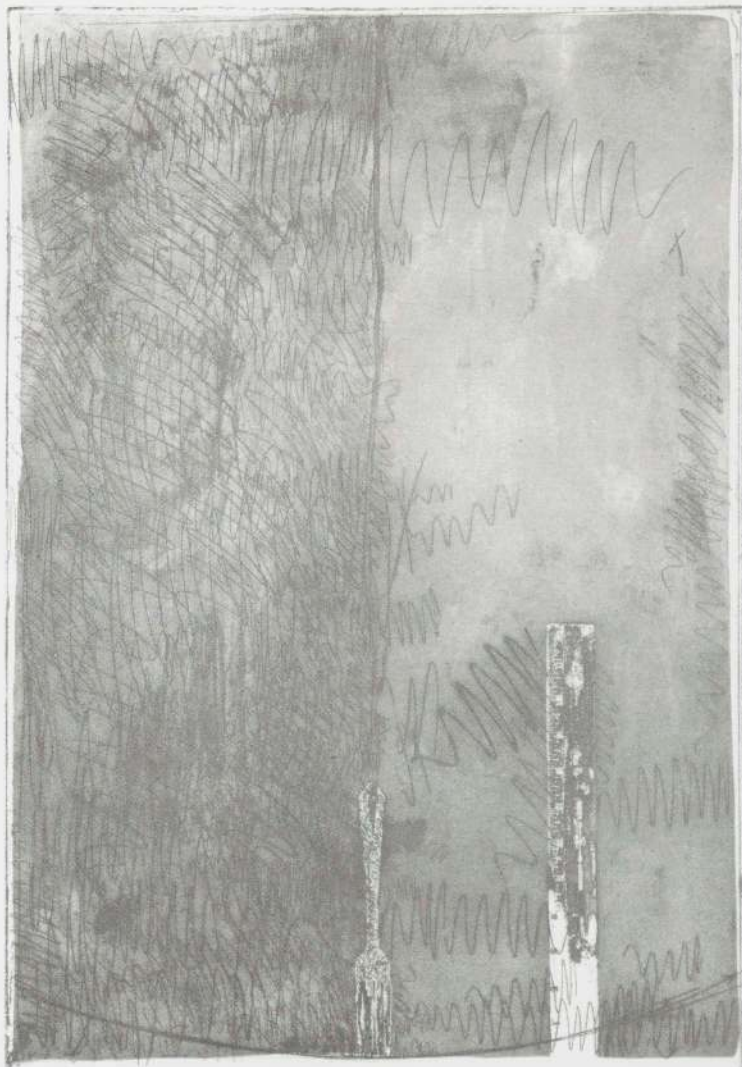
Rechts: Probedruck für UNTITLED. 1980.
Lithographie, 99,2 cm × 90,8 cm.
Sammlung J. Johns, New York.





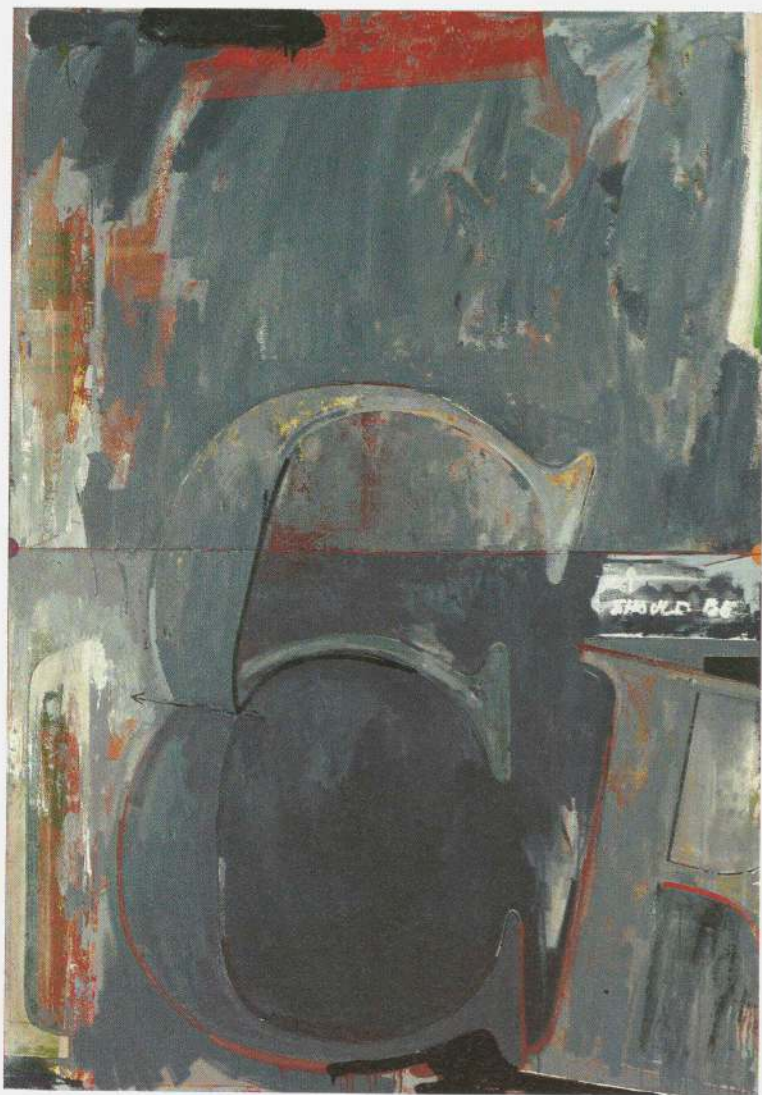
VOICE. U.L.A.E., 1967.
Lithographie in Schwarz und Silber, 122,9 cm × 80,5 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.





Linke Seite: NO. Gemini G.E.L., 1969.
Lithographie im Prägedruckverfahren, Farbdruck mit Collage, 142,2 cm × 91,1 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Philip Johnson (im Austausch).
Oben: UNTITLED (RULER AND FORK) II. U.L.A.E., 1969.
Radierung und Aquatinta in Grau, 104,8 cm × 71 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.





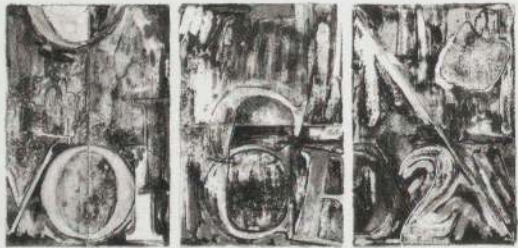
VOICE 2. 1971.
Öl und Collage auf Leinwand, drei Tafeln, je 182,9 cm × 127 cm.
Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel.



VOICE 2. U.L.A.E., 1982.
Lithographie, Farbdruck auf drei Blättern, je 91,4 cm × 62,5 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste Bartos.



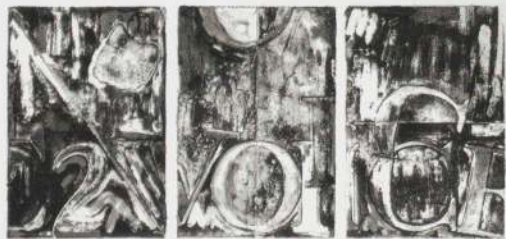
VOICE 2. Unveröffentlicht, 1982.
Lithographie, Farbdruck, 98,1 cm × 191 cm.
Sammlung J. Johns, New York.



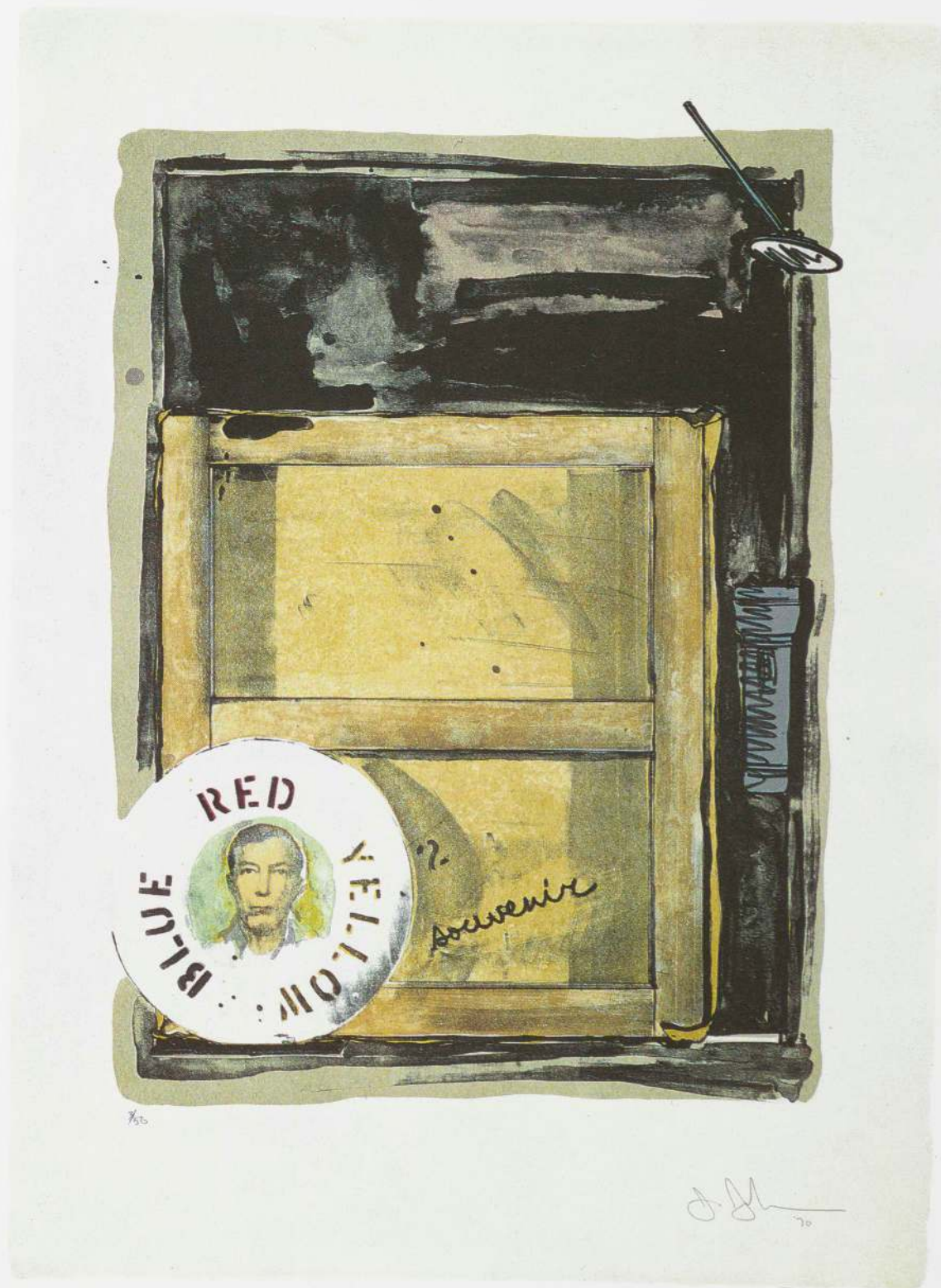
VOICE 2. U.L.A.E., 1982.
Lithographie, Farbdruck, 50,3 cm × 64,6 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste Bartos.



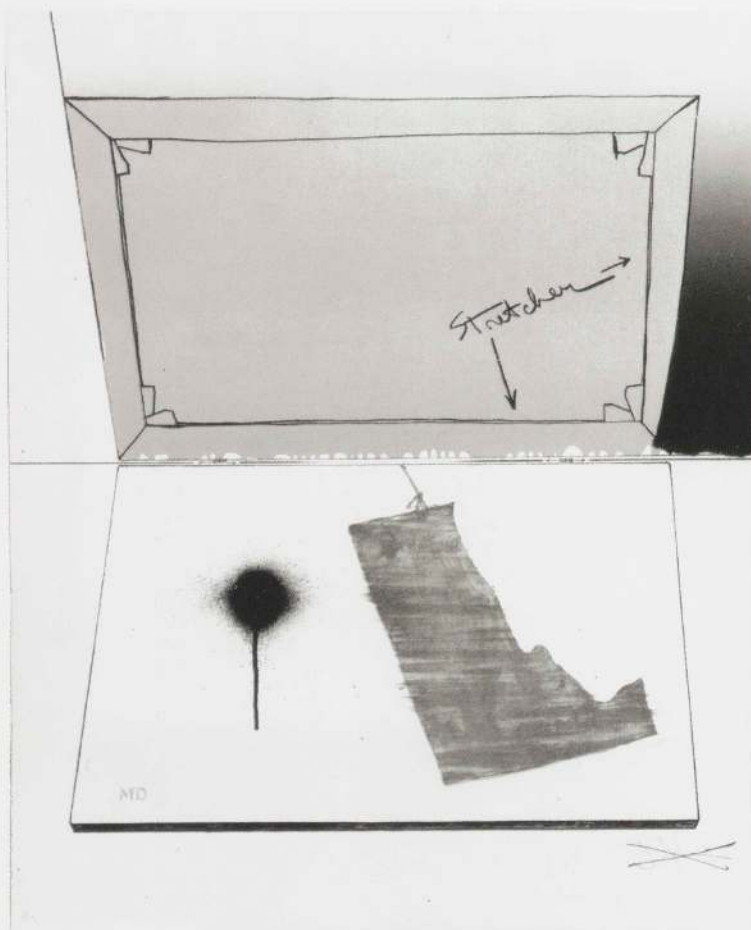
VOICE 2. U.L.A.E., 1982.
Lithographie, Farbdruck, 50,3 × 64,6 cm.
Privatsammlung, West Hartford, Connecticut.



VOICE 2. U.L.A.E., 1982.
Lithographie, Farbdruck, 50,3 cm × 64,6 cm.
Sammlung Mr. und Mrs. Victor W. Ganz, New York.



SOUVENIR. U.L.A.E., 1970.
Lithographie, Farbdruck, 77,9 cm × 56,7 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



Links: FRAGMENT – ACCORDING TO WHAT – HINGED CANVAS. Gemini G.E.L., 1971.
Lithographie, Farbdruck, 91,8 cm × 75,6 cm.
The Museum of Modern Art, New York. John B. Turner Fund.

Rechts: Probedruck für FRAGMENT – ACCORDING TO WHAT – HINGED CANVAS. 1971.
Lithographie, Farbdruck, 91,4 cm × 75,2 cm.
Sammlung J. Johns, New York.



FRAGMENT - ACCORDING TO WHAT - BENT »BLUE« (zweiter Zustand), Gemini G.E.L., 1971.
Lithographie, Farbdruck mit Umdruck, 64,8 cm × 73 cm.
Sammlung J. Johns, New York.



UNTITLED (Skull) aus dem Portfolio REALITY AND PARADOXES. Multiples, Inc., 1973.
Siebdruck, Farbdruck, 61 cm × 83,8 cm.
Sammlung Peter und Susan Ralston, New York.



1/34
Picasso

CUPS 4 PICASSO. U.L.A.E., 1972.
Lithographie, Farbdruck, 56,5 cm × 81,9 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste Bartos.





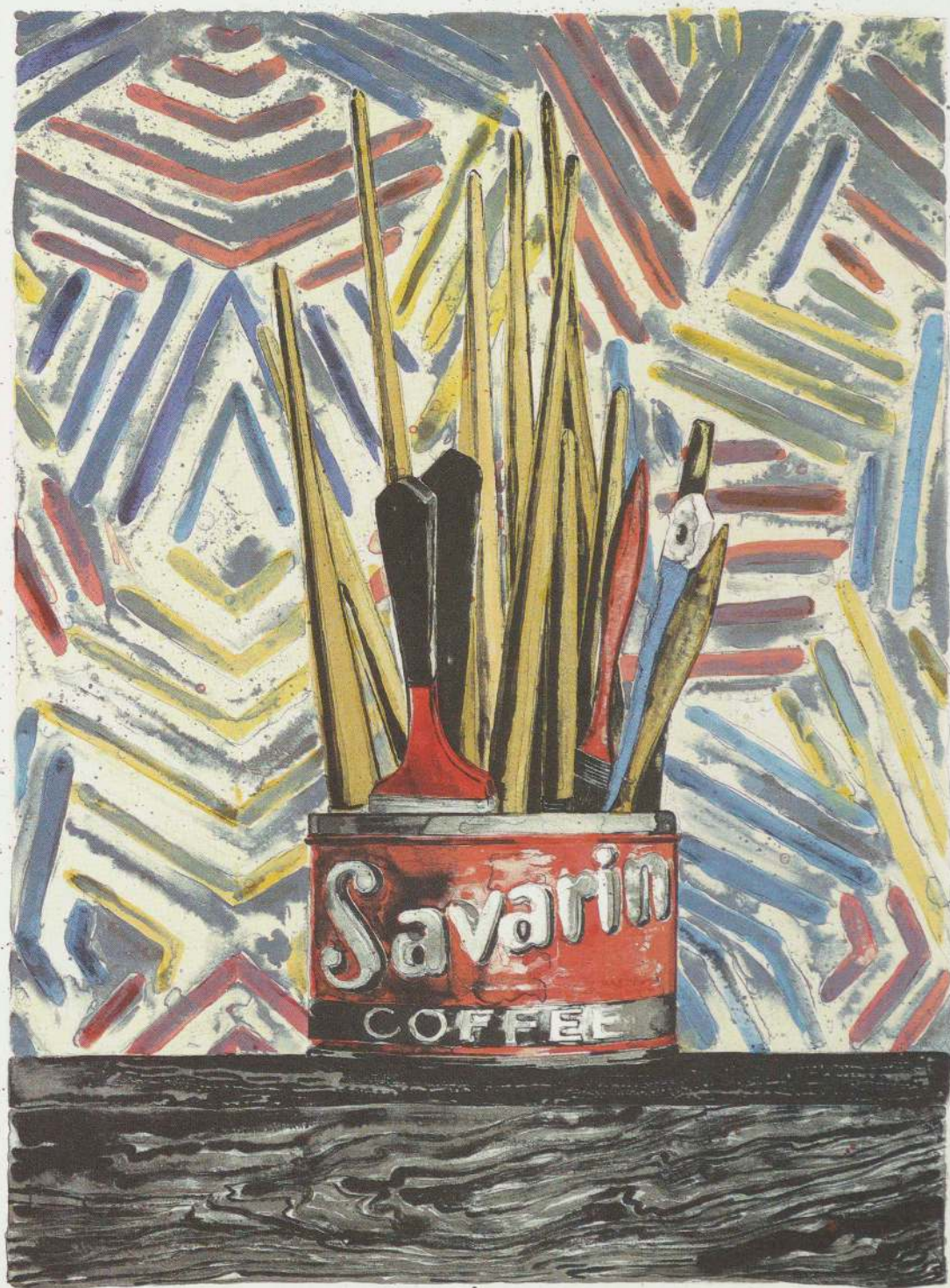
Linke Seite: TARGET. Simca Print Artists und J. Johns, 1974.
Siebdruck, Farbdruck, 88,5 cm × 69,5 cm. Sammlung Leslie und Johanna Garfield, New York.

Oben: TARGET WITH PLASTER CASTS. Petersburg Press, 1980.
Radierung und Aquatinta, Farbdruck, 75,1 cm × 56,7 cm. Sammlung Leslie und Johanna Garfield, New York.



*Oben: SAVARIN 5 (Corpse and Mirror). U.L.A.E., 1978.
Lithographie, Farbdruck, 66 cm × 50,6 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste Bartos.*

*Rechte Seite: SAVARIN. U.L.A.E., 1977.
Lithographie, Farbdruck, 115,6 cm × 87,9 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste Bartos.*



1/20

J & F

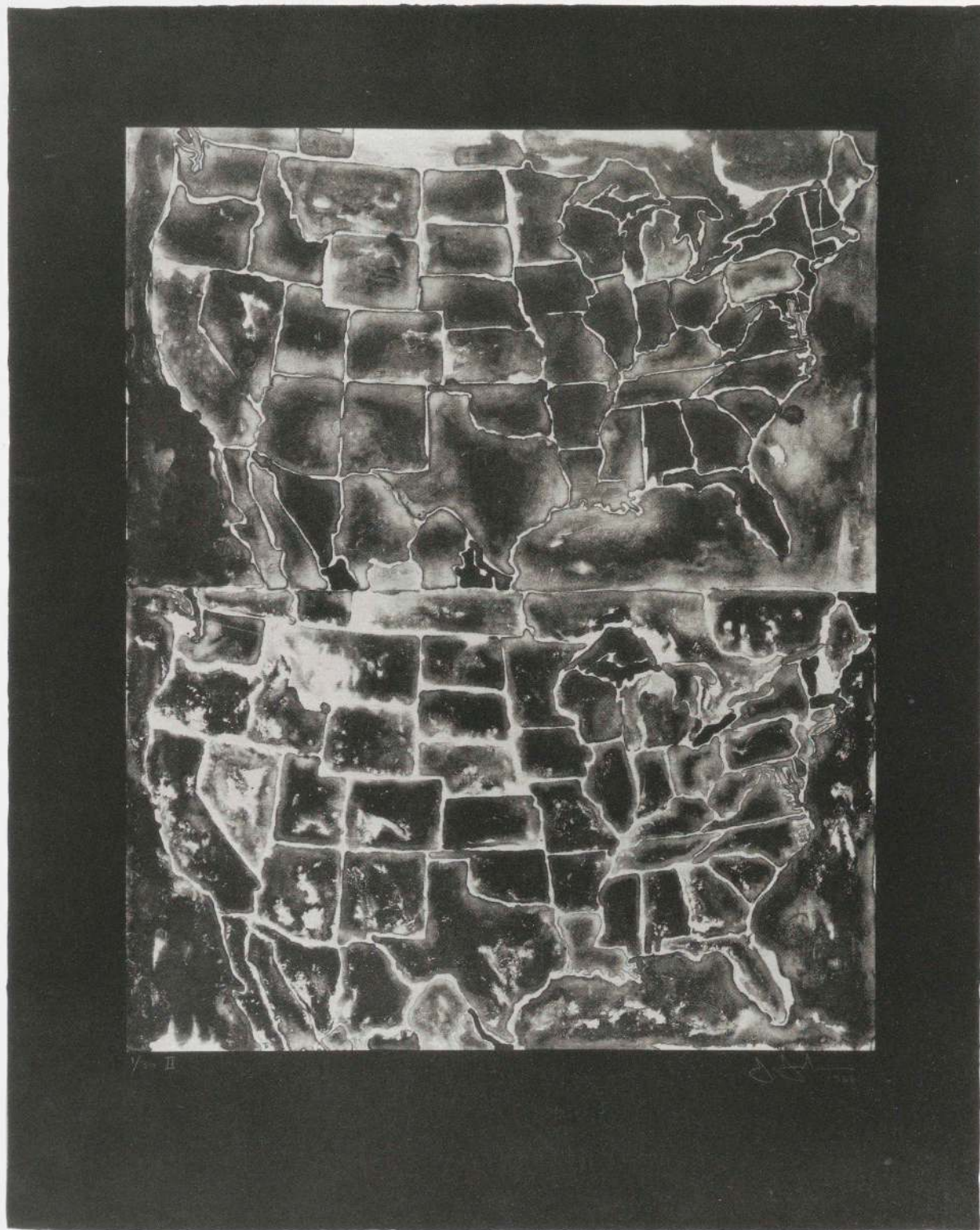


Oben: SAVARIN. 1978.
Lithographie und Monotypie, Farbdruck, 69,5 cm × 49,1 cm.
Sammlung Carol und Morton Rapp, Toronto.

Rechte Seite: SAVARIN. 1982.
Lithographie und Monotypie, Farbdruck, 127 cm × 96,5 cm.
Sammlung Nelson Blitz, Jr., New York.



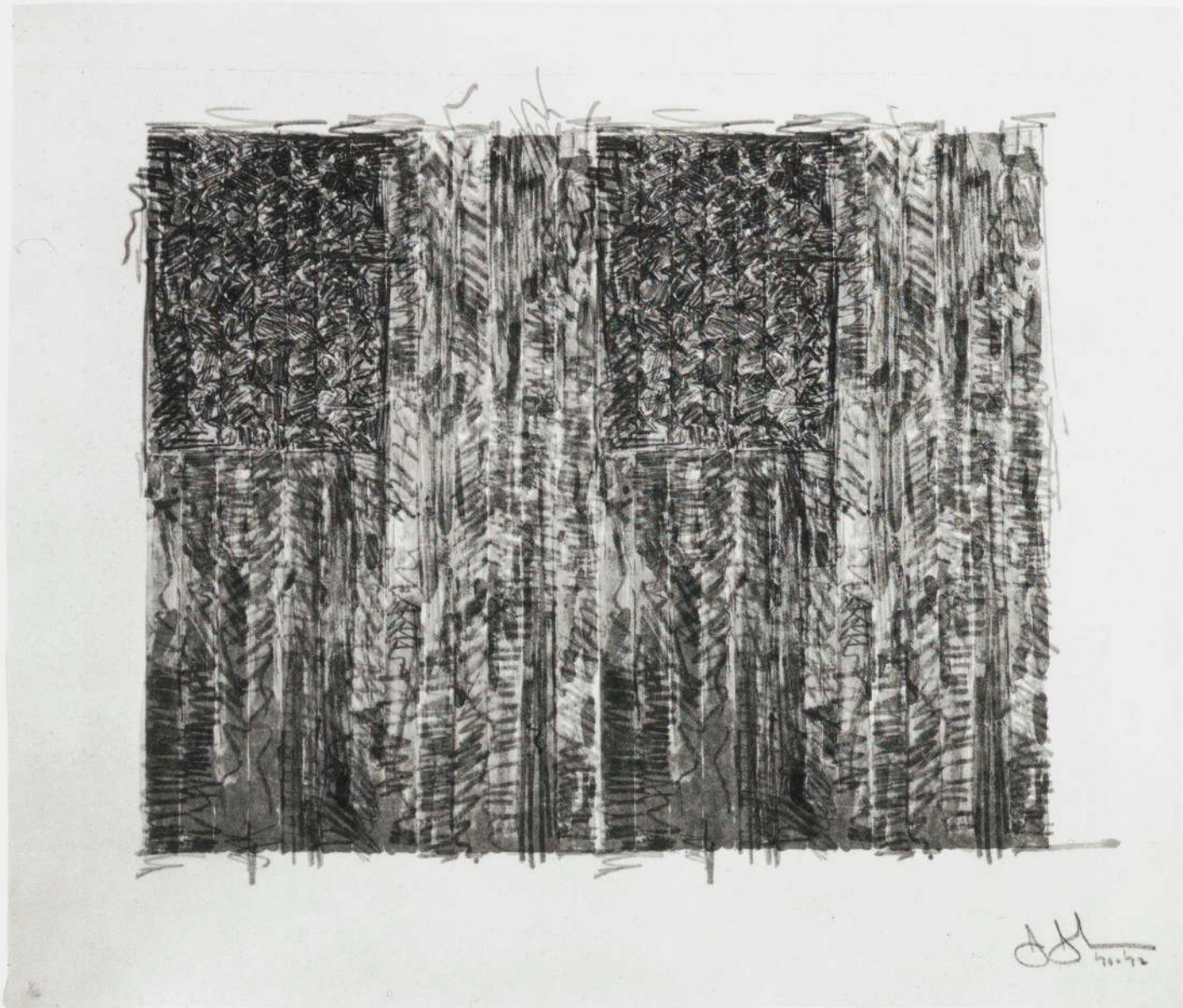
28



Two MAPS II. U.L.A.E., 1966.
Lithographie, 85,6 cm × 66,8 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



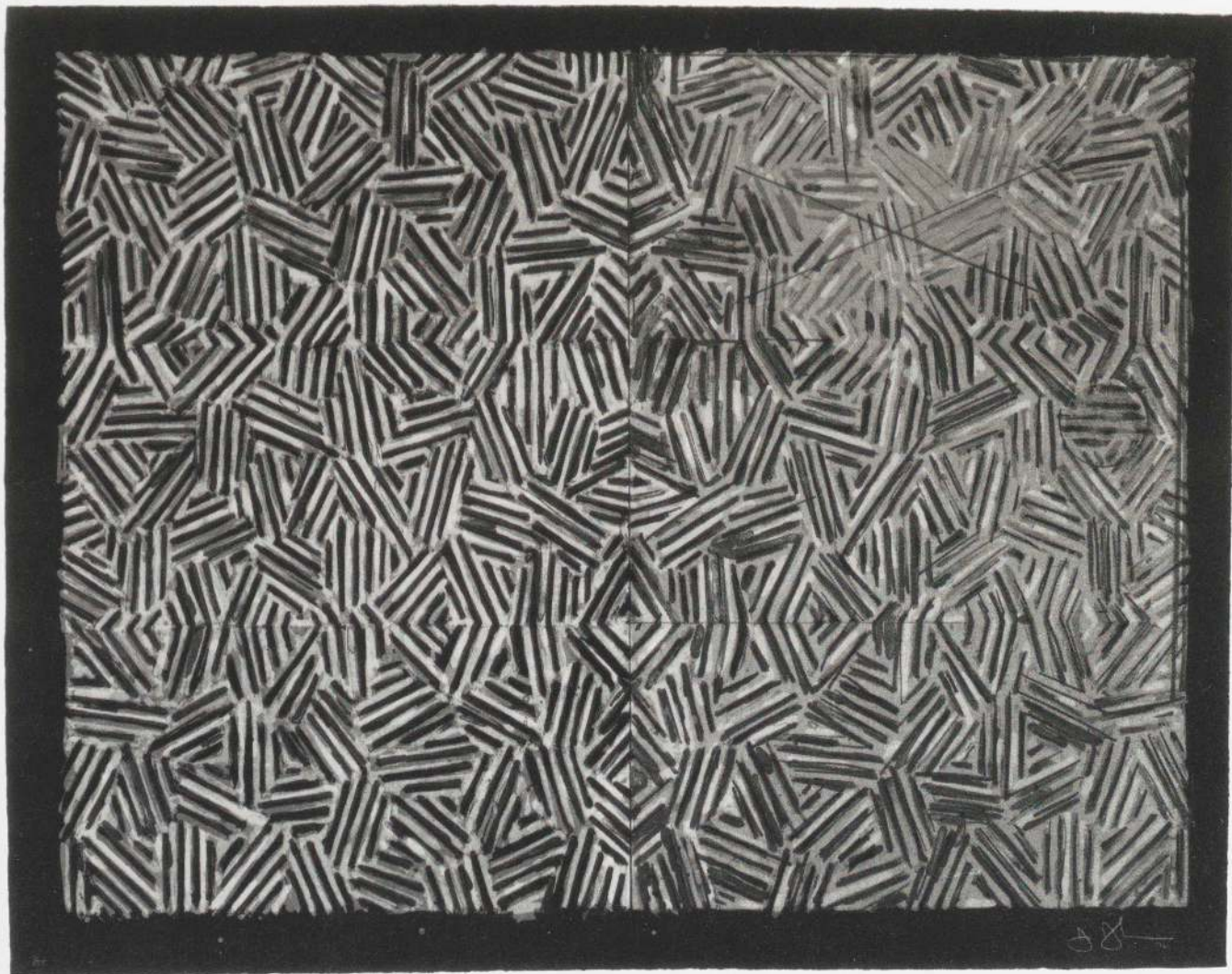
FLAGS. U.L.A.E., 1968.
Lithographie, Farbdruck, 87,9 cm × 65,7 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



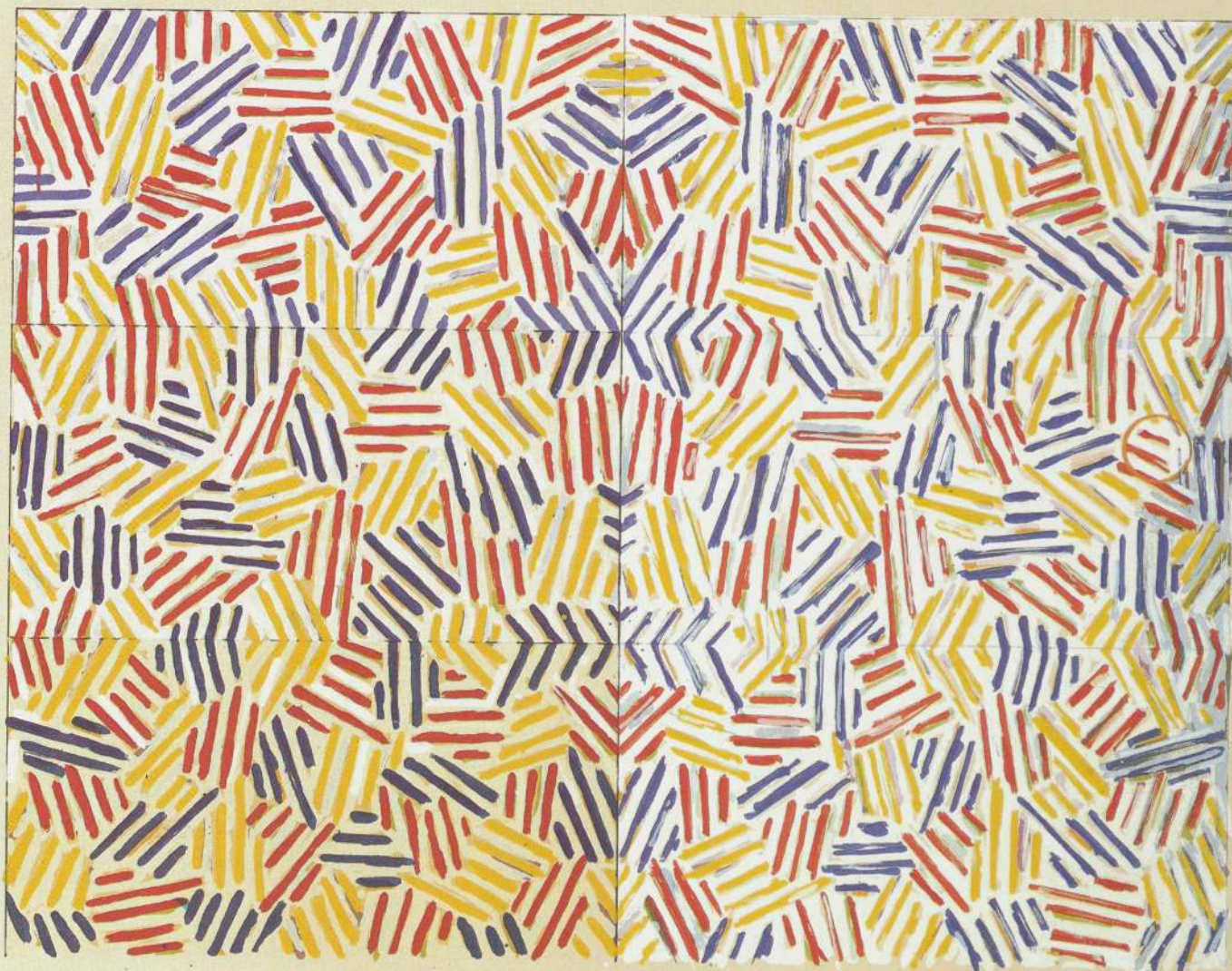
TWO FLAGS (GRAY). U.L.A.E., 1972.
Lithographie in Grau, 70 cm × 83,3 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste Bartos.



FLAGS I. Simca Print Artists und J. Johns, 1975.
Siebdruck, Farbdruck, 69,9 cm × 88,9 cm.
Sammlung Leslie und Johanna Garfield, New York.



CORPSE AND MIRROR. U.L.A.E., 1976.
Lithographie in Weiß, Grau und Schwarz, 78,1 cm × 100,6 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste Bartos.



CORPSE AND MIRROR. Simca Print Artists und J. Johns, 1976.
Siebdruck, Farbdruck, 107,3 cm × 134,6 cm.
Sammlung Brooke und Carolyn Alexander, New York.

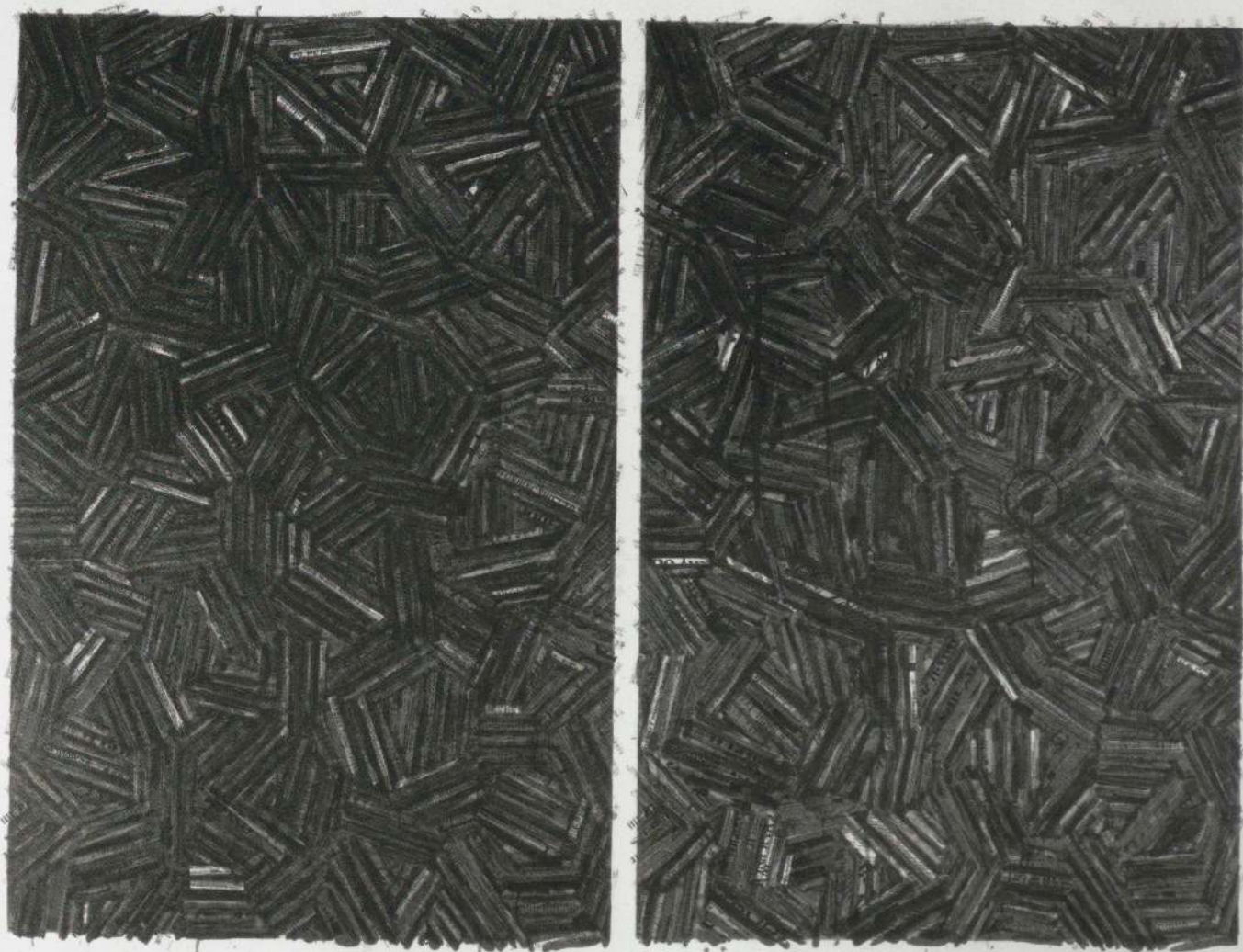


THE DUTCH WIVES. Simca Print Artists und J. Johns, 1977.

Siebdruck, Farbdruck, 109,1 cm × 142,2 cm.

The Museum of Modern Art, New York.

Elizabeth Bliss Parkinson, Mrs. John D. Rockefeller 3rd, Mrs. Alfred Stern and Jeanne C. Thayer Funds.



THE DUTCH WIVES. Simca Print Artists und J. Johns, 1978.
Siebdruck, Farbdruck, 109,2 cm × 142,4 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Mr. und Mrs. Harry Kahn.



Links: LIGHT BULB. U.L.A.E., 1970.
Lithographie in Schwarz und Silber mit Gummistempel,
48,4 cm × 30,5 cm.
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



Oben: HANDFOOTSOCKFLOOR - BLACK STATE aus der Serie
CASTS FORM UNTITLED. Gemini G.E.L., 1974.
Lithographie, 40,6 cm × 50,2 cm.
Sammlung des Verlegers, Los Angeles.

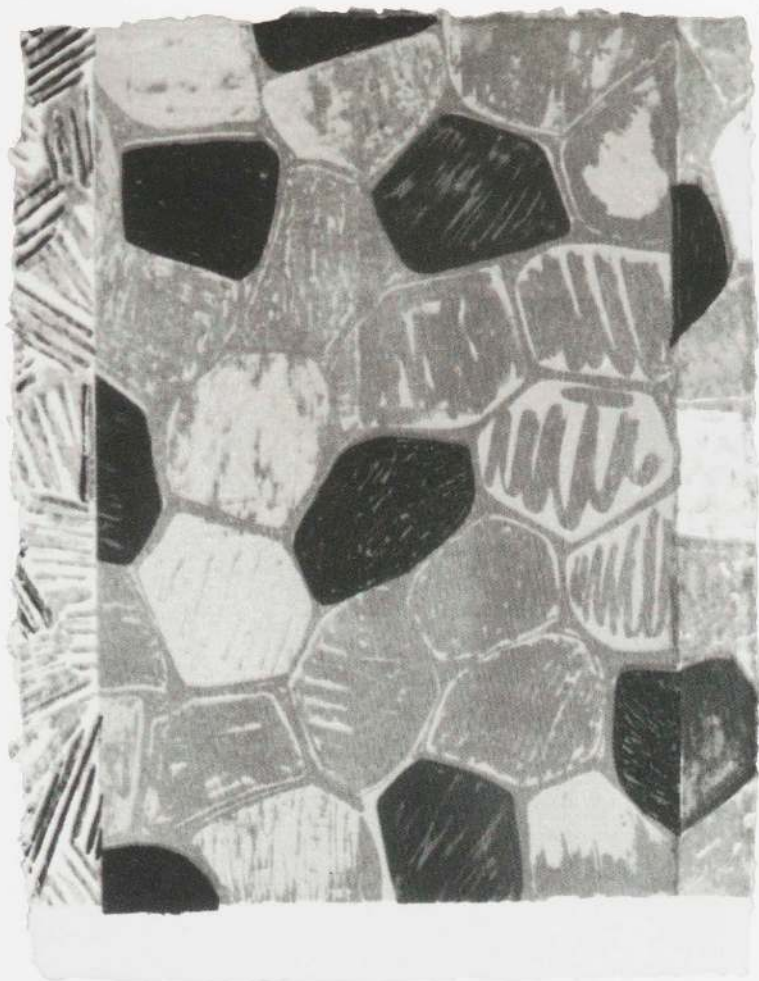


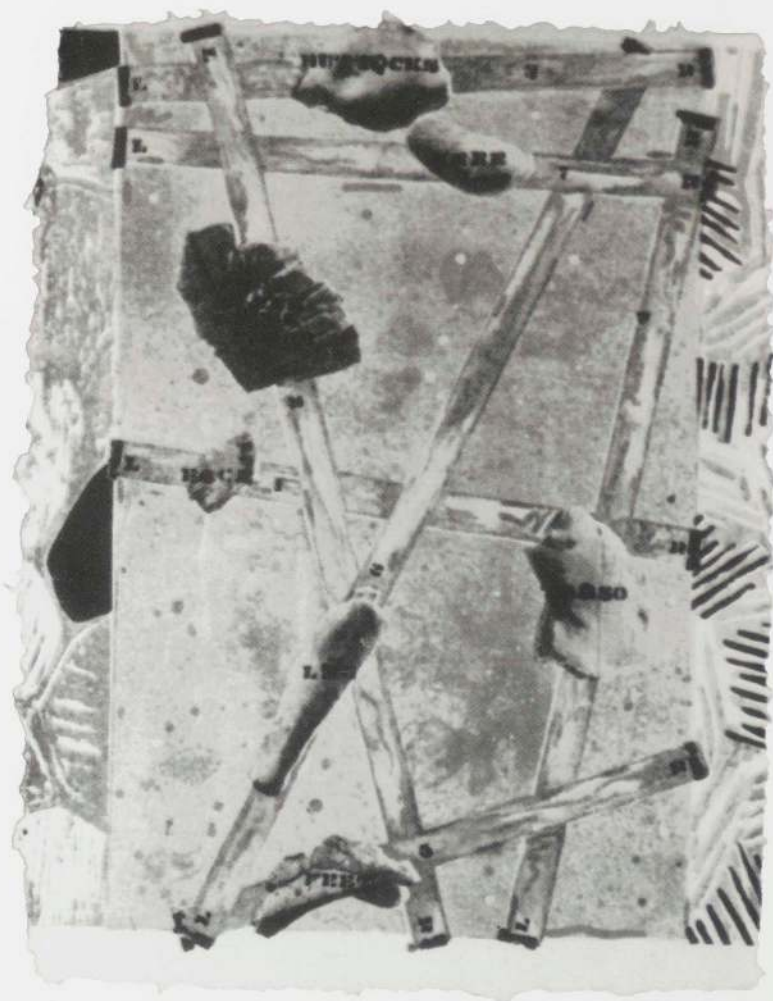
HANDFOOTSOCKFLOOR aus der Serie CASTS FROM UNTITLED. Gemini G.E.L., 1974.
Lithographie, Farbdruck, 78,1 cm × 57,8 cm.
Sammlung des Verlegers, Los Angeles.



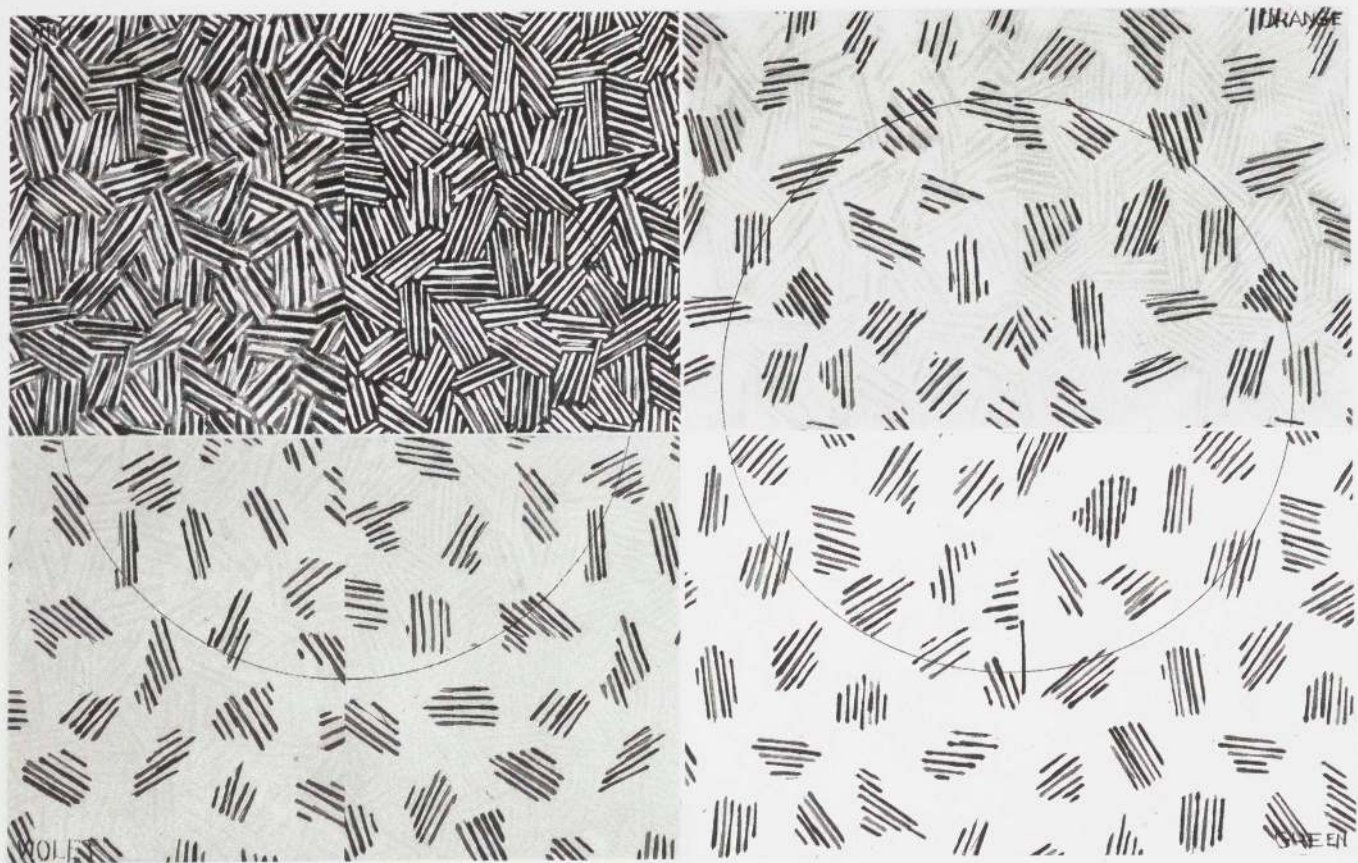


FOUR PANELS FROM UNTITLED 1972. Gemini G.E.L., 1974.
Lithographien, Farbdrucke mit Blinddruck, vier Blätter, je 101,6 cm × 72,4 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Jeanne C. Thayer Fund und Ankauf.





FOUR PANELS FROM UNTITLED 1972 (GRAYS AND BLACK). Gemini G.E.L., 1975.
Lithographien in Grau und Schwarz mit Blinddruck, vier Blätter, je 104,1 cm × 81,3 cm.
Sammlung Kate Ganz, London.

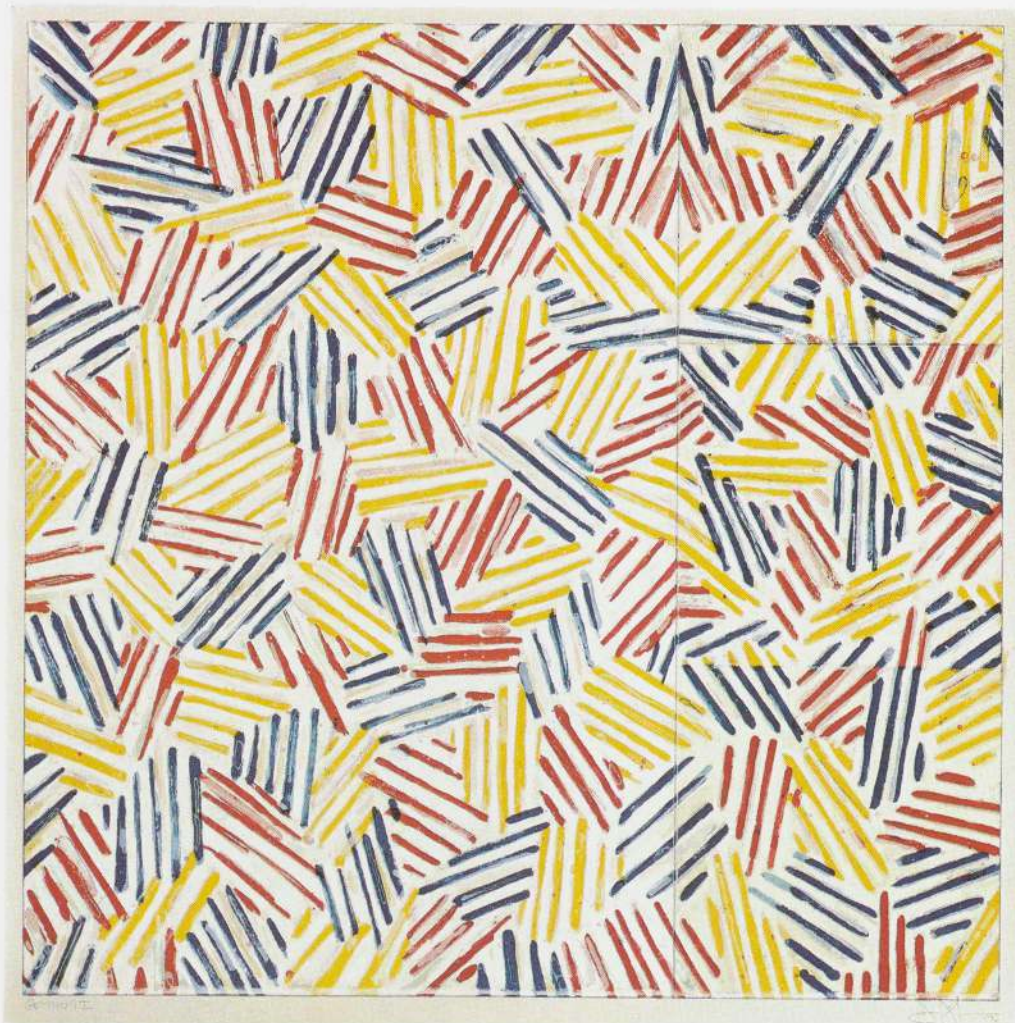


Linke Seite oben: HATCHING (Vorderes Vorsatzpapier) aus FOIRADES/FIZZLES von Samuel Beckett. Petersburg Press, 1976.
Aquatinta und Kaltnadelradierung, Farbdruck, 33,2 cm × 50,5 cm.
The Museum of Modern Art, New York, Schenkung Celeste und Armand Bartos.

Linke Seite unten: Probedruck für HATCHING (Vorderes Vorsatzpapier) aus FOIRADES/FIZZLES von Samuel Beckett. 1978.
Aquatinta und Kaltnadelradierung, 76,2 cm × 105,6 cm.
Sammlung J. Johns, New York.

Unten: WORDS (Buttock Knee Sock . . .) aus FOIRADES/FIZZLES von Samuel Beckett. Petersburg Press, 1976.
Radierung und Aquatinta, 33,2 cm × 50,5 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste und Armand Bartos.

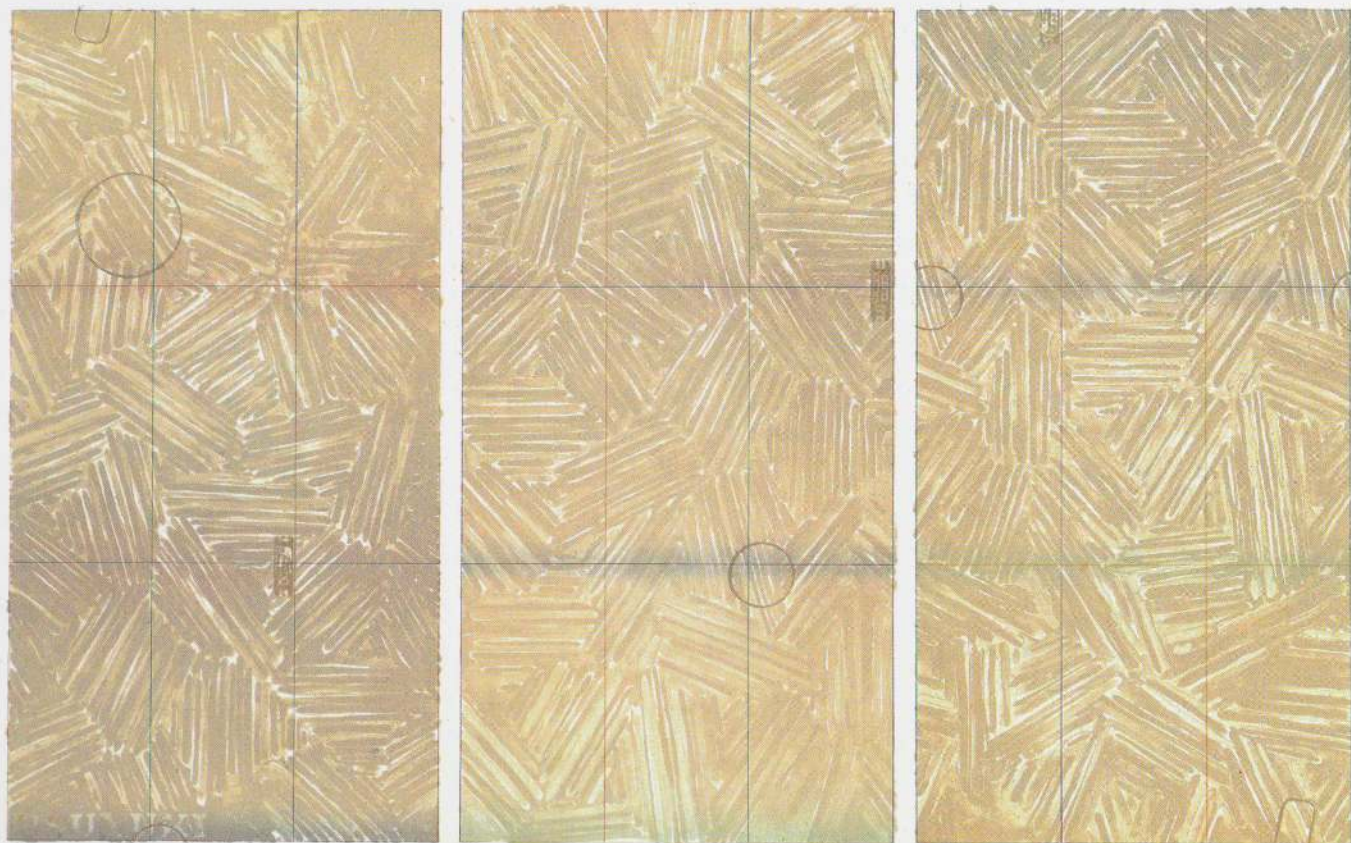




#6 (AFTER »UNTITLED 1975«) aus der Serie 6 LITHOGRAPHS (AFTER »UNTITLED 1975«). Gemini G.E.L., 1976.
Lithographie, Farbdruck, 76,5 cm × 75,6 cm.
Sammlung des Verlegers, Los Angeles.



SCENT. U.L.A.E., 1976.
Lithographie, Linol- und Holzschnitt, Farbdruck, 79,7 cm × 119,2 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste Bartos.



Oben: USUYUKI, U.L.A.E., 1979.

Lithographie, Farbdruck, 87,5 cm × 127,8 cm.

The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste Bartos.

Rechte Seite links: USUYUKI, Simca Print Artists und J. Johns, 1980.

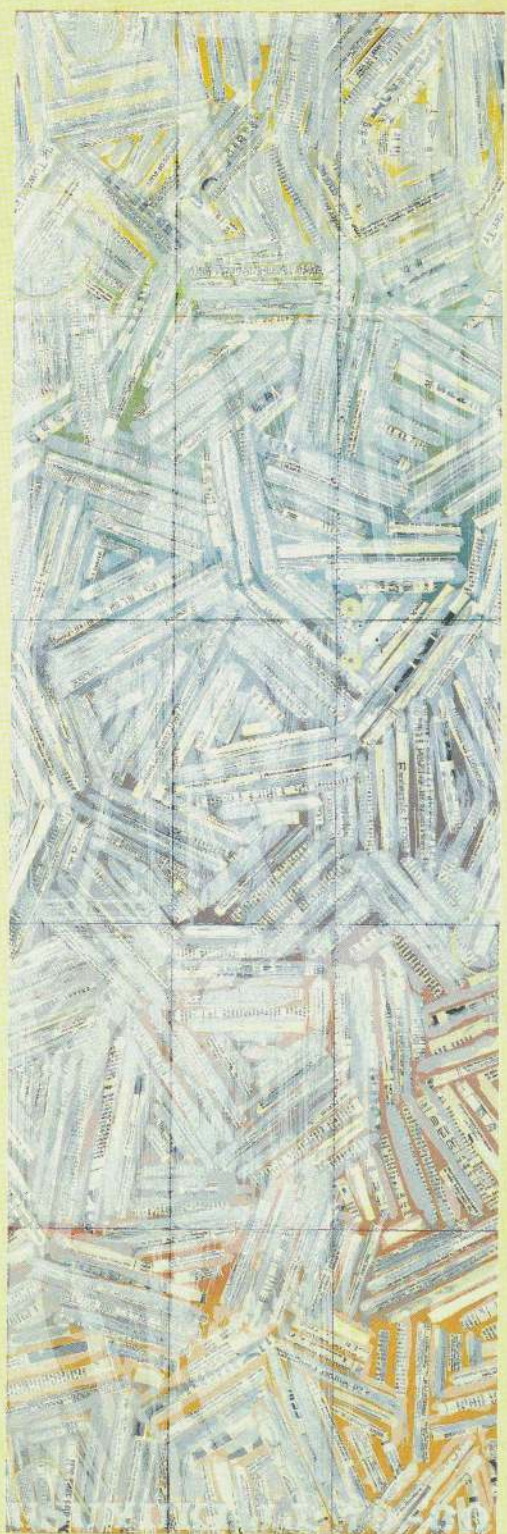
Siebdruck, Farbdruck, 132,1 cm × 50,8 cm.

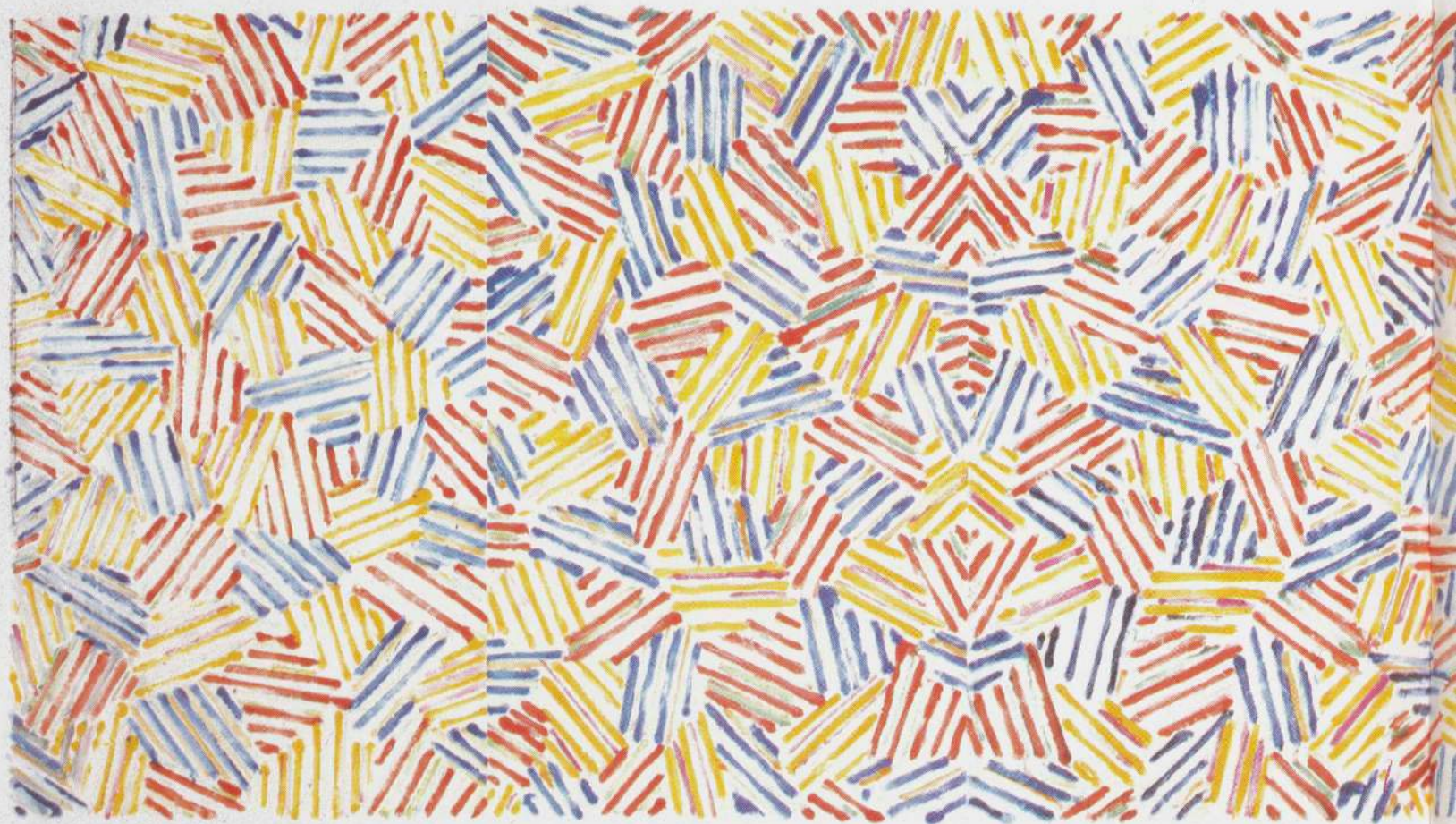
Sammlung Paine Webber Group Inc., New York.

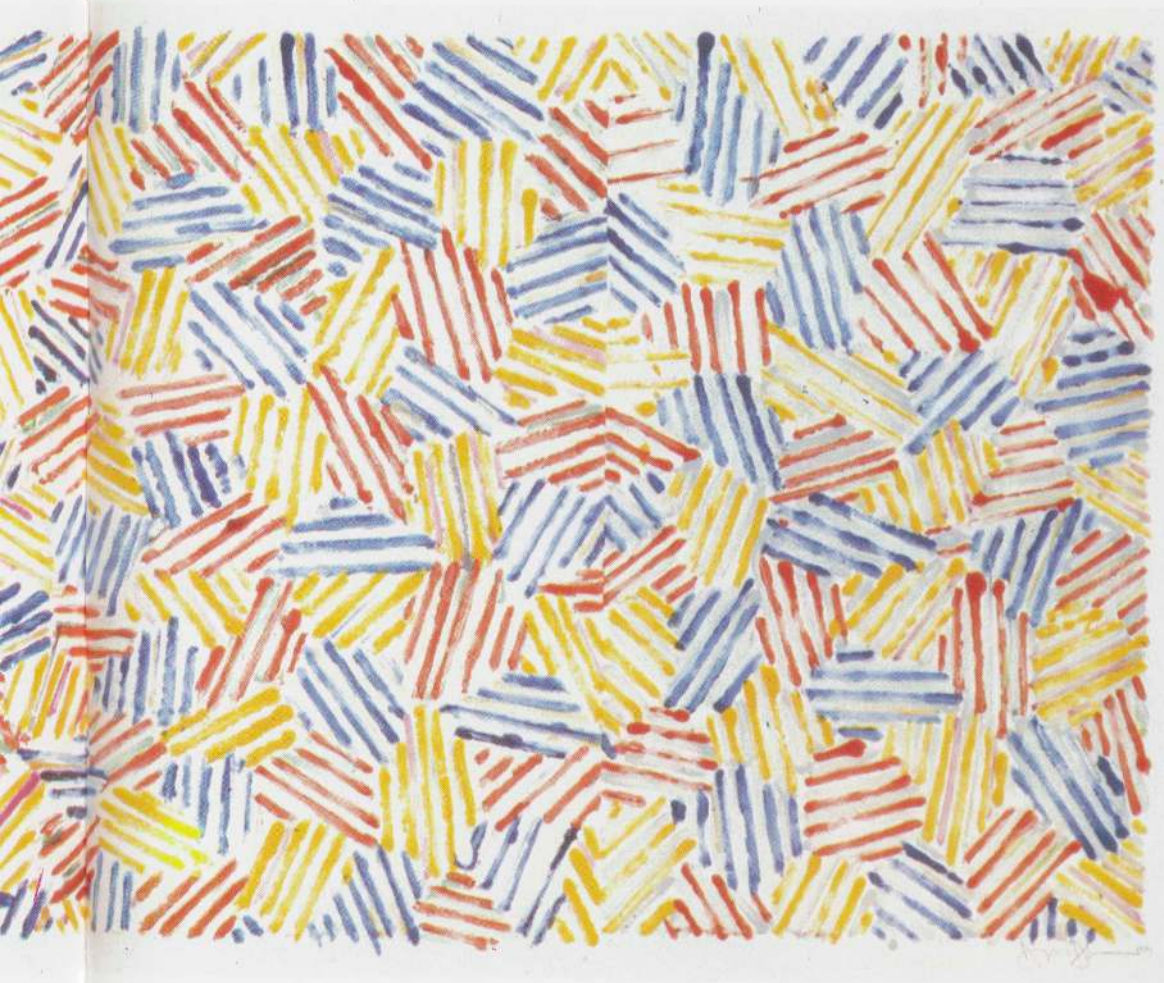
Rechte Seite rechts: USUYUKI, U.L.A.E., 1980.

Lithographie, Farbdruck, 133,4 cm × 51,4 cm.

The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Celeste Bartos.



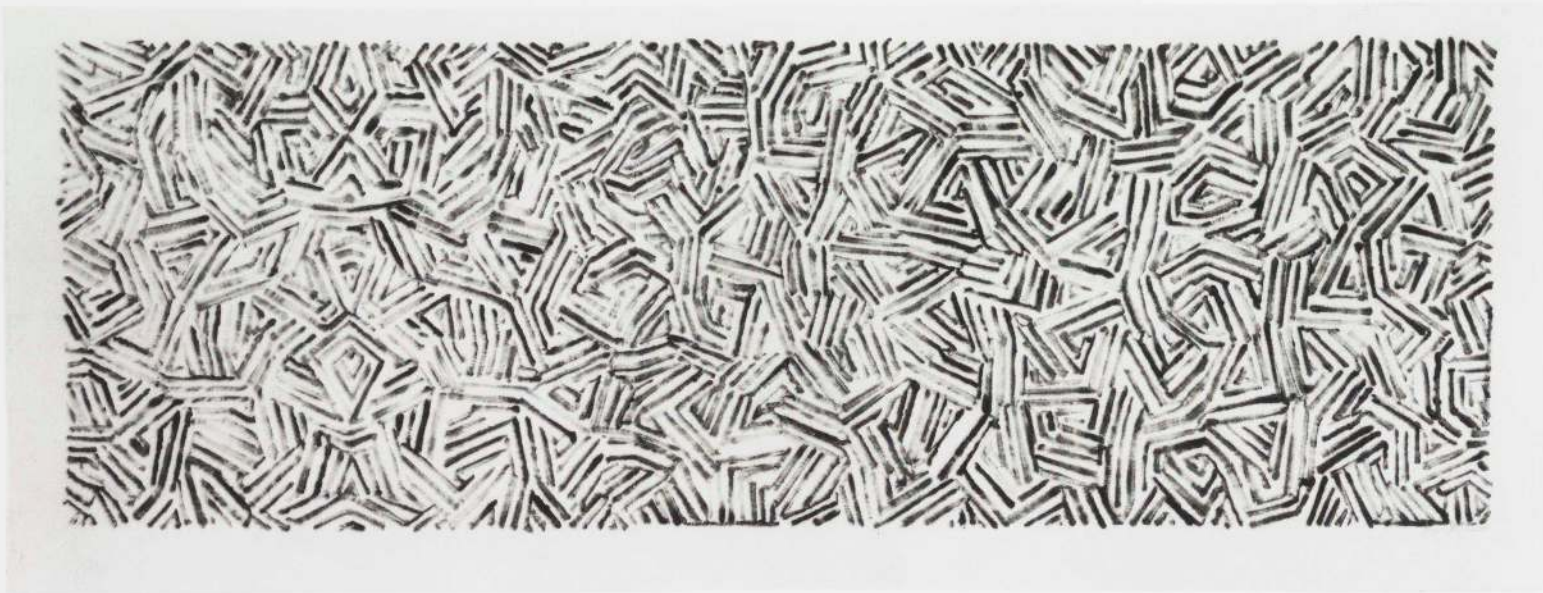




Oben: UNTITLED. 1983.
Monotypie, Farbdruck, ca. 95,3 cm × 245,1 cm.
Sammlung Robert und Jane Meyerhoff, Phoenix/Maryland.

Rechts: CICADA II.
Simca Print Artists und J. Johns, 1981.
Siebdruck, Farbdruck, 61 cm × 48,5 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Anonyme Schenkung.



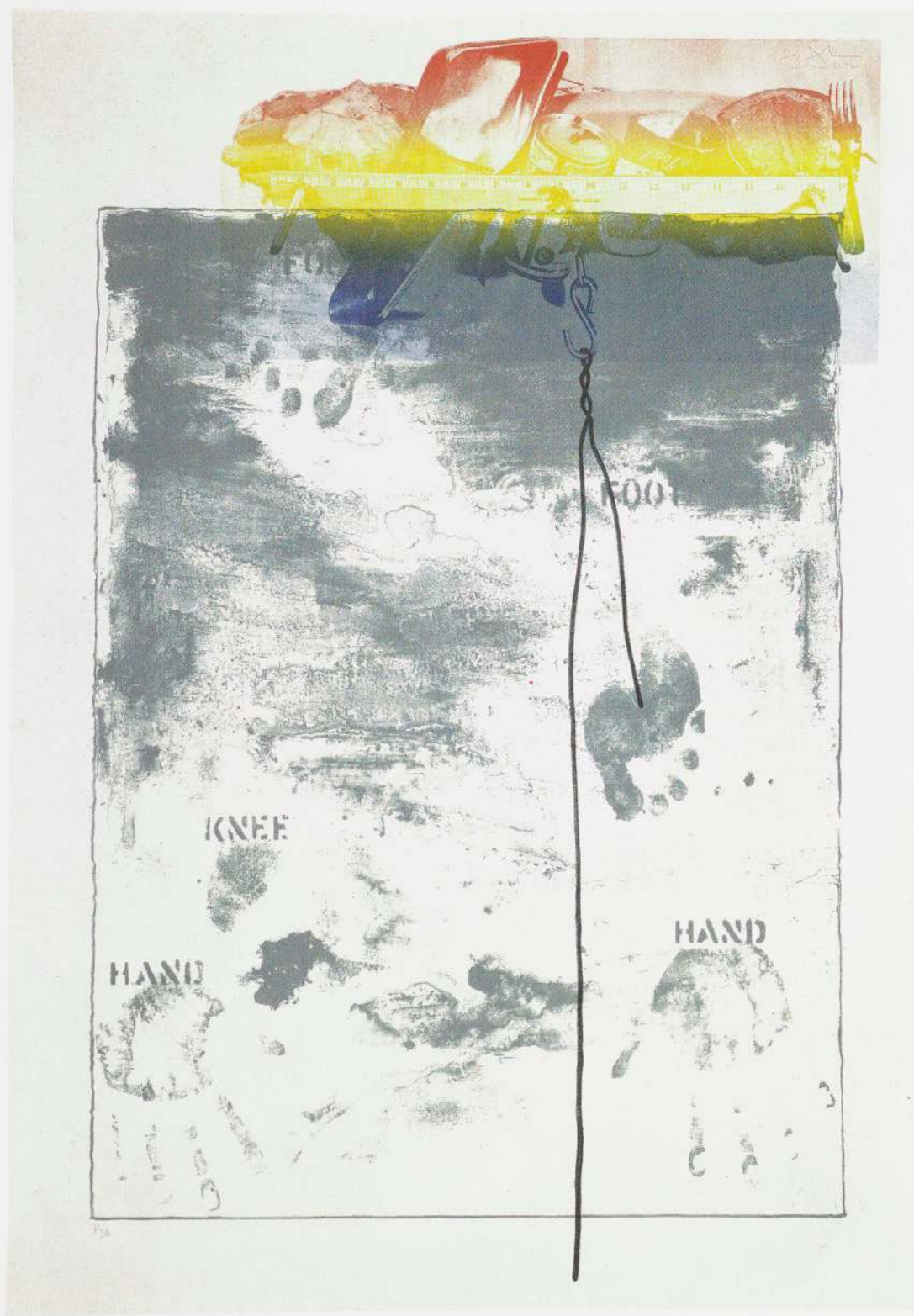


Oben: UNTITLED. 1983.
Monotypie, 95,6 cm × 245,4 cm.
Sammlung J. Johns, New York.

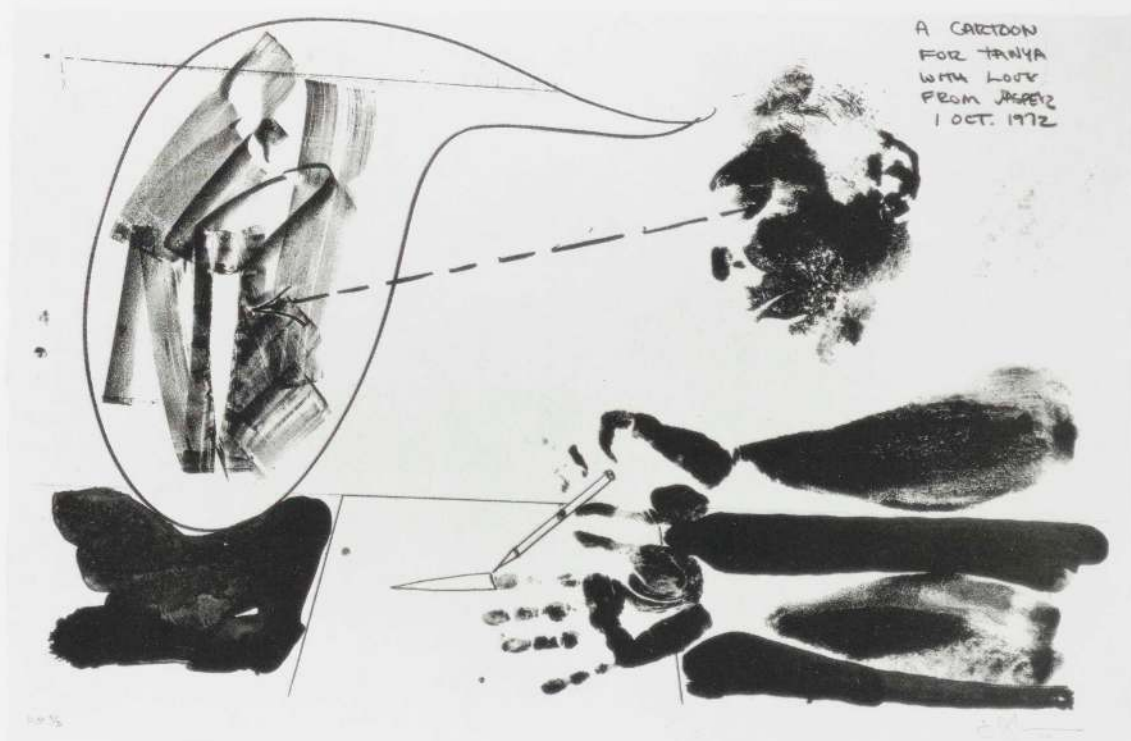
Unten: UNTITLED. 1983.
Montotypie, Farbdruck, 95,6 cm × 245,4 cm.
Sammlung J. Johns, New York.



HÄTTERAS. U.L.A.E., 1963.
Lithographie, 105,1 cm × 74,9 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.



PINION. U.L.A.E., 1966.
Lithographie, Farbdruck, 101,9 cm × 71,3 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.

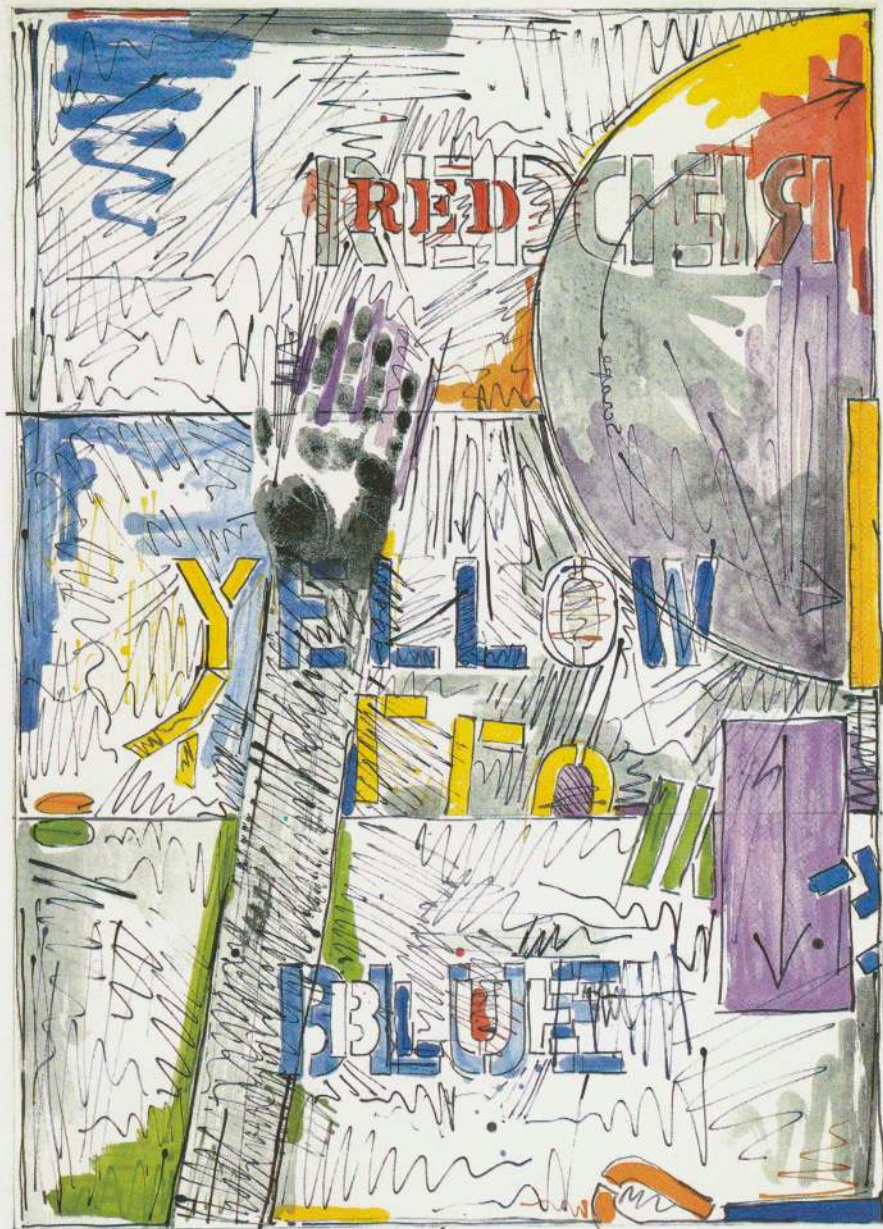


Oben: SKIN WITH O'HARA POEM. U.L.A.E., 1965.
Lithographie, 55,9 cm × 86,4 cm.

The Museum of Modern Art, New York. Schenkung der Celeste und Armand Bartos Foundation.

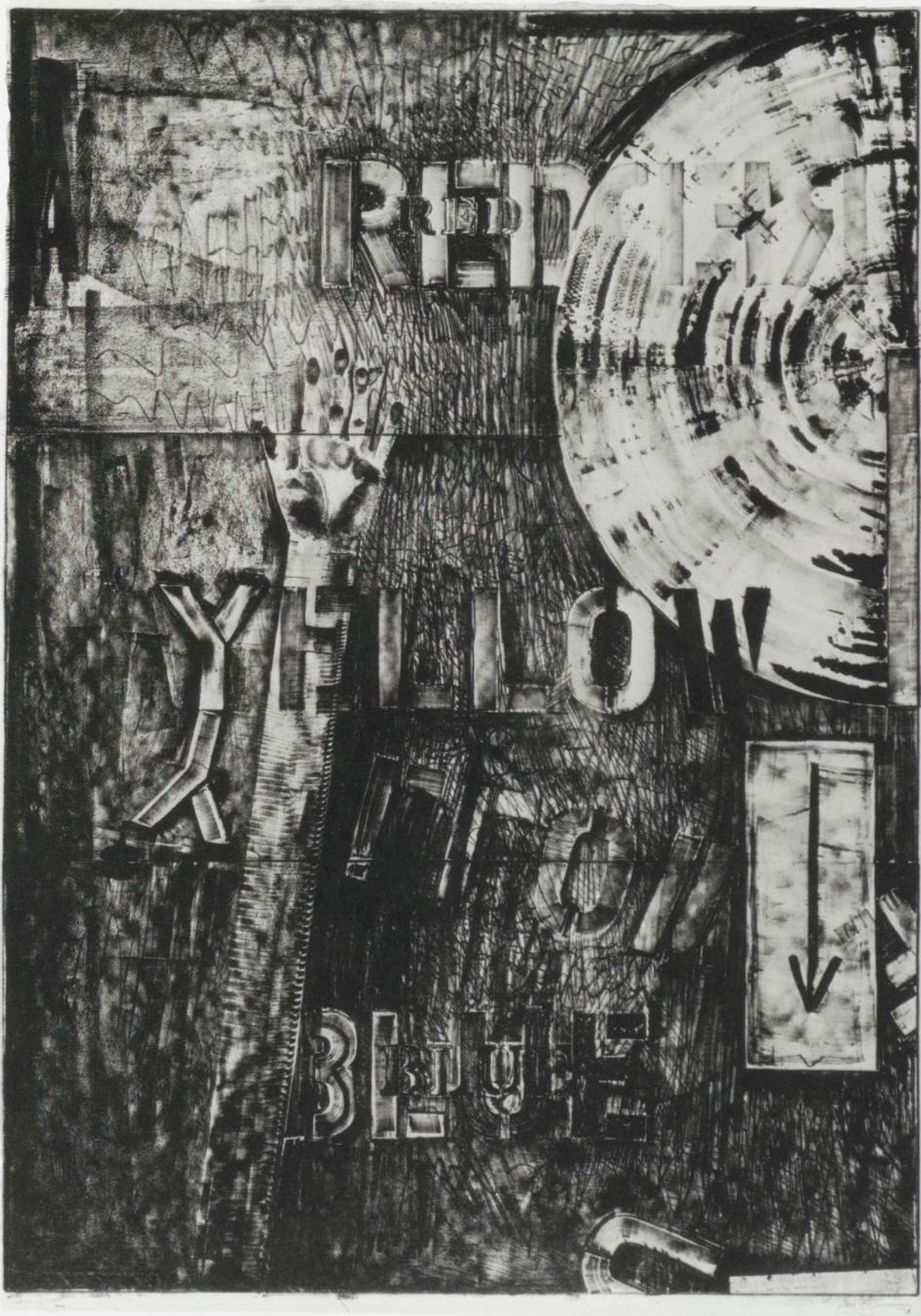
Unten: A CARTOON FOR TANYA. Unveröffentlicht, 1972.
Lithographie, 61,6 cm × 94 cm.

Sammlung Mr. und Mrs. Victor W. Ganz, New York.



Oben: LAND'S END. Petersburg Press, 1978.
Radierung und Aquatinta, Farbdruck, 106,7 cm × 74,9 cm.
Sammlung Elinor K. und Edmund Grasheim, New York.

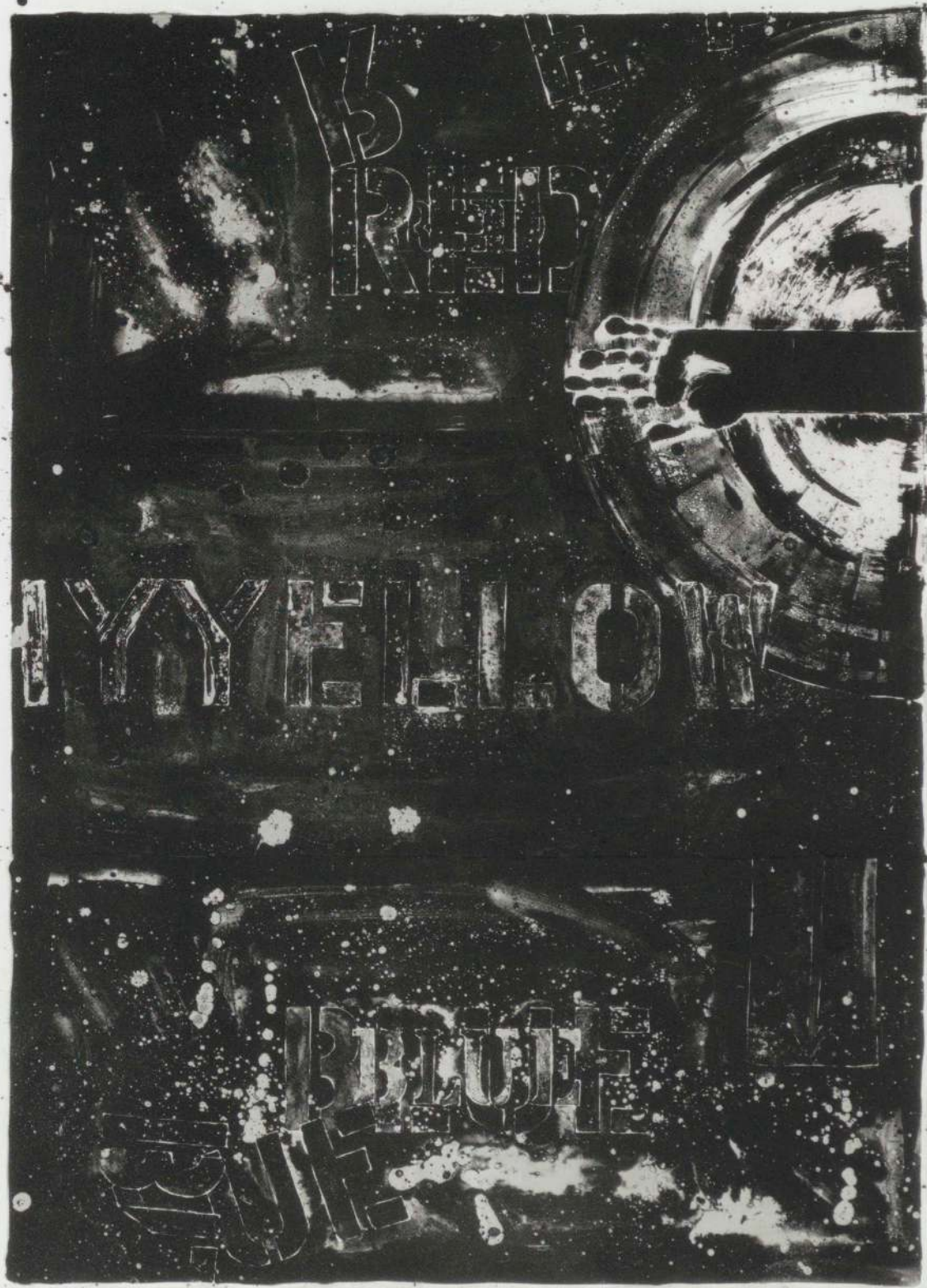
Rechte Seite: LAND'S END. Gemini G.E.L., 1979.
Lithographie, 131,1 cm × 91,4 cm. Sammlung James W. Oxnam, New York.





Oben: PERISCOPE I. Gemini G.E.L., 1979.
Lithographie, Farbdruck, 127,6 cm × 92,1 cm.
Sammlung Mr. und Mrs. Donald B. Marron, New York.

Rechte Seite: PERISCOPE II. Gemini G.E.L., 1979.
Lithographie, 142,9 cm × 104,1 cm.
Sammlung Mr. und Mrs. Victor W. Ganz, New York.







HC 1/2

JS
1985

Linke Seite: VENTRILOQUIST. U.L.A.E., 1985.
Lithographie, Farbdruck, 105,4 cm × 71 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Emily Landau.

Oben: Frontispiz für POEMS von Wallace Stevens. The Arion Press, 1985.
Radierung und Aquatinta, 29,8 cm × 21,1 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Mrs. Alfred R. Stern.



KATALOG DER AUSGESTELLTEN WERKE

Die nach Ort und Namen der Verleger angeführten Daten bezeichnen das Erscheinungsjahr; Daten nach dem Titel beziehen sich auf das Jahr der Herstellung; in Klammern gesetzte Jahreszahlen sind nicht auf den Blättern vermerkt. Der Verleger »Universal Limited Art Editions« ist in der Abkürzung U.L.A.E. wiedergegeben. Die erstgenannten Maßangaben bezeichnen die bedruckte Fläche, die zweitgenannten die Blattgröße; einfache Maßangabe bedeutet randlos bedrucktes Blatt – Höhe steht jeweils vor Breite. Werke aus der Sammlung des Museum of Modern Art sind mit einem Sternchen (*) gekennzeichnet. »Field«-Nummern beziehen sich auf die von Richard S. Field herausgegebenen Ausstellungskataloge *Jasper Johns: Prints 1960–1970* (New York: Praeger Publishers; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1970) und *Jasper Johns: Prints 1970–1977* (Middletown, Conn.: Wesleyan University, 1978). Die Seitenangaben verweisen auf Reproduktionen im Tafelteil der vorliegenden Publikation.

Arbeiten, die nur in der New Yorker Ausstellung gezeigt werden, sind mit einem Kreuz (†) gekennzeichnet.

TARGET. West Islip, U.L.A.E., 1960. Lithographie, 50,9 × 50,9 cm; 57,5 × 44,7 cm. Schenkung Mr. und Mrs. Armand P. Bartos.* (Field 1.) Abb. S. 53.

COAT HANGER. West Islip, U.L.A.E., 1960. Lithographie, 64,9 × 53,5 cm; 91,4 × 68,6 cm. Schenkung Mr. und Mrs. Armand P. Bartos.* (Field 2.) Abb. S. 60.

COAT HANGER II. West Islip, U.L.A.E., 1960. Lithographie, 66,7 × 54 cm; 90,2 × 62,9 cm. Sammlung Peter und Susan Ralston, New York. (Field 3.)

0–9. West Islip, U.L.A.E., 1960. Lithographie, 61 × 47,9 cm; 75,9 × 57,2 cm. Schenkung Mr. und Mrs. Armand P. Bartos.* (Field 4.) Abb. S. 56.

FLAG. West Islip, U.L.A.E., 1960. Lithographie, 44,5 × 67,9 cm; 56,5 × 76,2 cm. Schenkung Mr. und Mrs. Armand P. Bartos.* (Field 5.) Abb. S. 58.

FLAG II. West Islip, U.L.A.E., 1960. Lithographie in Weiß, 44,7 × 68,6 cm; 61 × 81,3 cm. Sammlung Mr. und Mrs. Victor W. Ganz, New York. (Field 6.) Abb. S. 59.

FLAG III. West Islip, U.L.A.E., 1960. Lithographie in Grau, 44,5 × 67,9 cm; 57 × 76,5 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 7.)

† ALPHABETS. Unveröffentlicht (1962); bei U.L.A.E. gedruckt. Lithographie, 87 × 60,2 cm; 91,8 × 61,1 cm. Erworben mit gemeinsamen Mitteln von James R. Epstein und des National Endowment of the Arts. Abb. S. 57.

† PROBEDRUCK ZU ALPHABETS. 1962. Lithographie, 87 × 61,6 cm; 104,8 × 75,1 cm. Sammlung J. Johns, New York.

PAINTING WITH TWO BALLS I. West Islip, U.L.A.E., 1962. Lithographie, Farbdruck, 55,2 × 45,2 cm; 67,5 × 51,8 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 8.) Abb. S. 62.

FALSE START I. West Islip, U.L.A.E., 1962. Lithographie, Farbdruck, 45,7 × 34,9 cm; 76,7 × 56,5 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 10.) Abb. S. 61.

FALSE START II. West Islip, U.L.A.E., 1962. Lithographie, Farbdruck, 45,7 × 34,9 cm; 77,8 × 55,6 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 11.)

DEVICE. West Islip, U.L.A.E., 1962. Lithographie, 74,8 × 51,4 cm; 80 × 57,5 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 12.)

RED, YELLOW, BLUE. 1962–63. West Islip, U.L.A.E., 1963. Lithographie, 26,7 × 20,3 cm; 45,9 × 32,4 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 14.)

HATTERAS. West Islip, U.L.A.E., 1963. Lithographie, 97,2 × 74 cm; 105,1 × 74,9 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 15.) Abb. S. 123.

HAND. West Islip, U.L.A.E., 1963. Lithographie, 54,8 × 24 cm; 57,1 × 44,5 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 16.) Abb. Frontispiz.

0–9. 1960–63. West Islip, U.L.A.E., 1963. Portfolio mit zehn Lithographien, jeweils (mit leichten Abweichungen), 40,8 × 31 cm; 52,1 × 39,4 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 17–26.) Abb. S. 54–55.

1 AUS DEM PORTFOLIO 0–9. West Islip, U.L.A.E., 1963. Lithographie in Grau, 40,8 × 31 cm; 52,1 × 39,4 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 28.)

1 AUS DEM PORTFOLIO 0–9. West Islip, U.L.A.E., 1963. Lithographie, Farbdruck, 40,8 × 31,1 cm; 52,1 × 39,4 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 38.)

ALE CANS. West Islip, U.L.A.E., 1964. Lithographie, Farbdruck, 36,2 × 28,4 cm; 58,1 × 45,1 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 47.) Abb. S. 65.

SKIN WITH O'HARA POEM, 1963–65. West Islip, U.L.A.E., 1965. Lithographie, 53,3 × 84 cm; 55,9 × 86,4 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 48.) Abb. S. 125.

PINION. 1963–66. West Islip, U.L.A.E., 1966. Lithographie, Farbdruck, 97,9 × 62,2 cm; 101,9 × 71,3 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 49.) Abb. S. 124.

TWO MAPS I. 1965–66. West Islip, U.L.A.E., 1966. Lithographie, in Weiß, 80,3 × 64,5 cm; 84,8 × 67,3 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 51.)

TWO MAPS II. West Islip, U.L.A.E., 1966. Lithographie, 64,9 × 52,7 cm, 85,6 × 66,8 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 52.) Abb. S. 100.

PASSAGE I. West Islip, U.L.A.E., 1966. Lithographie, Farbdruck, 66 × 83,5 cm; 71,4 × 92,4 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 57.) Abb. S. 71.

PASSAGE II. West Islip, U.L.A.E., 1966. Lithographie, in Weiß, 66 × 83,5 cm; 71 × 91,8 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 58.)

- VOICE. 1966–67. West Islip, U.L.A.E., 1967. Lithographie, in Schwarz und Silber, 115,6 × 78,3 cm; 122,9 × 80,5 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 59.) Abb. S. 81.
- WATCHMAN. West Islip, U.L.A.E., 1967. Lithographie, Farbdruck, 87 × 60 cm; 91,6 × 61,5 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 60.) Abb. S. 76.
- TARGET I. West Islip, U.L.A.E., 1967. Radierung, 10,3 × 10,3 cm; 14,6 × 14 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 64.)
- FLAGS. 1967–68. West Islip, U.L.A.E., 1968. Lithographie, Farbdruck, 87,9 × 65,7 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 70.) Abb. S. 101.
- TITELBLATT DES PORTFOLIO FIRST ETCHINGS. 1967. West Islip, U.L.A.E., 1968. Radierung, 12,4 × 21 cm; 15,2 × 23,7 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 77.)
- FLASHLIGHT AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS. 1967. West Islip, U.L.A.E., 1968. Radierung und Photogravur, 39,2 × 37,6 cm; 64,5 × 49,8 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 71.)
- LIGHTBULB AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS. 1967. West Islip, U.L.A.E., 1968. Radierung und Photogravur, 31,8 × 22,5 cm; 66 × 51,1 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 72.)
- ALE CANS AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS. 1967. West Islip, U.L.A.E., 1968. Radierung und Photogravur, 46,8 × 28,6 cm; 64,5 × 50 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 73.)
- PAINTBRUSHES AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS. 1967. West Islip, U.L.A.E., 1968. Radierung und Photogravur, 57,1 × 31,6 cm; 64,1 × 49,5 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 74.) Abb. S. 64.
- FLAG AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS. 1967. West Islip, U.L.A.E., 1968. Radierung und Photogravur, 56,2 × 45,1 cm; 66 × 51 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 75.) Abb. S. 64.
- NUMBERS AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS. 1967. West Islip, U.L.A.E., 1968. Radierung und Photogravur, 33,7 × 41,6 cm; 66 × 51 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 76.) Abb. S. 64.
- ALE CANS AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS, SECOND STATE. 1967–69. West Islip, U.L.A.E., 1969. Radierung und Aquatinta, 12,7 × 21 cm; 66,2 × 49,4 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 84.)
- FLASHLIGHT AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS, SECOND STATE. 1967–69. West Islip, U.L.A.E., 1969. Radierung und Aquatinta, 23,6 × 33,4 cm; 66,2 × 49,4 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 78.)
- LIGHTBULB I AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS, SECOND STATE. 1967–69. West Islip, U.L.A.E., 1969. Radierung und Photogravur, 9,8 × 12,1 cm; 66 × 49,7 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 86.)
- LIGHTBULB AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS, SECOND STATE. 1967–69. West Islip, U.L.A.E., 1969. Radierung und Aquatinta, 16,9 × 22,2 cm; 66,4 × 49,5 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 79.)
- PAINTED BRONZE AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS, SECOND STATE. 1967–69. West Islip, U.L.A.E., 1969. Radierung und Photogravur, 8,9 × 9 cm; 65,7 × 49,5 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 87.)
- ALE CANS AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS, SECOND STATE. 1967–69. West Islip, U.L.A.E., 1969. Radierung und Aquatinta, 28,4 × 28,4 cm; 65,7 × 49,5 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 80.)
- PAINTED BRONZE AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS, SECOND STATE. 1967–69. West Islip, U.L.A.E., 1969. Radierung und Photogravur, 12,4 × 10,3 cm; 66 × 49,5 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 88.)
- PAINTBRUSHES AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS, SECOND STATE. 1967–69. West Islip, U.L.A.E., 1969. Radierung, Aquatinta und Roulette, 44,5 × 29,4 cm; 66 × 49,5 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 81.)
- FLAG AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS, SECOND STATE. 1967–69. West Islip, U.L.A.E., 1969. Radierung und Roulette, 29,5 × 44,3 cm; 65,7 × 50 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 82.) Abb. S. 65.
- NUMBERS AUS DEM PORTFOLIO FIRST ETCHINGS, SECOND STATE. 1967–69. West Islip, U.L.A.E., 1969. Radierung, 33,5 × 24,9 cm; 66 × 50 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 83.) Abb. 65.
- WHITE TARGET. 1967–68. West Islip, U.L.A.E., 1968. Lithographie, in Weiß, 33,8 × 33,5 cm; 75,1 × 54,9 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 91.)
- TARGET WITH FOUR FACES. New York, J. Johns, 1968. Siebdruck, Farbdruck, 92,4 × 66,8 cm; 104,8 × 75,2 cm. Schenkung David Whitney.* (Field 92.)
- BLACK AND WHITE NUMERALS. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1968. Serie von zehn Lithographien, jeweils (mit geringfügigen Abweichungen) 70,5 × 55,3 cm; 94 × 76,2 cm. John B. Turner Fund.* (Field 94–103.) Abb. S. 66, 68–70.
- COLOR NUMERALS. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1969. Serie von zehn Lithographien, Farbdrucke, jeweils (mit geringfügigen Abweichungen) 70,5 × 55,3 cm; 96,5 × 78,7 cm. Sammlung Mr. and Mrs. Victor W. Ganz, New York. (Field 104–13.) Abb. S. 67 [Nr. 1], 69 [Nr. 7].
- GRAY ALPHABETS. Los Angeles, Gemini G. E. L., 1968. Lithographie, in Grau, 130,2 × 87,5 cm; 152,2 × 106,5 cm. John B. Turner Fund.* (Field 114.)
- NO. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1969. Lithographie im Prägedruckverfahren, Farbdruck mit Collage, 119,2 × 72,9 cm; 142,2 × 91,1 cm. Schenkung Philip Johnson (im Austausch).* (Field 117.) Abb. S. 82.
- UNTITLED (RULER AND FORK) I. West Islip, U.L.A.E., 1969. Radierung, 74 × 50,2 cm; 92,7 × 61,6 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 123.)
- UNTITLED (RULER AND FORK) II. West Islip, U.L.A.E., 1969. Radierung und Aquatinta, in Grau, 73,8 × 50,5 cm; 104,8 × 71 cm.

- Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 124.) Abb. S. 85.
- SOUVENIR. West Islip, U.L.A.E., 1970. Lithographie, Farbdruck, 61,6 × 44,9 cm; 77,9 × 56,7 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 127.) Abb. S. 89.
- LIGHT BULB. West Islip, U.L.A.E., 1970. Lithographie, in Schwarz und Silber mit Gummistempel, 27,1 × 26,7 cm; 48,4 × 30,5 cm. Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 128.) Abb. S. 108.
- FLAGS II. 1967–70. West Islip, U.L.A.E., 1970. Lithographie, Farbdruck, 84,8 × 62,2 cm; Schenkung der Celeste and Armand Bartos Foundation.* (Field 130.)
- PAINTING WITH TWO BALLS (GRAYS). New York, J. Johns, 1971. Siebdruck in Grau und Schwarz, 75,6 × 62,2 cm; 88,6 × 71,8 cm. Mit frdl. Genehmigung Brooke Alexander, Inc., New York. (Field 135.) Abb. S. 77.
- DECOY. West Islip, U.L.A.E., 1971, Lithographie, Farbdruck, 105,4 × 75,1 cm. Schenkung Celeste Bartos.* (Field 134.) Abb. S. 72.
- †DECOY. 1971. Öl auf Leinwand mit Messingöse, 182,9 × 127 cm. Sammlung Mr. and Mrs. Victor W. Ganz, New York. Abb. S. 72.
- †DECOY. 1971. Öl auf Leinwand mit Messingöse, 104,1 × 74,9 cm. Sammlung Kimiko and John Powers, New York. Abb. S. 75.
- FRAGMENT – ACCORDING TO WHAT – BENT »BLUE« (SECOND STATE). Los Angeles, Gemini G.E.L., 1971. Lithographie, Farbdruck mit Umdruck, 62,5 × 72,5 cm; 64,8 × 73 cm. Sammlung J. Johns, New York. (Field 138.) Abb. S. 91.
- FRAGMENT – ACCORDING TO WHAT – HINGED CANVAS. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1971. Lithographie, Farbdruck, 81 × 75,6 cm; 91,8 × 75,6 cm. John B. Turner Fund.* (Field 139.) Abb. S. 90.
- PROBEDRUCK ZU FRAGMENT – ACCORDING TO WHAT – HINGED CANVAS. 1971. Lithographie, Farbdruck, 82,2 × 69,2 cm; 91,4 × 75,2 cm. New York. Abb. S. 90.
- †VOICE 2. 1971. Öl auf Leinwand, drei Tafeln, jeweils 182,9 × 127 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel. Abb. S. 84–85.
- SCREEN PIECE. Tokyo and New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1972. Siebdruck, Farbdruck, 79,4 × 50,8 cm; 104,9 × 74,9 cm. Sammlung Julian Lethbridge, New York. (Field 146.)
- DEVICE. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1972. Lithographie, Farbdruck, 67,3 × 51,6 cm; 97,5 × 73,7 cm. John B. Turner Fund.* (Field 152.)
- DEVICE – BLACK STATE. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1972. Lithographie, in Grau und Schwarz, 66,7 × 51,1 cm; 81,9 × 65,4 cm. Sammlung des Verlegers. (Field 155.) Abb. S. 78.
- FOOL'S HOUSE. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1972. Lithographie, Farbdruck, 103,5 × 50,8 cm; 111,1 × 73 cm. John B. Turner Fund.* (Field 154.) Abb. S. 79.
- FOOL'S HOUSE – BLACK STATE. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1972. Lithographie, in Schwarz und Grau, 103,5 × 51,1 cm; 111,8 × 66 cm. Sammlung des Verlegers. (Field 155.)
- TWO FLAGS (GRAY). 1970–72. West Islip, U.L.A.E., 1972. Lithographie, in Grau, 55,9 × 69,9 cm; 70 × 83,3 cm. Schenkung Celeste Bartos.* (Field 164.) Abb. S. 102.
- A CARTOON FOR TANYA. Unveröffentlicht, 1972; gedruckt bei U.L.A.E., Lithographie, 57,5 × 91,1 cm; 61,6 × 94 cm. Sammlung Mr. and Mrs. Victor W. Ganz, New York. (Field 166.) Abb. S. 125.
- CUPS 4 PICASSO. West Islip, U.L.A.E., 1972. Lithographie, Farbdruck, 35,9 × 81,9 cm; 56,5 × 81,9 cm. Schenkung Celeste Bartos.* (Field 167.) Abb. S. 95.
- DECOY II. 1971–75. West Islip, U.L.A.E., 1973. Lithographie, Farbdruck, 105,5 × 75,2 cm. Schenkung Celeste Bartos.* (Field 169.) Abb. S. 75.
- UNTITLED (SKULL) AUS DEM PORTFOLIO REALITY AND PARADOXES. New York, Multiples, Inc., 1975. Siebdruck, Farbdruck, 43,8 × 78,8 cm; 61 × 83,8 cm. Sammlung Peter and Susan Ralston, New York. (Field 172.) Abb. S. 91.
- FLAGS I. Tokyo and New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1973. Siebdruck, Farbdruck, 68,3 × 85,4 cm; 69,9 × 88,9 cm. Sammlung Leslie and Johanna Garfield, New York. (Field 173.) Abb. S. 105.
- FLAGS II. Tokyo and New York, Simca Print Artists und Johns, 1973. Siebdruck, 67,9 × 85,4 cm; 69,9 × 88,9 cm. Sammlung Leslie and Johanna Garfield, New York. (Field 174.)
- FACE FROM THE SERIES CASTS FROM UNTITLED. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1974. Lithographie, Farbdruck, 37,5 × 35,2 cm; 78,1 × 57,8 cm. Sammlung des Verlegers. (Field 177.)
- FACE – BLACK STATE AUS DER SERIE CASTS FROM UNTITLED. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1974. Lithographie, 37,5 × 35,3 cm; 40 × 34,9 cm. Sammlung des Verlegers. (Field 178.)
- HANDFOOTSOCKFLOOR AUS DER SERIE CASTS FROM UNTITLED. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1974. Lithographie, Farbdruck, 37,5 × 50 cm; 78,1 × 57,8 cm. Sammlung des Verlegers. (Field 179.) Abb. S. 109.
- HANDFOOTSOCKFLOOR – BLACK STATE AUS DER SERIE CASTS FROM UNTITLED. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1974. Lithographie, 40 × 48,9 cm; 40,6 × 50,2 cm. Sammlung des Verlegers. (Field 180.) Abb. S. 108.
- TARGET. Tokyo and New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1974. Siebdruck, Farbdruck, 86,8 × 65,9 cm; 88,6 × 69,5 cm. Sammlung Leslie and Johanna Garfield, New York. (Field 192.) Abb. S. 94.
- FOUR PANELS FROM UNTITLED 1972. 1973–74. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1974. Lithographien, Farbdrucke mit Blinddruck, vier Blätter; A: 97 × 66,2 cm; B: 97,5 × 63,8 cm; C: 97 × 63,5 cm; D: 99,9 × 65,2 cm; Blattgröße jeweils: 101,6 × 72,4 cm. Jeanne C. Thayer Fund und Ankauf.* (Field 194–97.) Abb. S. 110–11.
- FOUR PANELS FROM UNTITLED 1972 (GRAYS AND BLACK). 1973–75. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1975. Lithographien, in Grau und Schwarz mit Blinddruck, vier Blätter; A: 98,6 × 81,6 cm; B: 98,6 × 81 cm; C: 97,8 × 82,4 cm; D: 99,5 × 82,1 cm; Blattgröße jeweils: 104,1 × 81,3 cm. Sammlung Kate Ganz, London. (Field 198–201.) Abb. S. 112–13.
- 0–9. London und New York, Petersburg Press, 1975. Kaltnadelradierung und Aquatinta, 11,4 × 23,5 cm; 39,4 × 31,8 cm. Sammlung Mr. Thomas H. Lee, Thomas H. Lee Company, Boston. (Field 206.)
- SCENT. 1975–76. West Islip, U.L.A.E., 1976. Lithographie, Linol- und Holzschnitt, Farbdruck, 72,4 × 112,7 cm; 79,7 × 119,2 cm. Schenkung Celeste Bartos.* (Field 208.) Abb. S. 117.

- CORPSE AND MIRROR. London und New York, Petersburg Press, 1976. Aquatinta und Kaltnadelradierung, Farbdruck, 26,4 × 35,6 cm; 65,4 × 50,2 cm. Privatsammlung, New York. (Field 209.)
- CORPSE AND MIRROR. West Islip, U.L.A.E., 1976. Lithographie, in Weiß, Grau und Schwarz, 73,2 × 96,4 cm; 78,1 × 100,6 cm. Schenkung Celeste Bartos.* (Field 210.) Abb. S. 104.
- CORPSE AND MIRROR. Tokyo und New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1976. Siebdruck, Farbdruck, 95,7 × 126,2 cm; 107,3 × 154,6 cm. Sammlung Brooke and Carolyn Alexander, New York. (Field 211.) Abb. S. 105.
- FOIRADES/FIZZLES VON SAMUEL BECKETT. London und New York, Petersburg Press, 1976. Dreiunddreißig Radierungen, Aquatinten, Kaltnadelradierungen und eine Lithographie; Seitenformat: 33,2 × 25,2 cm. Schenkung Celeste and Armand Bartos.* (Field 215-48.) Abb. S. 67, 114-15.
- FOIRADES/FIZZLES VON SAMUEL BECKETT. London und New York, Petersburg Press, 1976. Dreiunddreißig Radierungen, Aquatinten und Kaltnadelradierungen; Seitenformat: 33,2 × 25,2 cm. Sammlung des Verlegers. (Field 215-47.)
- PROBEDRUCK ZU HATCHING (VORDERES VORSATZPAPIER AUS FOIRADES/FIZZLES VON SAMUEL BECKETT. 1978. Aquatinta und Kaltnadelradierung, 58,9 × 93 cm; 76,2 × 105,6 cm. Sammlung J. Johns, New York. Abb. S. 114.
- PROBEDRUCK ZU FLAGSTONES (RÜCKWÄRTIGES VORSATZPAPIER AUS FOIRADES/FIZZLES VON SAMUEL BECKETT. 1978. Radierung, Aquatinta und Kaltnadelradierung, 87,9 × 46,8 cm; 105,7 × 76 cm. Sammlung J. Johns, New York.
- # 1 (AFTER »UNTITLED 1975«) AUS DER SERIE 6 LITHOGRAPHS (AFTER »UNTITLED 1975«). Los Angeles, Gemini G.E.L., 1976. Lithographie, Farbdruck, 73 × 72,7 cm; 76,5 × 75,9 cm. Sammlung des Verlegers. (Field 249.)
- # 2 (AFTER »UNTITLED 1975«) AUS DER SERIE 6 LITHOGRAPHS (AFTER »UNTITLED 1975«). Los Angeles, Gemini G.E.L., 1976. Lithographie, Farbdruck, 74 × 73,2 cm; 76,5 × 75,6 cm. Leihgabe des Verlegers. (Field 250.)
- # 3 (AFTER »UNTITLED 1975«) AUS DER SERIE 6 LITHOGRAPHS (AFTER »UNTITLED 1975«). Los Angeles, Gemini G.E.L., 1976. Lithographie, Farbdruck, 72,4 × 72,7 cm; 76,5 × 75,6 cm. Leihgabe des Verlegers. (Field 251.)
- # 6 (AFTER »UNTITLED 1975«) AUS DER SERIE 6 LITHOGRAPHS (AFTER »UNTITLED 1975«). Los Angeles, Gemini G.E.L., 1976. Lithographie, Farbdruck, 73,2 × 73,3 cm; 76,5 × 75,6 cm. Leihgabe des Verlegers. (Field 254.) Abb. S. 116.
- UNTITLED. West Islip, U.L.A.E., 1977. Lithographie, Farbdruck, 63 × 94,5 cm; 69,9 × 101,45 cm. Schenkung Celeste Bartos.* (Field 258.)
- SAVARIN. West Islip, U.L.A.E., 1977. Lithographie, Farbdruck, 100,3 × 86,5 cm; 115,6 × 87,9 cm. Schenkung Celeste Bartos.* (Field 259.) Abb. S. 97.
- THE DUTCH WIVES. Tokyo und New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1977. Siebdruck, Farbdruck, 102,9 × 127,3 cm; 109,1 × 142,2 cm. Elizabeth Bliss Parkinson, Mrs. John D. Rockefeller 5rd, Mrs. Alfred R. Stern, and Jeanne C. Thayer Funds.* Abb. S. 106.
- SAVARIN 1 (COOKIE). West Islip, U.L.A.E., 1978. Lithographie, in Schwarz und Grau, 41,4 × 28,4 cm; 65,7 × 51,1 cm. Schenkung Celeste Bartos.*
- SAVARIN 3 (RED). West Islip, U.L.A.E., 1978. Lithographie, Farbdruck, 54 × 39,8 cm; 66,2 × 51 cm. Schenkung Celeste Bartos.*
- SAVARIN 5 (CORPSE AND MIRROR). West Islip, U.L.A.E., 1978. Lithographie, Farbdruck, 47,9 × 34,6 cm; 66 × 50,6 cm. Schenkung Celeste Bartos.* Abb. S. 96.
- SAVARIN. 1978. Lithographie und Montotypie, Farbdruck, 55,5 × 38,6 cm; 69,5 × 49,1 cm. Sammlung Carol and Morton Rapp, Toronto. Abb. S. 98.
- THE DUTCH WIVES. Tokyo und New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1978. Siebdruck, Farbdruck, 103,3 × 130,2 cm; 109,2 × 142,4 cm. Schenkung Mr. and Mrs. Harry Kahn.* Abb. S. 107.
- LAND'S END. London und New York, Petersburg Press, 1978. Radierung und Aquatinta, Farbdruck, 87,3 × 62,5 cm; 106,7 × 74,9 cm. Sammlung Elinor K. and Edmund Grasheim, New York. Abb. S. 126.
- LAND'S END. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1979. Lithographie, 129,1 × 91 cm; 132,1 × 91,4 cm. Sammlung James W. Oxnam, New York. Abb. S. 127.
- PERISCOPE I. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1979. Lithographie, Farbdruck, 127,6 × 92,1 cm. Sammlung Mr. and Mrs. Donald B. Marron, New York. Abb. S. 128.
- PROBEDRUCK ZU PERISCOPE I. 1980. Lithographie, Farbdruck, 126,8 × 91,5 cm. Sammlung J. Johns, New York.
- PERISCOPE II. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1979. Lithographie, 132,1 × 101 cm; 142,9 × 104,1 cm. Sammlung Mr. and Mrs. Victor W. Ganz, New York. Abb. S. 129.
- USUYUKI. West Islip, U.L.A.E., 1979. Lithographie, Farbdruck, 83,5 × 116,7 cm; 87,5 × 127,8 cm. Schenkung Celeste Bartos.* Abb. S. 118.
- PROBEDRUCK ZU USUYUKI. 1979. Lithographie, Farbdruck, 71,3 × 113,3 cm; 101,9 × 151,1 cm. Sammlung J. Johns, New York.
- TARGET WITH FOUR FACES. London und New York, Petersburg Press, 1979. Radierung und Aquatinta, Farbdruck, 59,7 × 45,7 cm; 76,2 × 55,9 cm. Sammlung Leslie and Johanna Garfield, New York.
- CICADA. 1979. AUS DEM PORTOFOLIO MARGINALIA: HOMAGE TO SHIMIZU. Tokyo, The Marginalia Publication Group, Nantenshi Gallery, 1981. Siebdruck, Farbdruck, 44,5 × 34,1 cm; 56,5 × 46,4 cm. Sammlung Emily Fisher Landau, New York.
- UNTITLED. 1977-80. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1980. Lithographie, Farbdruck, 87 × 76,8 cm. Sammlung Leslie and Johanna Garfield, New York, Abb. S. 80.
- PROBEDRUCK ZU UNTITLED. 1980. Lithographie, 86,4 × 78,1 cm; 99,2 × 90,8 cm. Sammlung J. Johns, New York. Abb. S. 80.
- TARGET WITH PLASTER CASTS. London und New York, Petersburg Press, 1980. Radierung und Aquatinta, Farbdruck, 59,7 × 44,5 cm; 75,1 × 56,7 cm. Sammlung Leslie and Johanna Garfield, New York, Abb. S. 95.
- USUYUKI. Tokyo und New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1980. Siebdruck, Farbdruck, 114,3 × 37,6 cm; 132,1 × 50,8 cm. Sammlung Paine Webber Group Inc., New York. Abb. S. 119.

- USUYUKI. West Islip, U.L.A.E., 1980. Lithographie, Farbdruck, 119,4 × 45,2 cm; 133,4 × 51,4 cm. Schenkung Celeste Bartos.* Abb. S. 119.
- CICADA II. 1979–81. Tokyo und New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1981. Siebdruck, Farbdruck, 44,5 × 34 cm; 61 × 48,5 cm. Anonyme Spende.* Abb. S. 121.
- CICADA (RED). 1979–81. Tokyo und New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1981. Siebdruck, Farbdruck, 44,5 × 34,1 cm; 56,5 × 46,4 cm. Sammlung Kimiko and John Powers, New York.
- CICADA (ORANGE). 1979–81. Tokyo und New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1981. Siebdruck, Farbdruck, 44,5 × 34,1 cm; 56,5 × 46,4 cm. Sammlung Kimiko and John Powers, New York.
- CICADA (YELLOW). 1979–81. Tokyo und New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1981. Siebdruck, Farbdruck, 44,5 × 34,1 cm; 56,5 × 46,4 cm. Sammlung Kimiko and John Powers, New York.
- CICADA (GREEN). 1979–81. Tokyo und New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1981. Siebdruck, Farbdruck, 44,5 × 34,1 cm; 56,5 × 46,4 cm. Sammlung Kimiko and John Powers, New York.
- CICADA (BLUE). 1979–81. Tokyo und New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1981. Siebdruck, Farbdruck, 44,5 × 34,1 cm; 56,5 × 46,4 cm. Sammlung Kimiko and John Powers, New York.
- CICADA (VIOLET). 1979–81. Tokyo und New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1981. Siebdruck, Farbdruck, 44,5 × 34,1 cm; 56,5 × 46,4 cm. Sammlung Kimiko and John Powers, New York.
- USUYUKI. Tokyo und New York, Simca Print Artists und J. Johns, 1981. Siebdruck, Farbdruck, 71,9 × 115,3 cm; 74,9 × 120 cm. Sammlung Paine Webber Group Inc., New York.
- SAVARIN. 1977–81. West Islip, U.L.A.E., 1981. Lithographie, Farbdruck, 101,5 × 75,1 cm; 127,6 × 97, 3 cm. Schenkung Celeste Bartos.*
- SAVARIN. 1982. Lithographie und Monotypie, Farbdruck, 107,6 × 89,1 cm; 127 × 96,5 cm. Sammlung Nelson Blitz, Jr., New York, Abb. S. 99.
- UNTITLED (BLUE). London und New York, Petersburg Press, 1982. Radierung und Aquatinta, Farbdruck, 85,1 × 61 cm; 107 × 75,6 cm. Sammlung des Verlegers.
- VOICE 2. West Islip, U.L.A.E., 1982. Lithographie, Farbdruck, drei Blätter: A: 86,4 × 59,7 cm; B: 87,5 × 59,2 cm; C: 87,9 × 59,4 cm; Blattgröße jeweils: 91,4 × 62,5 cm. Schenkung Celeste Bartos.* Abb. S. 86.
- VOICE 2. Unveröffentlicht, 1982; bei U.L.A.E. gedruckt. Lithographie, Farbdruck, 87,9 × 180,7 cm; 98,1 × 191 cm. Sammlung J. Johns, New York. Abb. S. 87.
- VOICE 2. Unveröffentlicht, 1982; bei U.L.A.E. gedruckt. Lithographie, Farbdruck, 87,9 × 180,7 cm; 98,1 × 191 cm. Sammlung J. Johns, New York.
- VOICE 2. Unveröffentlicht, 1982; bei U.L.A.E. gedruckt. Lithographie, Farbdruck, 87,9 × 180,7 cm; 98,1 × 191 cm. Sammlung J. Johns, New York.
- VOICE 2. West Islip, U.L.A.E., 1982. Lithographie, Farbdruck, 22,2 × 47 cm; 50,3 × 64,6 cm. Schenkung Celeste Bartos.* Abb. S. 88.
- VOICE 2. West Islip, U.L.A.E., 1982. Lithographie, Farbdruck, 22,2 × 47 cm; 50,3 × 64,6 cm. Privatsammlung West Hartford, Connecticut, Abb. S. 88.
- VOICE 2. West Islip, U.L.A.E., 1982. Lithographie, Farbdruck, 22,2 × 47 cm; 50,3 × 64,6 cm. Sammlung Mr. and Mrs. Victor W. Ganz, New York. Abb. S. 88.
- VOICE 2. West Islip, U.L.A.E., 1982. Lithographie, Farbdruck, 22,4 × 46 cm; 43,5 × 59,1 cm. Schenkung of Celeste Bartos.*
- VOICE 2. West Islip, U.L.A.E., 1983. Lithographie, Farbdruck, 22,2 × 47,5 cm; 50 × 65,7 cm. Schenkung Celeste Bartos.*
- UNTITLED. 1983. Montotypie, 78,9 × 230,2 cm; 95,6 × 245,4 cm. Sammlung J. Johns, New York. Abb. S. 124.
- UNTITLED. 1983. Monotypie, Farbdruck, 78,9 × 228,4 cm; 95,6 × 245,4 cm. Sammlung J. Johns, New York. Abb. S. 122.
- UNTITLED. 1983. Monotypie, Farbdruck, 80,3 × 230,5 cm; 95,7 × 245,1 cm. Sammlung J. Johns, New York.
- UNTITLED. 1983. Monotypie, Farbdruck, 78,7 × 231,5 cm; 96,4 × 246,4 cm. Sammlung J. Johns, New York.
- UNTITLED. 1983. Monotypie, Farbdruck, ca. 81,3 × 228,6 cm; 95,3 × 245,1 cm. Sammlung Mr. and Mrs. Donald B. Marron, New York.
- UNTITLED. 1983. Monotypie, Farbdruck, ca. 81,3 × 228,6 cm; 95,3 × 245,1 cm. Sammlung Robert and Jane Meyerhoff, Phoenix, Maryland. Abb. S. 120–21.
- UNTITLED. 1983. Monotypie, Farbdruck, ca. 81,3 × 228,6 cm; 95,2 × 245,1 cm. Sammlung Kimiko and John Powers, New York.
- UNTITLED. 1983. Monotypie, Farbdruck, ca. 81,3 × 228,6 cm; 95,3 × 245,1 cm. Sammlung Equitable Real Estate Group, New York.
- VENTRILOQUIST. West Islip, U.L.A.E., 1985. Lithographie, Farbdruck, 85 × 58,7 cm; 105,4 × 71 cm. Schenkung Emily Landau.* Abb. S. 150.
- POEMS VON WALLACE STEVENS. San Francisco, The Arion Press, 1985. Radierung und Aquatinta; Seitenformat: 29,8 × 21,1 cm. Schenkung Mrs. Alfred Stern.* Abb. S. 131.

TITELREGISTER

Kursivgedruckte Ziffern verweisen auf Abbildungen im Tafelteil. Sofern nicht anders angegeben, handelt es sich um Druckgraphiken. Datierungen und/oder Techniken sind nur dann angeführt, wenn zwischen Arbeiten mit identischen Titeln unterschieden werden soll.

According to What (Gemälde), 28f., 31

Ale Cans (1964), 16, 63

Ale Cans (1968) aus dem Portfolio *First Etchings*, 25

Alphabets, 15, 57

Arrivée et Départ (Gemälde), 28

Black and White Numerals (Serie), 27, 66–69, 70

Canvas (Gemälde), 55

Cartoon for Tanya, A, 125

Casts from Untitled (Serie), 35, 108–109

Cicada, 31, 40

Cicada II, 40, 121

Coat Hanger (Gemälde), 21

Coat Hanger (Zeichnung), 21

Coat Hanger, 16, 21, 28, 60

Color Numerals (Serie), 27, 54, 67, 69

Corpse and Mirror (Gemälde), 29, 36

Corpse and Mirror II (Gemälde), 38f.

Corpse and Mirror (Aquatinta und Kaltnadelradierung), 38

Corpse and Mirror (Lithographie), 20, 38, 43, 104

Corpse and Mirror (Siebdruck), 105

Cups 4 Picasso, 46, 93

Decoy (Gemälde, 1971 [Slg. Ganz]), 24f., 74

Decoy (Gemälde, 1971 [Slg. Powers]), 24f., 73

Decoy, 24, 27, 32, 72

Decoy II, 25, 27, 32, 75

Device (1962), 21

Device (1972), 21

Device-Black State, 21, 78

The Dutch Wives (Gemälde), 30, 36

The Dutch Wives (1977), 20, 30, 40, 106

The Dutch Wives (1987), 30, 107

Eddingsville (Gemälde), 18

End Paper (Gemälde), 36

False Start I, 15, 18, 61

False Start II, 15, 18

Field Painting (Gemälde), 28f.

First Etchings (Portfolio), 17, 25, 64

First Etchings, Second State (Portfolio), 25, 65

Flag (1960), 15, 18, 58

Flag II (1960), 15, 59

Flag III (1960), 15

Flag (1968) aus dem Portfolio *First Etchings*, 25, 64

Flag (1969) aus dem Portfolio *First Etchings, Second State*, 25, 65

Flags (Gemälde), 19

Flags (1968), 20, 101

Flags I (1975), 38f., 103

Flags II (1970), 20

Flashlight aus dem Portfolio *First Etchings*, 21f.

Foirades/Fizzles (Buchpublikation mit Texten von Samuel Beckett), 26, 29f., 34ff., 67, 114–115

Fool's House, 21, 31, 79

Four Panels from Untitled 1972, 21, 33, 110–111

Four Panels from Untitled 1972 (Grays and Black), 21, 34, 112–113

Fragment - According to What - Bent »Blue« (Second State), 26ff., 29, 31f., 39, 91

Fragment - According to What - Hinged Canvas, 26f., 29, 31f., 42f., 90

Fragment - According to What - Hinged Canvas, Probedruck, 90

Hand, 17

HandFootSockFloor aus der Serie *Casts from Untitled*, 35, 109

HandFootSock Floor - Black State aus der Serie *Casts from Untitled*, 35, 108

Harlem Light (Gemälde), 32

Hatching (Vorsatzpapier) aus *Foirades/Fizzles*, 114

Hatching (Vorsatzpapier) aus *Foirades/Fizzles*, Probedruck, 114

Hatteras, 17, 43f., 123

In Memory of My Feelings - Frank O'Hara (Gemälde), 22

In the Studio (Gemälde), 44

Land's End (1978), 17, 43f., 126

Land's End (1979), 43, 127

Land's End II, 43

Light Bulb (1970), 25, 35, 108

Lightbulb (1968) aus dem Portfolio *First Etchings*, 25

No (Gemälde), 28

No, 28, 82

6 (after »Untitled 1975«) aus der Serie *6 Lithographs (after »Untitled 1975«)*, 116

Numbers (1968) aus dem Portfolio *First Etchings*, 25, 64

Numbers (1969) aus dem Portfolio *First Etchings, Second State*, 25, 65

Numeral 1 aus *Foirades/Fizzles*, 67

Paintbrushes aus dem Portfolio *First Etchings*, 25, 64

Painted Bronze (Skulpturen), 16f.

Painting with Two Balls (Gemälde), 16, 37

- Painting with Two Balls* (Zeichnungen), 16
Painting with Two Balls I, 15, 16, 18, 62
Painting with Two Balls (Grays), 37, 77
Passage I, 17, 21f., 24f., 71
Passage II (Gemälde), 21
Perilous Night (Gemälde), 24
Periscope, 43f.
Periscope I, 17, 1280
Periscope II, 17, 129
Pinion, 17, 19, 21, 124
Poems (ausgewählte Gedichte von Wallace Stevens), Frontispiz, 44f., 131
Portrait – Viola Farber (Gemälde), 31f.
- Reality and Paradoxes* (Portfolio), 92
Red, Yellow, Blue, 15
- Savarin* (1977), 29, 42, 97
Savarin (1978), 42f., 98
Savarin (1981), 42f.
Savarin (1982), 17, 42f., 99
Savarin 5 (Corpse and Mirror), 96
Scent (Gemälde), 29f., 36
Scent, 36, 38, 119
Screen Piece (Gemälde), 22
Screen Piece, 37
6 Lithographs (after »Untitled 1975«) (Serie), 39, 116
Skin with O'Hara Poem, 18, 125
Souvenir, 89
- Target* (1960), 11, 53
Target (1974), 92
Target with Four Faces (Gemälde), 43
Target with Four Faces (1968), 37
Target with Four Faces (1978), 43
Target with Plaster Casts (Gemälde), 43
Target with Plaster Casts, 45, 95
Targets (Gemälde), 19
- Targets*, 20
Two Flags (Gemälde), 38
Two Flags (Gray), 20, 37, 102
Two Maps I, 18f., 33
Two Maps II, 18f., 33, 100
- Untitled* (Gemälde, 1972), 30, 32f., 34f., 39
Untitled (Gemälde, 1975), 36, 39, 42
Untitled (Gemälde, 1979), 42
Untitled (1980), 80
Untitled (1980) Probedruck, 80
Untitled (1982), 45
Untitled (Monotypien, 1985), 41f., 120–122
Untitled (Ruler and Fork) II, 23, 83
Untitled (Skull) aus dem Portfolio *Reality and Paradoxes*, 92
Usuyuki (Lithographie, 1979), 21, 40f., 118
Usuyuki (Siebdruck, 1980), 21, 40f., 119
Usuyuki (Lithographie, 1980), 21, 40f., 119
Usuyuki (Siebdruck, 1981), 21
- Ventriloquist*, 20, 44f., 130
Viola, 31
Voice (Gemälde), 22
Voice, 17, 22, 30, 32, 81
Voice 2 (Gemälde), 22, 84–85
Voice 2 (Lithographie auf drei Blättern, 1982), 21, 31, 44f., 86
Voice 2 (unveröffentlichte Lithographie, 1982), 21, 87
Voice 2 (Lithographien, 1982), 21, 88
Voice 2 (1985), 21
- Wall Piece* (Gemälde), 22, 32
Wall Piece (Zeichnungen), 32
Watchman, 76
Words (Buttock Knee Sock...) aus *Foirades/Fizzles*, 115
- 0–9*, 56
0–9 (Portfolio), 12, 27, 54–55





1.0.
12/19/82



WEITERE KUNST-BÄNDE
BEI SCHIRMER/MOSEL:

Paule Thévenin/Jacques Derrida
ANTONIN ARTAUD
Zeichnungen und Portraits
272 Seiten, 87 teils farbige Tafeln, 216 Abb.

LOTHAR BAUMGARTEN
TIERRA DE LOS PERROS MUDOS
Land der stummen Hunde
20 Seiten, 18 teils farbige Abb.

Caroline Tisdall
JOSEPH BEUYS – COYOTE
160 Seiten, 71 Tafeln

Laszlo Glozer
DIE SCHÄTZE DES ARMEN LAZARUS
ESSAYS ÜBER BEUYS
160 Seiten, 50 Abb.

David Burnett
ALEX COLVILLE
GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN
260 Seiten, 200 teils farbige Abb.

Gail Levin
EDWARD HOPPER 1882–1967
GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN
320 Seiten, 430 teils farbige Abb.

Gail Levin
EDWARD HOPPER 1882–1967
WERKVERZEICHNIS DER DRUCKGRAPHIK
120 Seiten, 140 Abb.

GILBERT & GEORGE
THE COMPLETE PICTURES 1971–1985
Mit einem Text von Carter Ratcliff
308 Seiten, 600 teils farbige Abb.

Pierre Restany
YVES KLEIN
300 Seiten, 255 teils farbige Abb.

PALERMO
Mit Texten von Beuys, Bürgi, Franz, Glozer u. a.
240 Seiten, 120 teils farbige Abb.

CINDY SHERMAN
Mit Texten von Els Barents und Peter Schjeldahl
200 Seiten, 90 teils farbige Abb.

SCHIRMER/MOSEL MÜNCHEN

