

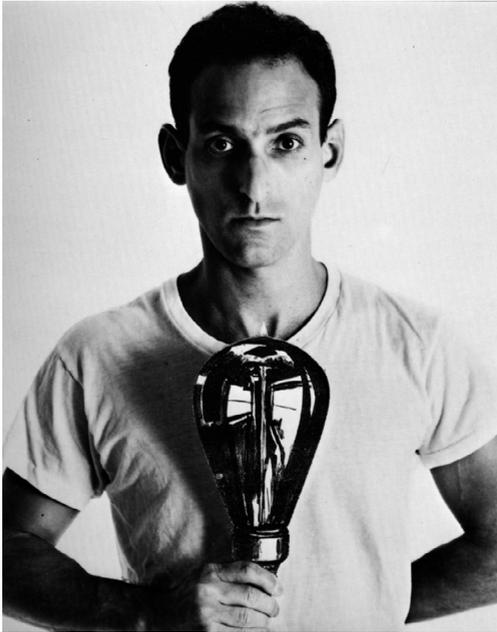
GERALD GEILERT

Eklektizismus in der Malerei von David Salle

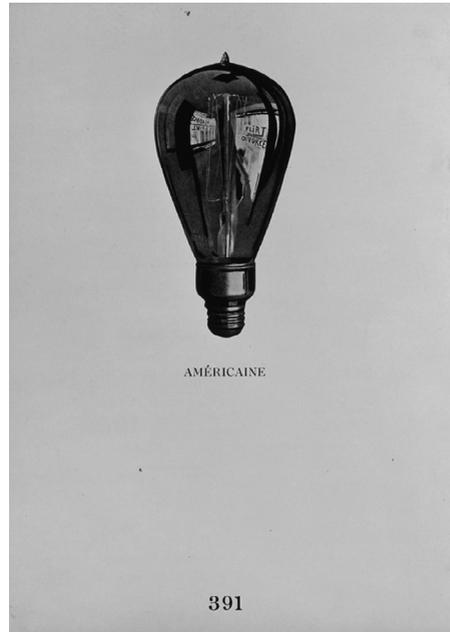
Bevor Zeuxis von Herakleia auf Kroton ein Gemälde der Schönen Helena schuf, wählte er fünf Jungfrauen aus, die ihm Modell für das Bild einer einzigen Frau stehen sollten. Nicht eine einzige jungfräuliche Insulanerin entsprach seinem Schönheitsideal. Daher malte Zeuxis jeweils die Körperpartien, die ihm am schönsten erschienen, um so die Realität zu übertreffen und den Inbegriff weiblicher Schönheit darzustellen.

David Salle trägt ein anderes Frauenbildnis vor sich her (Abb. 1). Auf dem von Richard Avedon aufgenommenen Porträt des Malers hält er das Bild einer Glühbirne in der rechten Hand. Dieses »Maschinenporträt« hatte Francis Picabia im Juli 1917 auf dem Deckblatt der Zeitschrift *391* abdrucken lassen (Abb. 2). Darunter stand in Großbuchstaben das französische Wort »AMÉRICAINNE«. Es entstand der Eindruck, als ob diese Amerikanerin dem austauschbaren Industrieprodukt entspräche. Picabia spielte hiermit auf das Frauenbild an, das zu dieser Zeit in den USA im Bereich des Entertainments, in Reiseführern, der Werbung und Filmen vorherrschte. Die Glühbirne ist daher als Symbol der medialen Darstellungen von jungen Frauen zu verstehen.¹

Mit derartigen Images beschäftigt sich David Salle, der 1952 in der kleinen Großstadt Norman im US-amerikanischen Bundesstaat Oklahoma geboren wurde und 1976, nach seinem Studium an der Kunsthochschule Cal Arts (California Institute of the Arts), in die Metropole New York zog. Dort arbeitete er nicht nur als Koch und Lehrer, sondern auch als »paste-up artist« für das *Stag-Magazine*. Als das Archiv der Redaktion nach dem Bankrott des Magazins aufgelöst wurde, nahm er u. a. viele erotische Fotografien und Aufnahmen von Flugzeugabstürzen sowie Designermöbeln in einem Pappkarton mit in sein Atelier. Dieser Sammlung entnahm Salle nach eigenen Angaben die Motive seiner Malerei.²



1 Richard Avedon: *David Salle*,
Fotografie, 1987



2 Francis Picabia: *Américaine*, Umschlag
der Zeitschrift 391, Nr. 6, Juli 1917

Einigen Kritikern zufolge appelliere Salle durch diese Praxis an den Geschmack eines Illustriertenlesers und stille dessen Konsumbedarf nach industriellen Standardbildern. Der Künstler selbst äußert sich so zu seinem Verhältnis zur Pop-Kultur: »I'm a foreigner, really, in the realm of popular culture, and I took images because it was easier than making them up, like using ready-made paint in the sixties.«³ Dieses Arbeitsverfahren Salles ist der Gegenstand dieser Untersuchung. Im Mittelpunkt stehen die Fragen, wie Salle seine Motive tatsächlich auswählt und wie er sie zusammenstellt. Darüber hinaus soll anhand von David Salles Werk besprochen werden, was in der Postmoderne unter Eklektizismus zu verstehen sein könnte.

Salle gehört, glaubt man der Kuratorin Dorine Mignot, zu den Hauptvertretern der »eklektischen Postmoderne«⁴. Wenn

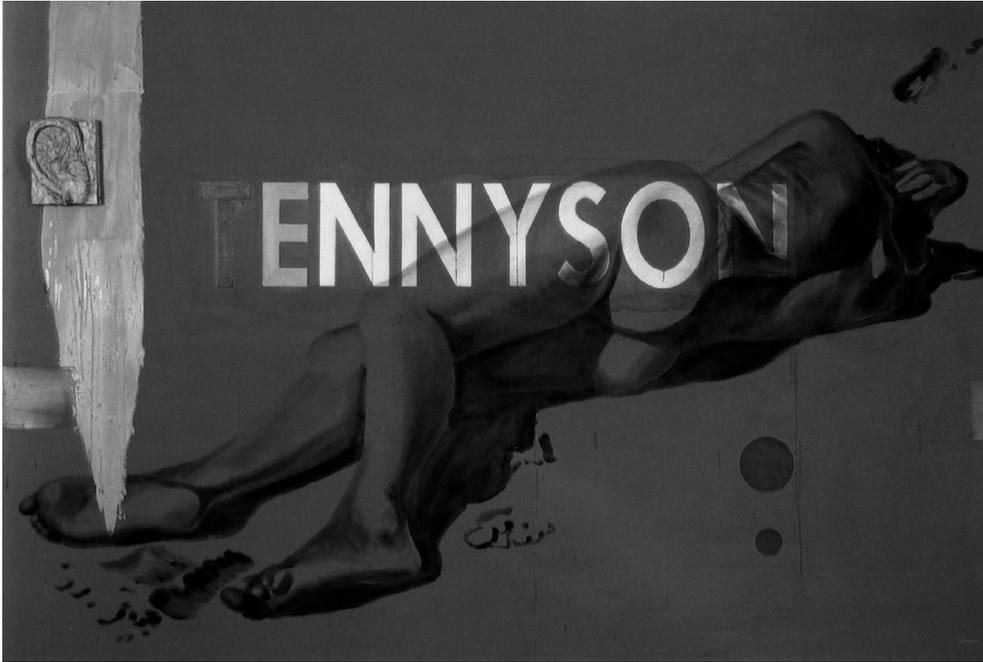
wir die Postmoderne als künstlerische Richtung betrachten, in der Text-, Bau- und Bildelemente aus verschiedenen Stilen aufgegriffen, bearbeitet

und kombiniert werden in einem neuen Werk, dann ist David Salle ein herausragender Vertreter der Postmoderne.⁵

Die Betonung liegt bei dieser Definition von Postmoderne auf dem Auswählen und dem Zusammenstellen von Elementen zu einem neuen künstlerischen Werk. Die künstlerische Richtung wird, so ließe sich schlussfolgern, mit dem methodischen Gestaltungsverfahren des Eklektizismus gleichgesetzt. Das qualitative Ergebnis dieses Vorgehens hält Mignot für weniger wichtig. Ebenso scheint es nicht notwendig zu sein, Ideale oder – wie Zeuxis – den Inbegriff weiblicher Schönheit darzustellen.

Nicht nur inhaltlich und motivisch rechnen Kritiker David Salles Werke dem Eklektizismus zu: Der Ausstellungsmacher Rudi Fuchs, der 1982 einige Werke Salles auf der *documenta 7* in Kassel zeigte, behauptete, dass Salle die Fähigkeit besitze, in fünf verschiedenen Stilen gleichzeitig zu malen.⁶ Ganz anders schätzte der prominente Kunstkritiker und Philosoph Arthur C. Danto Salles Werk ein, nachdem er 1987 eine Einzelausstellung des Künstlers im *Whitney Museum of American Art* besucht hatte. Danto monierte in seinem polemischen Artikel, dass sich Salle absichtlich von den Maximen der damaligen Kunstkritik verabschiedet habe: »Oh yeah? So what? Says who? Who cares? What difference does it make? Fuck off!«⁷ Diese Sätze entsprechen laut Danto Salles Haltung gegenüber der Kunstkritik. Danto hielt aber auch des Malers Malweise für mehr als miserabel: »It is not so much that the work is bad as that its badness seems willed even where there is no clear sign that the artist could do better if he wished to.«⁸ Salles Arbeiten befänden sich demnach nicht nur außerhalb aller gängigen Kategorien, die der Philosoph auf Kunstwerke anzuwenden gewohnt war, sie seien zusätzlich auch handwerklich schlecht gemacht.

Diese Skepsis gegenüber dem Punk oder Rebellen, der sich angeblich nicht an einer ernsthaften Diskussion über Kunst beteiligen wollte, war im New York der späten 1980er Jahre unter Kunstkritikern weit verbreitet. So war auch Peter Schjeldahl davon überzeugt, in Salles Bildern viele bildnerische Ansätze zu sehen, die damals *en vogue* waren. Salle habe die Elemente des damals gängigen »zeitgenössischen Barock« auswendig gelernt und ebenfalls Anteil an der neuen beunruhigenden Schamlosigkeit bzw. Grobschlächtigkeit gehabt.⁹ Nichtsdestotrotz oder gerade deswegen erzielten die Werke von Salle Ende der 1980er Jahre auf dem Kunstmarkt Höchstpreise. So wurde 1989 das Werk *Tennyson* (Abb. 3),



3 David Salle: *Tennyson*, 1983, Acryl- und Ölfarbe, Holz und Gips auf Leinwand, 198 × 297 × 14 cm, Privatsammlung

das der Maler sechs Jahre zuvor fertiggestellt hatte, auf einer Auktion für 500.000 Dollar verkauft.¹⁰ Die Höhe der Preise werde laut dem Philosophen Jean-François Lyotard dadurch verständlich, dass der »postmoderne Eklektizismus« mit dem Nullpunkt zeitgenössischer Bildung gleichgesetzt werden muss und es daher leicht sei,

für eklektische Werke ein Publikum zu finden. Indem die Kunst zu Kitsch wird, schmeichelt sie dem Durcheinander, das den ›Geschmack‹ des Liebhabers beherrscht. Künstler, Galerist, Kritiker und Publikum gefallen sich in schierer Beliebigkeit; es ist die Zeit der Erschlaffung.¹¹

Was manche Kritiker als Fähigkeit oder Können auslegten, beschrieben andere als Erschlaffung. Die Bewertungen von Salles Kunst fielen also sehr unterschiedlich aus: Einige würdigten Salles virtuosen Umgang mit Motiven und Stilen di-



4 David Salle: *Rob Him of Pleasure*, 1979, Acrylfarbe auf Leinwand, 122 × 172,5 cm, New York, Sammlung Refco Inc.

verser Epochen. Andere gingen davon aus, dass er lediglich ein Potpourri von zusammenhanglosen, kitschigen Motiven kreiere. Er selbst äußerte sich zu diesen Vorwürfen mit den Worten: »I'm simply not impressed by anything, period.«¹² Ob Salles Kompositionen mehr als die Summe ihrer Elemente zeigen, und wie sein inhaltlicher und stilistischer Pluralismus zu verstehen ist, soll zunächst anhand eines chronologischen Überblicks über sein Werk erkundet werden.

Überblick über das Werk von David Salle

David Salles Bild *Rob Him Of Pleasure* aus dem Jahr 1979 (Abb. 4) erinnert schon aufgrund des Formats an die großen Farbfelder der amerikanischen Abstrakten Expressionisten. Die gelbe Grundierung wurde jedoch mit einigen Aktstudien,

der Skizze eines Flugzeugs und eines Telefons durchbrochen. Die Anordnung der Motive auf dem Bildgrund erinnert an ein Studienbuch. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass die Darstellungen in ihrer Nass-in-Nass-Malweise wie hingeworfen wirken. Wahrscheinlich hat Salle wie in einem Aktzeichenkurs höchstens zehn Minuten pro Motiv benötigt. Vor dieser Bildebene ist schemenhaft eine Frau mit langen Haaren zu sehen, die eine Zigarette raucht. Die Farbfeldmalerei wird dadurch gebrochen, dass sich Figürliches in den Vordergrund schiebt bzw. aus dem Bildgrund herausquillt. Salle bezog mit diesem Bild eine malerische Gegenposition zu dem einflussreichen Kunstkritiker und Philosophen Clement Greenberg, der behauptet hatte, dass die Essenz der modernistischen Malerei in der Flächigkeit, der Farbigkeit und ferner in der quadratischen Bildbegrenzung liege.¹³ Gegenständliches darzustellen, gehörte nicht zu den Paradigmen von Greenbergs Kunstkritik. Salles Bild kann daher als ein »Anti-Greenberg-« oder »Anti-Painterly-Statement« verstanden werden.

Das Bild *The Cold Child (For George Trow)* aus dem Jahr 1986 (Abb. 5) kann als ein Diptychon oder in Anlehnung an die moderne Fernsehtechnik als Split Screen bezeichnet werden. Links befindet sich ein stark strukturiertes Leinentuch, auf dem verschiedene Farbflecken zu sehen sind. Das Grün ist in den Stoff eingezogen. Die vier gelben Markierungen, die um den mittleren dominanten, etwas mit Orange abgetönten Farbfleck gruppiert sind, heben sich stark vom Hintergrund ab. Das mittlere Element scheint optisch sogar vor dem Bild-Support zu schweben. Mit dieser etwas ironischen Anspielung könnte Salle eine von Donald Judd gemachte Beobachtung ins Werk gesetzt haben, die von Greenberg als Nonsens oder Marginalität abgetan wurde: Laut Judd befinden sich zwei Farbfelder, die auf einer Oberfläche sitzen, so sorgsam sie auch ausbalanciert sein mögen, optisch immer auf zwei unterschiedlichen Ebenen.¹⁴ Auf der anderen Seite des Doppelbildes befinden sich gleich zwei Abbildungen: Nur schwer zu erkennen ist die Szene vor dem turnenden Aktmodell. In dieser sitzen mehrere Menschen an einem runden Tisch, auf dem ein Glas, ein Aschenbecher und andere kleinere Gegenstände stehen. Die schwarz-weiße Aktdarstellung im Hintergrund hat Salle wahrscheinlich, wie viele seiner Motive, von einem Foto abgemalt.

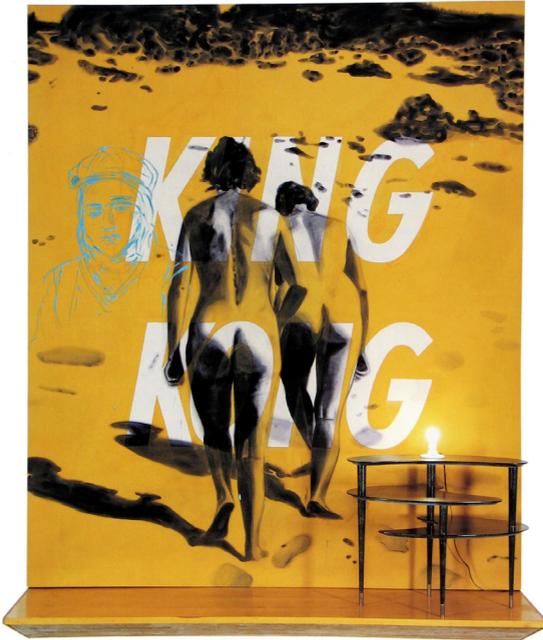
Werke wie dieses verleiteten einige Kritiker dazu, Salles Haltung als »Neo-Expressionismus mit einer Prise Pop«¹⁵ zu interpretieren. Wichtiger als die Zuordnung von Labels ist die Feststellung, dass Salle keine »Kunst um der Kunst willen«¹⁶ schafft und sich somit von der die amerikanische Moderne dominie-



5 David Salle: *The Cold Child (For George Trow)*, 1986, Acryl- und Ölfarbe, Glasfaser und Stuhlsitzschale auf Leinwand, 190,5 × 164,8 cm, New York, Saatchi and Saatchi plc.

renden Kunstauffassung abgrenzt. Er balanciert zwei Bilder: das eine abstrakt, das andere figürlich.

In den 80er-Jahren befanden sich seine Diptychen meist in *Juxtaposition*: In Gegenüberstellungen großer Leinwände kontrastierte er Parallelwelten. Für das bereits erwähnte Gemälde *Tennyson* (Abb. 3) benutzte Salle hingegen die Technik des »Overlay«¹⁷. In einem ersten Schritt übertrug er eine Fotografie des Berliner Dadaisten Raoul Hausmann auf Leinwand. Danach überzog er das vergrößerte Motiv mit einer Farbschicht, die wie eine orangefarbene Transparentfolie wirkt. Nur das Wort bzw. den Familiennamen »Tennyson« hat er ausgespart. Später malte er die ersten beiden Buchstaben farbig aus und fügte wenige, weitere Details ein. Auch die Darstellung der zwei Frauen auf dem Bild *King Kong* aus dem Jahr 1983 (Abb. 6) entstammt einem Foto von Raoul Hausmann (Abb. 7). Auf diese Bildebene hat Salle ebenfalls eine lasierende Farbschicht auf-



6 David Salle: *King Kong*, 1983, Acryl- und Ölfarbe auf Leinwand mit elektrischem Licht und Holztisch, 312,5 × 244 × 66 cm, Greenwich, Connecticut, The Brant Foundation.



7 Raoul Hausmann: *Ohne Titel*, Fotografie, um 1964, 23,8 × 17,8 cm, ### Bitte Sammlung ergänzen ###

getragen und in diesem Fall nur die beiden Wörter »King Kong« ausgelassen. Im Unterschied zu Salles lockeren Strichzeichnungen, die oftmals unbeholfen wirken, vereinheitlicht die Technik des Overlay die Bildwirkung. Die Bilder stehen nicht mehr neben-, sondern optisch hintereinander. Dies ermöglicht dem Betrachter, zwei Bildebenen simultan oder gleichzeitig zu sehen.

Salle kombiniert Bildelemente häufig mit den tatsächlichen, alltäglichen Gebrauchsgegenständen bzw. den realen Relikten des modernen Lebens. Hierzu gehören Tische, Lampen, Stühle, Hüte oder andere Kopfbedeckungen, Modellboote und seit einigen Jahren Gipsabdrücke von Muscheln, Beinen oder Prothesen. Das Bild *Miner* aus dem Jahr 1985 (Abb. 8) erinnert an die »Combines« von Robert Rauschenberg. Hier, so könnte argumentiert werden, sei Leo Steinbergs Theorie der »Flachbett-Bildebene« ins Bild gesetzt worden. Die auf das Bild montierten Stühle ragen aus der Bildebene heraus und in den buchstäblichen



8 David Salle: *Miner*, 1985, Acryl- und Ölfarbe und zwei Stühle auf Leinwand mit Stoff, 244 × 412 cm, New Canaan, Connecticut, Sammlung Philip Johnson

Raum hinein, wodurch das Bild nicht mehr ausschließlich als Blick durchs Fenster konzipiert ist. Salle schafft somit eine visuelle Barriere, die die Erwartungen an ein Bild, nämlich den Blick auf etwas hinter dem Bild Liegendes freizugeben, blockiert. Diese Bildwahrnehmung entspricht nicht mehr der jahrhundertealten Auffassung von Bildlichkeit. Diese Veränderung stelle, laut Steinberg, den entscheidenden Bruch der Postmoderne mit der Moderne und allen anderen vorangegangenen Kunstepochen dar.¹⁸

Salles Arrangements wurden von nun an immer komplexer. Er zeigt eine Vielzahl von Motiven und fügt oftmals ein oder mehrere Bilder in eine Komposition ein. Hierdurch schafft er polyfokale Bilder mit diversen Bildebenen. Als Beispiel sei das Bild *Tiny In The Air* aus dem Jahr 1989 (Abb. 9) genannt. In diesem Werk befinden sich vier eingesetzte Bilder, die an die verschiebbaren Fenster auf Computerbildschirmen erinnern. Links zeigt eins dieser Fenster die



9 David Salle: *Tiny In The Air*, 1989, Acryl- und Ölfarbe auf Leinwand, 239 × 245,5 cm
Sammlung Rachel und Jean-Pierre Lehmann

Skulptur einer Frau auf gelbem Grund. Darunter ist ein Bild mit der Darstellung einer Plastik von Hans Bellmer zu sehen. Weiter rechts sind zwei schwarz-weiße Bilder einer Frau mit einer verstellbaren Holzfigur, die Künstler für anatomische Studien nutzen, eingearbeitet. Im Hintergrund ist eine barocke Genreszene zu sehen. In dieser Gruppe barocker Figuren werden verschiedene Anspielungen auf altmeisterliche Gemälde miteinander kombiniert. Die Person links vor dem Backgammonspiel ähnelt dem jungen Spieler, den Caravaggio zwischen 1595 und 1600 in sein Bild *Der Falschspieler* gemalt hat. Die Frau, die ihm gegenüber sitzt, erinnert eher an die Figur auf dem Gemälde *Der Falschspieler mit dem Karo-As* von Georges de la Tour.

Auf dem Bild *Dean Martin In Some Came Running* (Abb. 10) ist im Hintergrund dieselbe Szene zu sehen. Jedoch ist sie nicht farbig gestaltet und wirkt eher wie eine skizzenhafte Grundierung. Die eingefügten Bilder befinden sich nicht mehr dort, wo sie zuvor platziert waren. So ist z.B. die Darstellung der Skulptur von



10 David Salle: *Dean Martin In Some Came Running*, 1990/91, Acryl- und Ölfarbe mit drei eingesetzten Tafelbildern, 216 × 266,5 cm, London, Saatchi Gallery

Hans Bellmer gegen den Uhrzeigersinn weiter gewandert. Andere Bilder wurden ausgetauscht. Diese Praxis deutet darauf hin, dass Salles Versatzstücke immer auch anders zueinander in Beziehung gesetzt werden könnten.

Um die Spannbreite der Motive von David Salle zu verdeutlichen, wird auf das 1985 entstandene Werk *Fooling With Your Hair* (Abb. 11) eingegangen. Auf diesem Bild ist oben links die Umrisszeichnung eines Schuhputzjungen von Antoine Watteau zu sehen. Daneben befinden sich zwei Designerlampen und eine Skulptur von Alberto Giacometti. Ganz rechts befindet sich die Abbildung der Skulptur, die wir schon von dem vorangegangenen Bild kennen. Salle greift also nicht nur auf Fotografien aus Zeitschriften zurück, sondern zieht ebenfalls Motive aus der gesamten Kunstgeschichte heran. Auf der unteren Bildhälfte sind drei Abbildungen einer auf einem Tisch liegenden Frau zu sehen. Diese Bildzitate brachten Salle oftmals den Vorwurf ein, dass seine Darstellungen eher der Pornografie als der so genannten Hochkunst zuzurechnen seien. Interessant ist

in diesem Zusammenhang, dass die Frauen meist in Grautönen gemalt wurden. Diese Darstellungsweise entspricht der akademischen Ausbildung, die Kunststudenten an konservativen Hochschulen durchlaufen. Teilweise wird dort bis heute vor angestaubten Gipsformen das plastische Gestalten erlernt. Ein weiteres Indiz dafür, dass Salle auf die akademische Praxis anspielt, das Schattieren zu erlernen, ist, dass hierfür meist Grautöne verwendet werden. Da Salle seine Motive aber von Fotos abmalt, sehen seine Aktdarstellungen nicht so plastisch aus wie die Aktstudien, die an Kunsthochschulen entstehen. Ein weiterer Unterschied zu den akademischen Studien ist, dass die Frauen teilweise bekleidet sind. Genau diese Tatsache veranlasste einige Kritiker dazu zu behaupten, der Maler zwänge dem Betrachter eine voyeuristische Sichtweise auf. Vergessen wird hierbei, dass Salle sich lediglich mit zum Konsum vorgefertigten Bildern beschäftigt, was er durch die Art seiner Darstellung unterstreicht: Er lässt keinen Zweifel daran, dass er von Fotos abmalt. Der Betrachter erkennt sofort, dass Salle beim Malen kein Modell sondern ein Foto vor sich hat. Dieser Unterschied wird durch die flache, unplastische, von Danto als schlecht gebrandmarkte Malweise hervorgehoben. Die Technik des Fotografierens hat die Transformation der Dreidimensionalität in die Fläche schon geleistet, was Salles Malweise anzusehen ist. Daher wirken seine Akte kühl, glatt, künstlich und eher unerotisch. Salle schaut nicht voyeuristisch durch ein Schlüsselloch und dringt eben nicht, wie in einigen Kritiken anklingt, in die Privatsphäre real existierender Frauen ein. Er setzt sich malerisch mit zweidimensionalen Vorlagen auseinander.

In Interviews besteht Salle darauf, dass er sich an Kunst, in diesem Fall an Andrea Mantegnas *Beweinung Christi* aus dem Jahr 1506, orientiere. Das Bild zeigt den toten Jesus auf dem Salbstein liegend, Lenden und Beine sind von einem Tuch bedeckt. Ebenso wie bei Mantegna sind etwa auf Paolo Uccellos Gemälde *Die Schlacht von San Romano* die Fußunterseiten einer liegenden Person zu sehen. Auch hieran erinnert Salles Bild. Die Parallele zu den beiden klassischen Gemälden besteht darin, dass das Bild von Salle ähnliche perspektivische Verkürzungen aufweist. Diese malerischen Problemstellungen interessieren ihn. Jedoch kann hier nochmals angemerkt werden, dass Salles Bildmotive im Gegensatz zu Mantegnas eher der profanen Lebenswelt entstammen.

Um abschließend auf einen weiteren Aspekt von Salles Motivwahl einzugehen, sei noch das Bild *Symphony Concertante II* aus dem Jahr 1987 (Abb. 12) erwähnt. Auf der linken Seite ist eine Frau in gebückter Haltung zu sehen, die



11 David Salle: *Fooling With Your Hair*, 1985, Öl- und Acrylfarbe auf Leinwand, 225 x 458 cm, Sammlung Irma und Norman Braman



12 David Salle: *Symphony Concertante II*, 1987, Öl- und Acrylfarbe und Fotoleinen auf Leinwand, 198 x 244 cm, Bernardsville, New Jersey, Sammlung Elyn und Saul Dennison



13 David Salle: *Géricault's Arm*, 1985, Öl- und synthetische Polymerfarbe auf Leinwand, 198 × 244 cm, New York, Museum of Modern Art

hinter ihrem Rücken eine Geige hält. Mit dieser Darstellung nimmt Salle Bezug auf Man Rays humorvolle Fotografie *Die Violine von Ingres* aus dem Jahr 1924. Die Referenz besteht hier in einer ironischen Distanziertheit oder einem ironischen Witz. Bei Salle verschmilzt die Violine nicht mit dem weiblichen Körper. Die Frau wird eben nicht wie beim 1976 verstorbenen Künstler durch Applikation der zwei länglichen, s-förmigen Schalllöcher selbst zur Violine. Auch hier wird deutlich, dass Salle gar keine Frauen zeigt, sondern nur das Image oder das Stereotyp einer männlichen Konstruktion einer Idealvorstellung von Weiblichkeit, die auch hinter vielen Motiven moderner Kunst steht.

Weiteren Aufschluss darüber, wie Salle Motive verwendet, gibt das 1985 gemalte Bild *Géricault's Arm* (Abb. 13). Zu sehen ist nur die äußere Hülle der Gliedmaßen, die auf Théodore Géricaults Bild wie von einem Schlachter abgetrennt herumliegen. Arjen Mulder vertritt die Meinung, dass Salle seine Bildelemente

von ihrem überlieferten Inhalt befreie, indem er sich ausschließlich auf die Entsprechung und Variation der abgebildeten Formen und Farben konzentriere. Der Maler betone Erscheinungsformen, mehr nicht.¹⁹

Demnach beschäftigt sich Salle eklektisch mit der Auswahl, Kombination und Transformation von Oberflächen. Er stellt nicht innere Werte, Sehnsüchte oder Gefühle dar, sondern wiederholt im Medium der Malerei die Images, die den Konsumenten medial angeboten wurden. Wichtig ist Salle der Unterschied zwischen Referenz und Bild. Er malt nicht die abgetrennten Gliedmaßen, sondern ein Bild. Er verzichtet auf einen Bezug zur Welt: Ein Bild ist ein Bild. David Salle zeigt ein »Abbild eines Abbildes«.²⁰

Salles postmoderner Eklektizismus

Salle zieht wie ein Fischer ein Netz durch die zeitgenössische Bilderflut. Einige Darstellungen verfangen sich in den Maschen und werden zur Grundlage seiner Bildmontagen. Im Folgenden soll anhand von *Flying Down* aus dem Jahr 2006 (Abb. 14) auf die Methode eingegangen werden, nach der Salle die eingefangenen Motive zusammenstellt. Im Zentrum des Bildes ist die Darstellung zweier japanischer Manga-Figuren zu sehen, die Salle zuvor mit dem Computerprogramm Photoshop bearbeitet hat. Er wandte einen Effekt auf die Vorlagen an, den er erstmals 2005 mit seiner *Vortex*-Serie in der New Yorker Mary Boone Gallery vorstellte. Die Darstellung scheint von einem Strudel oder Wirbel, was das Wort »vortex« im Englischen bedeutet, erfasst worden zu sein. Dieser Wirbel wird an den Rändern von zwei Bildern überschritten, die aufwendig mit gesonderten Verstrebnungen eingearbeitet wurden. Das eine zeigt eine Ente, die sich wie Ikarus in freiem Fall auf die Erde zubewegt. Sie könnte, stellt man sich diese Szene vor, gerade im Flug von einer Kugel aus dem Gewehr eines Jägers getroffen worden sein und somit mit dem Titel des Bildes in Verbindung gebracht werden. Auf dem anderen, den Strudel an der rechten Seite begrenzenden Bild stellt eine rothaarige Frau ihr blankes Gesäß zur Schau. Sie trägt einen blauen Pullover und blickt dem Betrachter trotzig über ihre linke Schulter entgegen.

Isabella Goebel hält beide Bilder für »Inserts«, die nichts mit dem erweitern den Blick aus dem Fenster im klassischen Sinn, etwa wie bei Dürer, zu tun ha-



14 David Salle: *Flying Down*, 2006, Öl auf Leinwand mit zwei eingesetzten Tafelbildern, 243,8 × 335,28 cm, Klosterneuburg bei Wien, Sammlung Essl

ben. Vielmehr fühlt sie sich an ein Pop-up-Fenster erinnert, das wie auf dem Computerbildschirm auf eine andere, neue Datenquelle verweist.²¹

Der vorwiegend rote Hintergrund zeigt wahrscheinlich den oberen Bereich eines Durchgangs, der auch als Kaminsims beschrieben wurde. Schaut man an den unteren Kanten der zwei eingefügten Bilder entlang, entsteht der Eindruck, ein Raum würde sich nach hinten öffnen. Vor den oberen beiden Ecken der Tür bzw. links und rechts unten schweben zwei weitere Gegenstände. Rechts ist eine fliegende Cessna zu sehen, deren Propeller nicht dargestellt ist, was darauf verweist, dass er sich so schnell dreht, dass er nicht mehr zu sehen ist. Auf der linken Seite ist ein Kran dargestellt, an dem zwei abstrakte Gegenstände hängen. Er selbst steht im Nirgendwo.

Oben links vor der Wandverkleidung ist die Andeutung einer karikaturistischen Zeichnung und auf der anderen Seite sind die Umrisslinien eines Designer-

sofas aus den fünfziger Jahren zu sehen. Diese beiden Elemente heben sich nur leicht vom Hintergrund ab, verstärken aber den Eindruck, dass dieses Bild in eine rechte und eine linke Hälfte unterteilt ist. Jedoch sind die einzelnen Bildelemente so proportioniert, dass sie sich nicht in einen kohärenten räumlichen Zusammenhang bringen lassen. Die beiden Bilder fügen sich nicht in die Architektur oder die Struktur des Hintergrundes ein. Auch der von ihnen angeschnittene Vortex und die beiden maßstäblich zu klein proportionierten Bildelemente am unteren Rand lassen den so genannten Bildraum zerspringen. Die Bildelemente sind derart durcheinander geraten, dass von einem einheitlichen Bildraum oder einem perspektivisch präzise bestimmbareren Betrachterstandpunkt überhaupt nicht mehr die Rede sein kann. Salle fordert durch diese Kompositionsweise ein unkonzentriertes Umherschweifen des Blicks der Betrachter heraus.

Werden die Bilder von Salle betrachtet, liegt die Vermutung nahe, dass die einzelnen Elemente durch konkrete, spezifische Bezüge verbunden seien und eine Bildgeschichte entstehen könnte. Jedoch behauptet der Maler in Interviews, dass es ihm nicht darum gehe, eine solche zu entwerfen: »There's no narrative.«²² Salle lehnt ikonologische Deutungen ab und beschwert sich darüber, dass einige Kritiker all seine Bildelemente mit Bedeutung auf- bzw. beladen: »Everything is reduced to a sign.«²³ Diese könnten dann, und das befürchtet der Maler wahrscheinlich, zu einem kohärenten Text zusammengesetzt werden: »It is as if they got their idea of what the painting is over the telephone.«²⁴

Salles Vorgehen folgt einer anderen Logik. Hierzu sei an Sergej Michailowitsch Eisensteins Montagetechnik erinnert. In seinem ursprünglich 1923 veröffentlichten Text *Montage der Attraktionen*²⁵ hatte er geschrieben, dass den Reaktionen bzw. den Affekten des Zuschauers seine Aufmerksamkeit gelte. Er beabsichtigte, durch »die freie Montage bewusst ausgewählter, selbstständiger [...] Einwirkungen (Attraktionen)«²⁶, assoziativ auf einen »Endeffekt«²⁷ hinzuarbeiten. Seine Strategie zielte darauf ab, emotionale Ereignisse zu provozieren. In seinem Agitations-Film *Streik* durchziehen ekelerregende Sequenzen aus einem Schlachthaus eine Szene, in der Soldaten einen Streik niedermetzeln. Eisenstein wollte damit Parallelen zwischen dem Schlachtbetrieb und den realen sozialen Zuständen im damaligen Russland aufzeigen. Die Zuschauer seiner Filme sollten durch die Montage affektiv in das Geschehen eingebunden werden und danach eigenständig, natürlich im Sinne der Kommunistischen Revolution, ihre Schlüsse ziehen. Sicherlich fühlt sich Salle nicht der kommunistischen Propaganda verpflichtet.

ganda verpflichtet. Er setzt aber ebenfalls darauf, dass der Betrachter seine Bildmontagen affektiv begreift.

Auch die von den Dadaisten entwickelte Assemblage-Technik ist erwähnenswert, wenn über die Malerei Salles gesprochen wird, weil sich auch hier Parallelen zu seiner Malerei ergeben. Die Berliner Dadaisten, die sich selbst Monteure nannten, begannen in der zweiten Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts, Fotos aus Zeitungen und Illustrierten auszuschneiden, um sie in ihre Fotomontagen einzufügen. 1920 schuf Hannah Höch mit ihrem Werk *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauch-Kulturepoche Deutschlands* das wohl bekannteste Bild in dieser Technik. Sie wollte mit ihrer Zusammenstellung von Politiker- und Künstlerporträts, Darstellungen von Zahnrädern und Kugellagern ihrer Zeit ein geistiges Spiegelbild entreißen. Raoul Hausmann beschrieb in seinem Buch *Am Anfang war Dada* den Unterschied von Assemblage und Ready-Made:

Wenn man die ready-mades noch nach gewissen Regeln (Harmonie, logische Ordnung der Teile) beurteilen kann, so kann man dies nicht mehr gegenüber wirklichen Assemblagen, [...].²⁸

Er deutet also darauf hin, dass es bei der Produktion von Assemblagen nicht darauf ankommt, sich an althergebrachte Kompositionsschemata zu halten. Vielmehr offenbare sich die Assemblage »durch ihre gegensätzlichen Teile.«²⁹ In diesem Sinn erinnern Salles Zusammenstellungen an Assemblagen. Sein Vorgehen erinnert aber auch an das des Schriftstellers und Beatniks William Seward Burroughs. Dieser entwickelte die »Cut-up-Method«, um zu neuen Texten zu gelangen. Der Schriftsteller benutzte keine Schere, um Celluloid zu zerschneiden, sondern überspielte Tonspuren. Er experimentierte mit Kassettenrekordern, mit denen er beispielsweise in Cafés Gespräche mitschnitt. Anschließend spulte er das Tonband beliebig weit zurück und fügte neue Aufnahmen ein. Dieses Prozedere wiederholte er beliebig oft und erhielt dadurch einen Text, der aus vielen verschiedenen Aufzeichnungen bestand. Diese Tonbandaufnahme transkribierte er, um sie dann als experimentelle Literatur zu veröffentlichen.

Ebenso zerschneidet Salle die Syntax der Bildsprache, um Anschauung und Begrifflichkeit durcheinanderzuwirbeln. Die komplexen Bildmontagen eindeutig zu entschlüsseln, scheint fast unmöglich. Zwar lassen sich immer wieder Zu-

sammenhänge erkennen, etwa, wie schon erwähnt, zwischen dem Titel des Bildes *Flying Down* und dem Motiv der abstürzenden Ente. Das Bild der Frau lässt sich hingegen nicht so einfach mit dem Titel vereinbaren, und auch der Hintergrund von Salles Bild hat mit dessen vermeintlichem Thema kaum etwas zu tun. Bei Salle müssen die einzelnen, oftmals autonomen Komponenten vom Betrachter durch sein Imaginationspotential zusammengesetzt werden. Salle lässt den Deutungsstandpunkt, den vielfach Kritiker, Philosophen oder Kunsthistoriker innehaben, offen. Der Betrachter muss selbst Ordnung stiften.

In Bezug auf den Eklektizismus heißt dies, dass Salle nicht dem Vorbild von Zeuxis folgt und die Verschmelzung der einzelnen Teile anstrebt, sondern sogar Unterschiede zwischen einzelnen Bildzitataten betont. Wie Eisenstein präsentiert er teils belanglose Objekte, die dem Betrachter einen affektiven Zugang gewähren. Der neue Realitätsgrad seiner Bilder entsteht dadurch, dass er wie die Dadaisten in ihren Fotokollagen oder Burroughs mit seiner Cut-up-Methode Übergänge nicht retuschiert, sondern betont. Mit triumphierender Geste weist er auf den Verlust einer darstellbaren Einheit hin, ohne eine absolute Gültigkeit seiner These zu beanspruchen. Er sucht – ohne Sehnsucht nach einem gemeinsamen Ganzen – nach neuen Regeln.

Demzufolge stört es Salle nach eigener Aussage, wenn jemand sagt: »In diesem Werk geht es um ...«³⁰ Dann, so sagt er, verliefse ihn sein Mut. Er wehrt sich gegen das »Einbrechen des Sinns« und will nicht, dass seine Arbeiten dechiffriert werden. Salle ist eher mit einem Jongleur zu vergleichen, der verschiedene Gegenstände, etwa einen Ball, eine Mandarine und ein Ei in der Schwebel hält. Dabei kommt es nicht auf die Gegenstände an, die bewegt werden, sondern auf das »in der Schwebel« halten. Salle selbst spricht oftmals von einer Orchestrierung von Bildelementen.

Salles Fertigkeit besteht nicht darin, Bezüge herzustellen, sondern eher darin, dass er »das Signifikat in der schwatzhaften Flut des Signifikanten ›verdünnt‹.«³¹ »Mehr ist zu viel« könnte das Leitmotiv dieser Praxis heißen. Hinsichtlich des Themas »Eklektizismus« kann dementsprechend bemängelt werden, dass Salles Mosaik von Zitaten eben keine gute *combinatio* oder keine vorbildliche Zusammenstellung dessen sind, was ideal, vollkommen oder unübertrefflich schön ist. Er will also keine Bezüge zwischen den einzelnen Bildelementen herstellen, nicht auf etwas Hintergründiges hinweisen oder einzelne Elemente mit Sinn tränken. Vielmehr stehen die einzelnen Abbilder oder Images für sich. Und vielleicht ver-

stärkt gerade die Unterschiedlichkeit und Dissonanz der Motive und Objekte ihren »wahren« oberflächlichen Charakter oder lässt sie klarer hervortreten.

Wie in der japanischen Gedichtsform des Haikus haben Salles Bildmotive, die dargestellten oder die realen Dinge in seinen Bildern, das Recht, belanglos, knapp und gewöhnlich zu sein. Salle will die Wahrheit über die Erscheinung der Dinge kurz aufblitzen lassen und der Gier der Kritiker nach Sinn oder einer klar identifizierbaren Bildaussage nicht nachgeben. Hierdurch werden die bildinternen Bezüge seiner Bilder neutralisiert. Sie weisen auf nichts hinaus und blockieren sich gegenseitig. Man sollte hier von einer »Implosion des Sinns« oder wie Rainer Crone und Alexandra von Stosch von einer »vollendeten Unbestimmtheit«³² sprechen.

Wenn von Gegensätzlichkeit oder Widersprüchlichkeit innerhalb eines Kunstwerks die Rede ist, wird oftmals der Begriff »Synkretismus« angeführt. Dieser Begriff geht auf das griechische Wort »synkrêtizein« zurück, was soviel bedeutet wie sich »zusammenkretern« oder sich vereinigen. Der Begriff verweist auf die Praxis der Bewohner von Kreta, sich gegen einen Feind zu verbünden, ohne vorher innere Widersprüche ihrer internen Interessenkonflikte beheben zu haben. Demgemäß bedeutet der Begriff im philosophischen Kontext, dass verschiedene Systeme unmethodisch bzw. kritiklos miteinander vermischt werden, auch wenn sich Prinzipien oder Überzeugungen bei näherer Prüfung widersprechen. Dies unterscheidet sie von den Eklektikern, die versuchen, aus mehreren Teilen ein in sich stimmiges, gemeinsames Ganzes zu synthetisieren.

Was beide Strategien verbindet ist, dass beide auf dem Auswählen aus nahezu beliebigen Systemen basieren. In Bezug auf Salles Arbeiten steht in Frage, ob sich die Bildelemente zu einem kohärenten Ganzen verbinden lassen. Auf Kreta vereinigten sich mehrere Parteien gegen einen äußeren Feind. Die Bedrohung durch einen Dritten ließen die Unterschiede zwischen den sich vereinigenden Parteien unerheblich erscheinen. So wurde ihr Vorgehen durch ein höheres, gemeinsames Ziel gerechtfertigt. Wie verhält es sich jedoch mit den Motiven auf Salles Leinwänden, zwischen denen sich augenscheinlich kein Zusammenhang ergeben soll? Er sieht nicht über Unterschiede hinweg, und seine künstlerische Praxis ist daher auch nicht synkretistisch. Vielmehr betont er Unterschiede und Differenzen. In einigen Auslegungen der Postmoderne wird sogar behauptet, dass Identität gerade durch das Anerkennen von Differenzen definiert wird. Eine adäquate Vorstellung vom Ganzen könne nur derjenige erlangen, der sich

dieser bewusst wird. In diesem Sinne ließen sich Salles Bilder in ihrer strukturellen Offenheit eben auch als gute oder vorbildliche »combinatio« begreifen. Sie wären demnach visuelle Lehrstücke, die das Bild einer Realität vorstellen, deren Elemente subjektiv von jedem Individuum selbst zusammengesetzt werden müssen. Der Häretiker verweist mit seiner eklektischen Praxis also auf die postmoderne Haltung, auf ein »darstellbares Ganzes« zu verzichten.

Resümee

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass sich Salle mit seinen frühen Werken von den damals dominanten Kunstauffassungen befreit hat. Er schuf »Anti-Painterly-Statements« oder »Combines«, mit denen er sich deutlich von der amerikanischen modernen Malerei abgrenzte. Diese Verneinung der Tradition löste bei einigen Kritikern Spott aus. In der Beliebigkeit der Zusammenstellung der Bildelemente sahen sie Anzeichen einer allgemeinen Erschlaffung oder kritisierten die angeblich schlechte Malweise. Andere Kritiker würdigten hingegen Salles Virtuosität. Wahrscheinlich sind beide Standpunkte nicht zu halten, weil, wie in der Textpassage zu dem Werk *Fooling With Your Hair* herausgestellt wurde, Salles Darstellungen absichtlich flach und unplastisch gemalt sind, um hervorzuheben, dass er Fotografien abmalt. Hierdurch wurden Dantos Erwartungen enttäuscht.

Das eklektische Verfahren wurde oftmals in Phasen unterteilt. Der Künstler entwickle zunächst eine *idea*, wähle danach in dem Schritt *selectio* Versatzstücke aus und füge diese schließlich in der dritten Phase der *combinatio* zusammen, um so – wie Zeuxis – ein die Wirklichkeit an Schönheit übertreffendes, ideales Werk zu schaffen. Salles Werke erwecken hingegen nicht den Eindruck, als folge er einer grundlegenden Idee. Vielmehr nutzt er ein experimentelles Verfahren, Versatzstücke, zu denen auch Bilder, Stühle oder andere Gegenstände gehören, in einem Arrangement zu versammeln, ohne sie zu einem Ganzen zu verschmelzen. Differenzen und Unterschiede treten offen zu Tage.

Bemerkenswert ist ebenfalls, dass der zweite Schritt des Selektierens nur teilweise von ihm selbst durchgeführt wird. Er begnügt sich oftmals damit, das unterstreichen seine Kommentare, seine Motive aus einem Vorrat vorab ausge-

wählter Fotografien zu schöpfen. Er verharrt nicht in der Pose eines genialen Künstlers, der genau weiß, wie etwas auszuwählen und zusammenzustellen ist, damit eine Komposition unübertrefflich schön wirkt. Er orchestriert seine Bildelemente so, dass sie auf nichts Ideelles hinweisen und keinen absoluten Wert verkörpern. Vielmehr stellt er Kombinationen her, deren Elemente in Abgrenzung zueinander ihre eigene Identität deutlich hervortreten lassen. Darum erinnern seine Werke an dadaistische Assemblagen.

Nun könnte behauptet werden, David Salle sei überhaupt gar kein eklektisch arbeitender Künstler. Und wahrscheinlich ist der postmoderne Eklektizismus so zu charakterisieren, wie es Dorine Mignot in ihrem Artikel über Salle getan hat: Text-, Bau- und Bildelemente werden in einem neuen Werk kombiniert. Dem in Zusammenhang mit dem Eklektizismus diskutierten »Mehrwert« käme damit keine besondere Bedeutung zu.

Jedoch kann, wenn dem hinter dem Modewort »Pluralität« versteckten Sinngehalt nachgespürt wird, vielleicht doch ein Mehrwert in Salles Bildern aufgefunden werden. Dieser mag darin liegen, dass er, wie beschrieben, die Identität seiner Motive und der einzelnen Versatzteile, die immer nur in Abgrenzung zum »Anderen« entstehen kann, hervorhebt und deren Bewertung und Interpretation den Betrachtern überlässt. Auch wenn er sich auf sogenannte vorverdaut Bildmotive verlässt und diese neu zusammenstellt, gibt er nicht vor, eine Deutungsautorität innezuhaben. Diese strukturelle Offenheit seiner Werke kann als nachahmenswert angesehen werden. Außerdem zeigt er einen Weg auf, Differenzen auszuhalten, Identität entstehen und diese nicht in einem allgemeinen Konsens untergehen zu lassen.

Auch könnten seine Bildmontagen so verstanden werden, dass sie die postmoderne Medienstruktur reflektieren. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass sich z.B. im Fernsehen oder im Internet jedes beliebige Thema oder Motiv auffinden lässt. Seine Werke könnten daher als intuitive Allegorie dieser »pluralen Bildwelten« gelten. In diesem Sinne entreißt Salle der postmodernen Lebenswelt ein Spiegelbild, das in sich konsistent wäre und somit ein fragmentiertes Ganzes versinnbildlichen würde. Ganz bestimmt eröffnen seine Bilder affektive Zugänge zur postmodernen Lebenswelt und regen kontroverse Diskussionen an.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Elizabeth Hutton Turner: »La Jeune Fille Américaine and the Dadaist Impulse«, in: *Women in Dada*, hrsg. von Naomi Sawelson-Gorse, Cambridge, Mass., 1998, S. 4–21, hier S. 17.
- 2 Vgl. David Salle und Peter Schjeldahl: *Salle – An Interview with David Salle by Peter Schjeldahl*, New York 1987, S. 36–37.
- 3 Salle/Schjeldahl, Salle (Anm. 2), S. 37.
- 4 Diese Begrifflichkeit lässt sich aus der Architekturtheorie von Charles Jencks ableiten, der von einem »eklektischen Klassizismus« als einer Richtung innerhalb der postmodernen Architektur sprach. Vgl. Charles Jencks: *Die Sprache der postmodernen Architektur – Die Entstehung einer alternativen Tradition*, Stuttgart 1978.
- 5 Dorine Mignot: »Kuratorin der Ausstellung«, in: *David Salle*, hrsg. von ders., Ostfildern-Ruit 1999, S. 7.
- 6 Vgl. Rudi Fuchs: »An David Salle. Ein Brief«, in: Mignot, David Salle (Anm. 5), S. 8–15, hier S. 12.
- 7 Arthur C. Danto: »David Salle«, in ders.: *Encounters and Reflections – Art in the Historical Present*, Berkeley 1997, S. 76–80, hier S. 76.
- 8 Danto, David Salle (Anm. 7).
- 9 Vgl. Peter Schjeldahl: »Introduction«, in: Salle/Schjeldahl, Salle (Anm. 2), S. 4.
- 10 Vgl. Peter Plagens: »I Ought To Be in The Picture«, *Newsweek*, 18. April 1994, www.newsweek.com/id/112095 (17.09.2009).
- 11 Jean-François Lyotard: »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?«, in: *Postmoderne und Dekonstruktion – Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart 1993, S. 33–48, hier S. 40.
- 12 Salle/Schjeldahl, Salle (Anm. 2), S. 19.
- 13 Vgl. Clement Greenberg: »Modernistische Malerei«, in ders.: *Die Essenz der Moderne – Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997, S. 265–278.
- 14 Vgl. Donald Judd: »Spezifische Objekte«, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert – Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, hrsg. von Charles Harrison und Paul Wood, 2 Bde, Stuttgart 1998, Bd. 2, S. 997–1002.
- 15 Dan Cameron: »David Salle. Salle Akademie«, *Kunstforum International* (März/April 1986), S. 169.
- 16 Gemeint ist hier der englische Ausdruck »art for art's sake«; Schjeldahl, Introduction (Anm. 9), S. 4.
- 17 Salle/Schjeldahl, Salle (Anm. 9), S. 35.
- 18 Vgl. Leo Steinberg: »Andere Kriterien«, in: Harrison/Wood, *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert* (Anm. 14), S. 1169–1175.
- 19 Vgl. Arjen Mulder: »Bilder die von Außen kommen. Die experimentellen Werke von David Salle«, in: Mignot, David Salle (Anm. 5), S. 24–31, hier S. 27.
- 20 Ein weiterer Hinweis darauf, dass Salle ein Abbild eines Bildes schafft, ist seine häufige Anwendung von Motiven oder Strategien René Magrittes, mit denen der Surrealist darauf hindeutete, dass seine Bilder einer anderen Logik unterliegen als den Gesetzen der geometrischen Optik.
- 21 Vgl. Isabella Goebel: »Mit Ulysses durch die Bilderfluten«, in: *David Salle – Distanz von Nirgendwo*, hrsg. von Veit Görner und Frank Thorsten Moll, Heidelberg 2009, S. 54–56, hier S. 55.
- 22 Robert Pincus-Witten: »David Salle – Things as Reference«, in: *Flash Art* 123 (1985), S. 142–143, hier S. 142.
- 23 Salle/Schjeldahl, Salle (Anm. 2), S. 56.
- 24 Ibid., S. 72.
- 25 Sergej M. Eisenstein: »Montage der Attraktionen«, in: *Texte zur Theorie des Films*, hrsg. von Franz-Joseph Albersmeier, Stuttgart 2003, S. 58–69.
- 26 Ibid., S. 61.
- 27 Ibid.
- 28 Raoul Hausmann: *Am Anfang war Dada*, hrsg. von Karl Riha und Günter Kämpf, Gießen 1992, S. 140–141.

- 29 Hausmann, Am Anfang (Anm. 28), S. 141.
 30 Frederic Tuten: »Am Rande der Dinge. Ein Interview«, in: Mignot, David Salle (Anm. 5), S. 16–23, hier S. 18.
 31 Roland Barthes: »Die Befreiung vom Sinn«, in: ders.: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a. M. 1981, S. 100–104, hier S. 103.
 32 Rainer Crone und Alexandra von Stosch: »Narrative Theorien und das Bild«, in: Görner/Moll, David Salle (Anm. 21), S. 17.

Literatur

- Roland Barthes: »Die Befreiung vom Sinn«, in: ders.: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a. M. 1981, S. 100–104
 Dan Cameron: »David Salle. Salle Akademie«, *Kunstforum International* (März/April 1986), S. 169
 Sergej M. Eisenstein: »Montage der Attraktionen«, in: *Texte zur Theorie des Films*, hrsg. von Franz-Joseph Albersmeier. Stuttgart 2003, S. 58–69
 Arthur C. Danto: »David Salle«, in: ders.: *Encounters and Reflections – Art in the Historical Present*. Berkeley 1997, S. 76–80
 Isabella Goebel: »Mit Ulysses durch die Bilderfluten«, in: *David Salle – Distanz von Nirgendwo*, hrsg. von Veit Görner und Frank Thorsen Moll. Heidelberg 2009, S. 54–56
 Clement Greenberg: »Modernistische Malerei«, in: ders.: *Die Essenz der Moderne – Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karlheinz Lüdeking. Dresden 1997, S. 265–278
 Raoul Hausmann: *Am Anfang war Dada*, hrsg. von Karl Riha und Günter Kämpf. Gießen 1992
 Elizabeth Hutton Turner: »La Jeune Fille Américaine and the Dadaist Impulse«, in: *Women in Dada*, hrsg. von Naomi Sawelson-Gorse. Cambridge, Mass., 1998, S. 4–21
 Charles Jencks: *Die Sprache der postmodernen Architektur – Die Entstehung einer alternativen Tradition*. Stuttgart 1978
 Donald Judd: »Spezifische Objekte«, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Charles Harrison und Paul Wood. 2 Bde, Stuttgart 1998, Bd. 2, S. 997–1002
 Jean-François Lyotard: »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?«, in: *Postmoderne und Dekonstruktion – Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. von Peter Engelmann. Stuttgart 1993, S. 33–48
 Dorine Mignot (Hrsg.): *David Salle*. Ostfildern-Ruit 1999
 Robert Pincus-Witten: »David Salle – Things as Reference«, in: *Flash Art* 123 (1985), S. 142–143
 Peter Plagens: »I Ought To Be in The Picture«, *Newsweek*, 18. April 1994, www.newsweek.com/id/112095 (17.09.2009).
 David Salle und Peter Schjeldahl: *Salle – An Interview with David Salle by Peter Schjeldahl*. New York 1987
 Leo Steinberg: »Andere Kriterien«, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Charles Harrison und Paul Wood. 2 Bde, Stuttgart 1998, Bd. 2, S. 1169–1175

Abbildungsnachweis

1–14 Archiv des Autors / © 2012 VG BildKunst, Bonn