

Eva Wattolik

*DIE PARODIE IM FRÜHWERK
ROY LICHTENSTEINS*

Comic-Gemälde 1961-1964

Eva Wattolik

*DIE PARODIE IM FRÜHWERK
ROY LICHTENSTEINS*

Comic-Gemälde 1961–1964

VDG

Weimar 2005

© VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN, WEIMAR 2005
www.vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2005, für die Werke von Roy Lichtenstein und Richard Hamilton
© DC Comics, New York, für alle Ausschnitte aus Comic-Heften

Bildnachweis

© Estate of Roy Lichtenstein, New York (Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 25, 26, 27, 28); © Tate, London 2005 (Abb. 22, 24, 29); Bildzitate: Diane Waldman, Roy Lichtenstein, Tübingen 1971, o. S., Abb. 55 (Abb. 6); Roy Lichtenstein, Ausst. Kat., Fondation Beyeler, Basel 1998, S. 45 (Abb. 7); Diane Waldman, Roy Lichtenstein, Ausst. Kat., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Ostfildern bei Stuttgart 1994, S. 119/Abb. 107 (Abb. 8); Mary Margaret Robb (Hrsg.), Gilbert Austin. Chiromania or a treatise on rhetorical delivery, Carbondale 1966, Tafel 10, Nr. 100 und 101 (Abb. 20); Matthi Forrer, Hokusai. Prints and drawings, München 1991, Kat. Nr. 11 (Abb. 21); Katalog Schwab, Frühjahr/Sommer 2002, S. 41, Nr. 10 (Abb. 23); Karikatur und Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik, Ausst. Kat., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München u.a. 1992, S. 313/Abb. 337, S. 143/Abb. 114 und S. 302/Abb. 330 (Abb. 30, 31, 32); Ernst Gombrich, Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1956, National Gallery of Art Washington, Bollingen Series 35/5, New York 1960, Abb. 286 und Abb. 282 (Abb. 19, 33).

Layout, Satz und Covergestaltung: Anja Schreiber, VDG

Druck: VDG, Weimar

Coverabbildung: Roy Lichtenstein „Drowning Girl“, 1963 © VG Bild-Kunst, Bonn 2005

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2003

ISBN 3-8973955-492-8

Meinen Eltern Brigitte und Peter Wattolik gewidmet

INHALT

| | |
|---|-----|
| DANKSAGUNG | 9 |
| 1. EINLEITUNG | 11 |
| 2. FORSCHUNGSSTAND | 17 |
| 3. BEGRIFF DER PARODIE | 23 |
| 3.1 Parodie als Nebengesang | 24 |
| 3.1.1 Wider den Originalitätsbegriff | 25 |
| 3.1.2 Wiederholung als kollektive Gedächtnisarbeit | 30 |
| 3.2 Parodie als Gegengesang | 34 |
| 3.2.1 Parodie und reflexive Komik | 34 |
| 3.2.2 Komik und Inkongruenz | 39 |
| 3.3 Modell der Parodie | 45 |
| 4. REZEPTION DER COMIC-GEMÄLDE UM 1963 | 51 |
| 4.1 Werkprozeß: Vom Comic-Heft zum Gemälde | 52 |
| 4.2 Lichtensteins Comic-Vorlagen: Triviale Massenmedien | 57 |
| 4.3 Comic-Gemälde und abstrakt-expressionistisches Kunstwerk | 63 |
| 4.4 Comic versus Gemälde: Bezugspunkte der Parodie | 71 |
| 5. DOPPELT GERICHTETE PARODIEN IN „DROWNING GIRL“ (1963) UND „WHAAM!“ (1963) | 75 |
| 5.1 Bildgeschichte als autonomes Bildobjekt | 76 |
| 5.2 Räumliche Perspektive als Abstraktion | 87 |
| 5.3 Illusion als Konvention | 91 |
| 5.3.1 „Drowning Girl“: Physiognomie, Mimik und Gestik | 92 |
| 5.3.2 „Whaam!“: Onomatopöie und Stroboskopie | 101 |
| 5.4 Eklektizismus als Transformation | 109 |
| 5.5 Kommunikation als Selbstreflexion | 114 |

| | |
|---------------------------|-----|
| 6. ZUSAMMENFASSUNG | 121 |
| 7. ANHANG | 127 |
| 7.1 Literaturverzeichnis | 127 |
| 7.2 Abbildungsverzeichnis | 135 |
| | |
| ABBILDUNGEN | 139 |

DANKSAGUNG

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Herrn Professor Dr. Rainer Crone, der mir einen lebendigen Zugang zur Gegenwartskunst vermittelt und meine Herangehensweise an das Dissertationsthema geprägt hat. Herrn Professor Dr. Heinz Mandl, der mich während meiner Promotionsphase ebenfalls sehr gefördert hat, danke ich vielmals für seine Bereitschaft zur Zweitkorrektur.

Der Rechercheaufenthalt an der Roy Lichtenstein Foundation, New York, gehört zu den inspirierendsten Phasen meiner Forschungsarbeit. Jack Cowart (Executive Director), Cassandra Lonzano (Managing Director) und Natasha Sigmund (Registrar) haben durch ihre bereitwillige Unterstützung wesentlich zur Qualität der Arbeit beigetragen. Ich danke der Foundation außerdem für die freundliche Überlassung der Bildvorlagen.

Mich über einen längeren Zeitraum hinweg ganz einem selbstgewählten Thema widmen zu können, habe ich als großes Privileg empfunden. Ohne den Rückhalt meiner Eltern Brigitte und Peter Wattolik wäre dies kaum möglich gewesen. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Mein herzlicher Dank gilt all jenen, die mich mit kritischen Anregungen und freundlichen Ermunterungen durch die Höhen und Tiefen meiner Doktorarbeit begleitet haben. Ganz besonders danke ich Kirsten Rachowiak, die mit großer Sorgfalt das Lektorat übernommen hat.

1. EINLEITUNG

Knallig bunt und überdimensional groß lachen Mickey Mouse und Donald Duck aus Roy Lichtensteins erstem, 1961 entstandenen Comic-Gemälde¹ „Look Mickey“ (Abb. 1) dem Betrachter entgegen. Das Bild markiert einen besonderen Wendepunkt im Schaffen des Künstlers und gleichzeitig den Beginn einer großartigen Karriere. Mit einer Größe von 121,9 x 175,3 cm versetzt es seine kleinformatige Inspirationsquelle² in geradezu monumentale Ausmaße und läßt das prominente Duo ungeniert einen Slapstick vollführen, der in seiner platten Vordergründigkeit kaum noch zu überbieten ist. Der dargestellte Moment entspricht der Pointe der Lachnummer und entfaltet in der Vorstellung des Betrachters eine dazugehörige Handlung. In einer Art innerem Zeichentrickfilm stellt man sich vor, wie die beiden Protagonisten gemeinsam auf einen Bootssteg gehen, um zu angeln, wie der stets tolpatschige Donald die Angelschnur nach hinten wirft, um sie dann mit Elan nach vorne zu schleudern und der Angelhaken durch ein Mißgeschick an seinem Jackensaum hängenbleibt. Gleichzeitig erfährt der Betrachter über den Sprechblasentext Donalds völlige Fehlinterpretation der Situation indem er den Widerstand der Angel enthusiastisch als großen Fisch deutet: „**LOOK MICKEY, I'VE HOOKED A BIG ONE!!**“. Der große Fisch, den Donald gefangen glaubt, ist sein eigenes Hinterteil und so schmunzelt man gemeinsam mit Mickey, der das Geschehen durchschaut.

- 1 Wenn im folgenden von „Comic-Gemälden“ gesprochen wird, so sind damit Lichtensteins Werke aus den Jahren von 1961 bis 1964 gemeint, die auf Comic-Vorlagen beruhen. Wenn von „Comic-Bildern“ die Rede ist, so beziehe ich mich auf Einzelbilder aus Comic-Heften. Der Künstler selbst verwendet keinen speziellen Namen für die Werkgruppe der Comic-Gemälde. Für ihn sind es einfach „works“ oder „paintings“, deren Qualitäten er umschreibt. Vgl. John Coplans, Interview with Roy Lichtenstein, in: Artforum, 2/4 (Oktober 1963), S. 31, ursprünglich abgedruckt in: ders., Talking with Roy Lichtenstein, in: Artforum, 5/9 (Mai 1967), S. 34–39. Für einen Überblick dieser Schaffensphase vgl.: Diane Waldman, Roy Lichtenstein, Ausst.-Kat. mit Supplement, Solomon R. Guggenheim Museum, New York u.a., Ostfildern bei Stuttgart 1994 und Diane Waldman, Roy Lichtenstein, Tübingen 1971.
- 2 Lichtenstein gibt in mehreren Interviews an, das Vorbild für „Look Mickey“ einem Kaugummi-Papier entnommen zu haben. Vgl. Bruce Glaser, Oldenburg, Lichtenstein, Warhol. A discussion, in: Artforum, 4/6 (Februar 1966), S. 20–24, S. 21. Die Recherchen von Michael Lobel ergaben jedoch, daß zu diesem Zeitpunkt keine Kaugummi-Firma die Lizenz für die Verwendung der Standardfiguren von Walt Disney besaß. Vgl. Michael Lobel, Image duplicator. Roy Lichtenstein and the emergence of Pop Art, London 2002, S. 33f., zugl. Yale, Univ., Diss., 1999.

Denkt man an die Schaffensphasen Lichtensteins aus den vorhergehenden Jahren, so wirkt „Look Mickey“ wie ein radikaler Bruch mit allem, was dieser Künstler je im Sinn gehabt hatte.³ Vor allem seine in den drei Jahren zuvor entstandenen, abstrakt-expressionistischen Werke (Abb. 2) scheinen einem völlig anderen Geist entsprungen zu sein. Er selbst sagt später scherzhaft über „Look Mickey“, daß ihm dieses Bild einen Schrecken eingejagt habe. Zu sehr habe es den etablierten Normen des guten Geschmacks widersprochen: „What I did in these early paintings, in 1961, was frightening to me, really, in that it seemed to go counter to a sense of taste I had developed along with, I would hope, a sense of art.“⁴ Gleichzeitig erkennt Lichtenstein, daß das Gemälde im Vergleich zu seinen abstrakt-expressionistischen Arbeiten sehr viel mehr Kraft besitzt.⁵ „When I put 'Look Mickey' up next to my abstractions, I just could never go back to the abstractions.“⁶ Doch bei aller Gegenständlichkeit hat „Look Mickey“ etwas von der abstrakten Qualität der vorherigen Schaffensphase bewahrt: Die Unnatürlichkeit der Farbgebung, die Verunklärung von Figur und Grund, Körpergrenzen und räumlicher Perspektive irritieren die Wahrnehmung des Betrachters und machen klar, daß es sich hier nicht um ein Abbild der Natur, sondern um ein Bildobjekt handelt. Weder einfach lesbares Comic-Bildchen noch abstraktes Gemälde – irgendwo in diesem schwer zu begreifenden Zwischenraum beider Bezugssysteme bleibt „Look Mickey“ stecken.

Aus heutiger Sicht ist das Wagnis, das „Look Mickey“ für den Maler bedeutet haben muß, kaum noch nachzuvollziehen. Die Herausforderung wird jedoch verständlich, wenn man der schier unüberbrückbaren Kluft gewahr wird, die Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre zwischen den Wertewelten klafft, die mit den beiden Bildformen „Comic“ und „Gemälde“ assoziiert werden. Indem „Look Mickey“ damals für viele Betrachter die Kopie eines billigen Kinder-Comics zu sein schien, verletzte es auf den ersten Blick alle Normen der hohen Kunst, die mit der Zeit durch die Vertreter des Abstrakten Expressionismus und die Kunstkritik – vor allem repräsentiert durch Clement Greenberg – etabliert worden wa-

- 3 „From 1957 onward my work became nonfigurative and Abstract Expressionist. (...) In the summer of 1961 I made a complete break into my current work. (...) Using cartoon subject matter in my later [Abstract Expressionist] paintings (...) eventually led to simulating the same technique as in the originals. The early ones were of animated cartoons, Donald Duck, Mickey Mouse, and Popeye, but then I shifted into the style of cartoon books with a more serious content such as 'Armed Forces at War' and 'Teen Romance'." Coplans, 1963, S. 31. Zu thematischen und stilistischen Kontinuitäten zwischen dem Früh- und dem Pop-Werk vgl. Ernst Busche, Roy Lichtenstein. Das Frühwerk 1942–1960, Berlin 1988, S. 231–261.
- 4 Michael Blackwood, Roy Lichtenstein, Dokumentarfilm mit Transkription, Blackwood Productions, Inc. für Telefilm Saar GmbH und RM Productions 1996, 15:31–16:22 Min., S. 5f. (Es werden die Seitenangaben der Transkription übernommen.)
- 5 Zur abstrakt-expressionistischen Schaffensphase vgl. Busche, 1988, S. 201–222.
- 6 Blackwood, 1996, 15:21 Min., S. 5.

ren.⁷ Man kann also nachempfinden, warum Lichtenstein zunächst zögert, sich dieser Herausforderung zu stellen und sich vorübergehend wieder auf seine abstrakt-expressionistischen Malereien besinnt.⁸ Aber nach „Look Mickey“ entstehen in den Jahren von 1961 bis 1964 zahlreiche Tafelbilder, die Comic-Motive aufgreifen. Lichtenstein konzentriert sich dabei auf Liebes- und Kriegs-Comics. Offensichtliche, inhaltliche Kalauer wie in „Look Mickey“ greift der Künstler in diesen Gemälden nicht mehr auf. Dennoch enthalten sie komische Elemente, unabhängig vom Gehalt ihrer jeweiligen Darstellung. Will man dieser Komik auf die Spur kommen, muß man die Diskrepanz der Wertewelten von „Comic“ und „Tafelbild“ im Auge behalten. Denn diese Inkongruenz konstituiert eine Ebene komischer Bezüglichkeit, die allen frühen Comic-Gemälden Lichtensteins aus den Jahren von 1961 bis 1964 zugrunde liegt.

Wie entsteht diese Komik? Kann man gar von parodistischen Mitteln sprechen? Diese Arbeit spürt den Aspekten der Parodie in Lichtensteins Comic-Gemälden nach.⁹ Dabei wird dem Künstler keine bewußte Auseinandersetzung mit dem Begriff der Parodie unterstellt.¹⁰ Vielmehr werden strukturelle Analogien zwischen einem theoretischen Modell, das im folgenden erarbeitet wird, und der hier untersuchten Werkphase Lichtensteins aufgezeigt. Der Transfer des Begriffes aus der Literaturwissenschaft in die Kunstwissenschaft eröffnet dabei nicht nur einen neuen Blick auf das Schaffen dieses speziellen Künstlers, sondern generell einen neuen Zugang zum Verständnis von Bildwerken.

- 7 Vgl. Clement Greenberg, Towards a newer Laocoon, in: Partisan Review, 7/4 (Juli/August 1940), S. 296–310.
- 8 „So I started to go back to what I considered serious work because this thing was too strong for me.“ Glaser, 1966, S. 21.
- 9 Werke, die auf Comic-Strips beruhen – z. B. „Engagement Ring“ von 1961 – und damit streng genommen auf ein anderes Medium als das Comic-Heft zurückgehen, werden in dieser Arbeit nicht extra berücksichtigt. Auch die Gemälde, die Werbegrafiken verarbeiten, bedürfen einer eigenen Untersuchung, die hier nicht geleistet werden kann.
- 10 Als Lichtenstein 1997 rückblickend von David Sylvester gefragt wird, ob er jemals ein Kunstwerk hergestellt habe, das nicht komisch gewesen sei, antwortet er: „(...) It's hard to talk about humour without making it very unfunny, but yes, I think that either the subject matter is kind of ridiculous for a painting – you know, a piece of apple pie or something – or the method, the cartooning, kind of says this isn't really a painting, this is really just reproduced trash or something, so that the dots, black lines, things like that, sort of tell you that it's not serious art.“ David Sylvester, Some kind of reality. Roy Lichtenstein interviewed by David Sylvester in 1966 and 1997, hier das Interview von 1997, in: Anthony D'Offay Gallery, London 1997, S. 33–38, S. 33. Doch nicht nur in diesem späten Interview kurz vor seinem Tod, sondern bereits in den 1960er Jahren tauchen immer wieder Kommentare auf, die den Witz seiner Bilder zu umschreiben versuchen. Er gebraucht dabei häufig das Wort „humor“ (Glaser, 1966, S. 21; John Coplans, Roy Lichtenstein. An interview, in: Roy Lichtenstein, Ausst.-Kat., Pasadena Art Museum and Walker Art Center, Minneapolis 1967, S. 12–16, S. 12), manchmal auch „parody“ (Waldman, 1971, S. 26; Glaser, 1966, S. 23). „Parodieren“ bedeutet umgangssprachlich so viel wie „verspotten“ und impliziert damit eine Abwertung der Vorlage. Lichtenstein ist es jedoch wichtig, die Wertschätzung zu betonen, die er den Comic-Bildern und Werbeanzeigen, die er in seinen Gemälden aufgreift, entgegenbringt. Auf die Frage, ob er Gebrauchsgrafik parodieren wolle, antwortet er: „Maybe, but I really like all of my work to have some of the qualities of commercial art: a straightforward drawing, simply coloured in.“ Waldman, 1971, S. 26. An anderer Stelle sagt er: „The things that I have apparently parodied I actually admire and I really don't know what the implication of that is.“ Glaser, 1966, S. 23.

Grundlage der Untersuchungen sind Überlegungen zum Begriff der Parodie. Ausgehend von überwiegend literaturwissenschaftlichen Forschungsbeiträgen wird ein Modell zur Parodie erarbeitet, das rezeptionstheoretische Fragen fokussiert und auf die Besprechung von Bildern erweitert wird. Bereits bestehende Ansätze werden weiterentwickelt, indem gezeigt wird, daß eine Parodie nicht nur ein, sondern mindestens zwei Vorbilder haben muß. Die beiden Übersetzungsmöglichkeiten des griechischen Wortes „Neben“- und „Gegengesang“ werden dabei als Metabegriffe verwendet. Sie benennen zum einen die Nachahmung eines Vorbildes und zum anderen Komik, welche eine reflexive Brechung des Nachgeahmten beinhaltet.¹¹ In Lichtensteins Comic-Gemälden ist diese Janusköpfigkeit besonders stark ausgebildet, sie trifft aber grundsätzlich auf jede Parodie zu.

In den folgenden beiden Hauptteilen werden die frühen Comic-Gemälde mit Hilfe der vorher erarbeiteten Kriterien in einen Sinnzusammenhang gestellt. Im vierten Kapitel geht es zunächst darum, die grundlegenden Komponenten der parodistischen Dynamik festzulegen. Die Aufmerksamkeit liegt zum einen auf der materiellen und konzeptionellen Beschaffenheit der Kunstwerke, zum anderen auf deren Rezeptionsbedingungen Anfang der 1960er Jahre in den USA. Um die Reaktion auf Lichtensteins Gemälde in dieser Zeit verstehen zu können, ist das Wissen um die Wahrnehmung der Comic-Hefte sehr wichtig. Sie wird deshalb in einem eigenen Kapitel untersucht, wobei die von Lichtenstein gewählten Ausgaben besondere Berücksichtigung finden. Die daraus gewonnenen Ergebnisse werden dann Äußerungen von Kunstexperten gegenüber gestellt, die um 1963 erstmals in Kunstzeitschriften Stellung zu Lichtensteins Comic-Gemälden beziehen. Der Kontext des Abstrakten Expressionismus, der zu dieser Zeit großes Ansehen in der New Yorker Kunstwelt genießt, spielt dabei eine besonders wichtige Rolle.

Während der Schwerpunkt im vierten Kapitel bei der Analyse der damaligen Rezeptionsbedingungen liegt, steht im fünften das Werk selbst im Mittelpunkt der Fragestellung. Exemplarisch werden die Gemälde „Drowning Girl“ (Abb. 7) und „Whaam!“ (Abb. 24) von 1963 betrachtet und in Bezug zu deren Comic-Vorlagen gestellt. Die beiden Werke stehen stellvertretend für zwei Hauptthemen der untersuchten Schaffensphase: Liebes- und Kriegs-Comics. Aufschlußreich für das Verständnis von Lichtensteins Arbeitsweise ist in diesem Zusammenhang die Besprechung seiner „Composition Books“, kleinen Schulheften in denen der Künstler eine Auswahl an Comic-Bildern und Werbeanzeigen

11 Dies unterscheidet die Parodie auch von anderen Begriffen der Kunstwissenschaft. Die Karikatur beispielsweise ist zwar eine humoristische Form, sie bezieht sich jedoch nicht notwendigerweise auf eine bereits in zeichenhafter Gestalt, z. B. als Bild oder Schriftstück, bestehende Vorlage. Der Pastiche setzt sich zwar aus verschiedenen bereits vorhandenen Formen zusammen, ist aber nicht unbedingt komisch.

gesammelt hat. Von Interesse sind hier vor allem die Kriterien der Seitenzusammenstellung, die in dieser Arbeit erstmals Beachtung finden. Mit Hilfe der Composition Books lassen sich Antworten auf die Frage finden, welche Aspekte der Comic-Vorlagen den Künstler besonders interessierten. Die eingangs angesprochene Diskrepanz zwischen „Comic“ und „Tafelbild“ wird sich wie ein roter Faden durch die gesamte Arbeit ziehen. Abschließend zeigt sich, daß Lichtenstein Ideen aus beiden Kontextbereichen einerseits weiterführt und andererseits kritisiert.