

VISUALISIRTER AGNOSTIZISMUS ZUM AMERIKANISCHEN FOTOREALISMUS DER GEGENWART

Die amerikanischen Fotorealisten, auch neue Realisten, radikale Realisten genannt, traten seit den späten 60er Jahren als Gruppe hervor und haben damit eine neue Kunstrichtung begründet. Die wichtigsten Ausstellungen, die diesen Künstlern gewidmet waren, fanden 1966 in San Francisco statt, 1968 im Vassar College, 1969 in Milwaukee und seit 1970 in Museen und Galerien New Yorks, durch die man in Deutschland auf sie aufmerksam wurde, sodaß ihnen auf der Documenta 1972 eine eigene Sektion eingeräumt wurde.¹

Freilich handelt es sich nicht um eine geschlossene Künstlergruppe mit gemeinsamem Programm. Vielmehr sind die Übergänge zu anderen Kunstrichtungen fließend, so zur Pop-Art von Rosenquist und Warhol, zu dem von Magritte vertretenen Surrealismus, dem sich einige dieser Künstler verpflichtet fühlen, oder einer akademischen Malweise, wie sie bereits Jahren von Pearlstein vertreten wird.

Ein Charakteristikum, das den neuen Realisten mit den meisten der Pop-künstler, aber auch Vertretern der „Hard-Edge“-Abstraktion gemeinsam ist, besteht darin, jegliche handschriftlichen Züge im Farbauftrag zu vermeiden; die neuen Realisten unterdrücken sie eher noch rigoroser als die meisten Maler vor ihnen. Zwar malen einige von ihnen, wie Goings und Chuk Close, noch mit dem Pinsel, doch ist der Pinselstrich in ihren Bildern so gut wie gar nicht zu erkennen. Close setzt in seinen früheren Portraits dünne Schichten von Schwarz übereinander, das er als einzige Farbe verwendet, sodaß seine Bilder vergrößerten Schwarz-Weißfotos gleichen. In seinen späteren Bildern verwendet er drei Grundfarben, während wie bei den früheren Bildern die Farbe Weiß durch die Leinwand ersetzt wird. Die Buntfarben legt er in verschiedener Intensität übereinander, sodaß sie sich auf der Leinwand optisch mischen, entsprechend dem Verfahren beim Dreifarbendruck.²

Die meisten Künstler arbeiten jedoch statt mit dem Pinsel mit der Spritzpistole. Zunächst werden bei diesem Verfahren die Konturen in einer Vorzeichnung festgelegt. Danach werden diejenigen Teile, die von einer bestimmten Farbe nicht berührt werden sollen, abgedeckt und der restliche Teil der Leinwand mehr oder weniger dicht eingefärbt. Die Ränder können bei dieser Methode scharf gegeneinander angesetzt oder aber auch ineinander verschwimmend eingesprüht werden. Die Oberflächen der Bilder werden durch diese Methode glatt und glänzend, so wie sie uns aus Buntfotos vertraut sind. Don Eddy benutzt ähnlich wie Close — wobei er jedoch mit einer Spritzpistole arbeitet — zunächst drei Grundfarben, über die er abschließend weitere Farbtöne spritzt, sodaß einige der Primärfarben intensiviert, andere differenziert werden.³ John Clem Clarke spritzt die einzelnen Farbschichten stellenweise so dünn auf, daß die Sprühtechnik sichtbar bleibt und die unteren und oberen Schichten den Eindruck eines impressionistischen Bildes ergeben, oder vielmehr den Eindruck einer mechanischen Reproduktion eines impressionistischen Bildes, da auch im Original die Bildfläche wie bei einem Foto völlig flach erscheint, während die Pointillisten jedenfalls ihre Farbtupfen mit dem Pinsel notwendig dicht auftragen.⁴

Die Realisten imitieren nicht nur in ihrer Technik weitgehend fotomechanische Drucke. Sie gehen auch bei ihren Motiven von Fotos aus, statt unmittelbar von der Wirklichkeit, und gerade dieses Vorgehen hat der Kunstrichtung ihren Namen eingetragen. Dabei ist der Gebrauch, den sie von den Fotos machen, jedoch sowohl in technischer wie auch motivischer Hinsicht sehr unterschiedlich. Einige Fotorealisten übertragen Fotos mittels Augenmaß und Handzeichnung, oft auch mit Hilfe einer Quadrierung, mehr oder weniger genau, andere projizieren Dias auf den Bildträger und zeichnen

direkt die Konturen des projizierten Bildes nach. Auch in der Farbgebung halten sie sich gerade in letzterem Fall oft genau an die des Vorbildes⁵.

Morley malt mit Vorliebe Bilder aus Reiseprospekten nach, ohne die Motive zu verändern. Oder er reproduziert Bilder berühmter Maler. Dabei setzt er sich jedoch nicht wie frühere, akademische Kopisten vor das Original, sondern er reproduziert eine farbige Wiedergabe des Originals. Das kennzeichnet er z.B. bei seiner Kopie nach Courbet dadurch, daß er am Rande die Bezeichnung „Kodak“ erscheinen läßt⁶. Die Wiedergabe der Realität ist also dreimal gebrochen: der Maler reproduziert ein Foto, das seinerseits nach einem Gemälde angefertigt wurde; dieses erst gibt ein Motiv der objektiven Realität wieder.

Auch Goings macht dem Betrachter klar, daß er nicht direkt ein wirkliches Motiv gemalt hat, sondern ein Foto wiedergibt, zum Beispiel dadurch, daß er die Blaustrichigkeit eines Buntfotos, das ihm als Vorlage dient, in seinem Bild übernimmt⁷.

In Estes Bildern ist die Perspektive durch die Weitwinkelaufnahme der Kamera bestimmt. Aus der großen Nähe, aus der er seine Häuserfronten darstellt, wäre andernfalls ein derart weiter Ausschnitt von einem fixierten Standort aus und ohne perspektivische Verzerrung nicht wiederzugeben⁸. — Maclean geht vorwiegend von Fotos aus Pferdezeitschriften aus, die er in den Formen genau reproduziert, während er die Farbe häufig, soweit es sich um Schwarz-Weiß-Vorlagen handelt, frei hinzufügt⁹. — Sarkisian wiederum verwendet seine Fotovorlagen besonders frei. Bei seiner Hütte aus dem alten mexikanischen Viertel einer südkalifornischen Stadt (Abb. 1) hat er nach einer Fülle von Detailfotos gemalt. Die Fotos sind ihm nur Hilfsmittel bei der minutiösen Wiedergabe der Einzelformen, deren Zusammensetzung aber nicht unbedingt einer einzigen Vorlage folgt. Bei der monumental großen Größe des Bildes — das Haus ist fast in natürlicher Größe wiedergegeben — bewirken die Überfülle genau wiedergegebener Gegenstände wie auch deren durchaus traditioneller Ikonographie folgende Bedeutung schon einen surrealistischen Effekt¹⁰.

Die meisten der Fotorealisten, mit Ausnahme etwa von Morley und Maclean, gehen von selbstgemachten Fotos aus, nicht von vorgefundenen Abbildungen. Dies ist ein durchaus bezeichnender Unterschied etwa zu Warhols nach mechanischen Vorlagen, besonders Zeitungsbildern, gemalten Werken, auf den noch zurückzukommen sein wird.

Selbstverständlich erleichtert es den malerischen Arbeitsvorgang, von dem Abbild eines Gegenstandes auszugehen, in dem bereits haptische Werte in flächige übersetzt worden sind, statt direkt von dem wirklichen, dreidimensionalen Gegenstand selbst, wie es frühere Realisten getan und — zum Beispiel Courbet — mit Emphase gefordert haben. Die Fotorealisten folgen in dieser Arbeitsweise vielmehr akademischem Brauch statt der Tradition der Realisten, die, von Courbet ausgehend, jener akademischen Vermittlung von Realität gerade ihr auf eigener Beobachtung beruhendes Prinzip der realistischen Malerei entgegensetzten. Entsprechend diesem akademischen Prinzip, Kunst von Kunst herzuleiten, beginnt die akademische Ausbildung mit dem Kopieren vorbildlicher Meister. Eine vergleichbare idealistische Position impliziert die Arbeitsweise der Fotorealisten, nur daß sie den Begriff Kunst durch „Visuelle Kommunikation“ ersetzt haben, d.h. nicht allein von kanonischen Meisterwerken oder Vorlagen ausgehen, sondern prinzipiell jedes, durch irgendwelche Medien bereits vermittelte optische Bild zum Vorbild zu nehmen bereit sind.

Als unmittelbaren Grund für diese Verwendung vorgegebener Bildvorlagen nennen die Fotorealisten ihre Intention, auf subjektiver Wahrnehmung oder Imagination beruhende Kompositionen vermeiden zu wollen. Vielmehr ist ihr erklärtes Ziel, die objektiven, von der Kamera gelieferten Daten zu akzeptieren¹¹. Dabei unterschlagen oder übersehen sie, daß auch ein derartiges mechanisches Bild nicht frei von subjektiver Manipula-

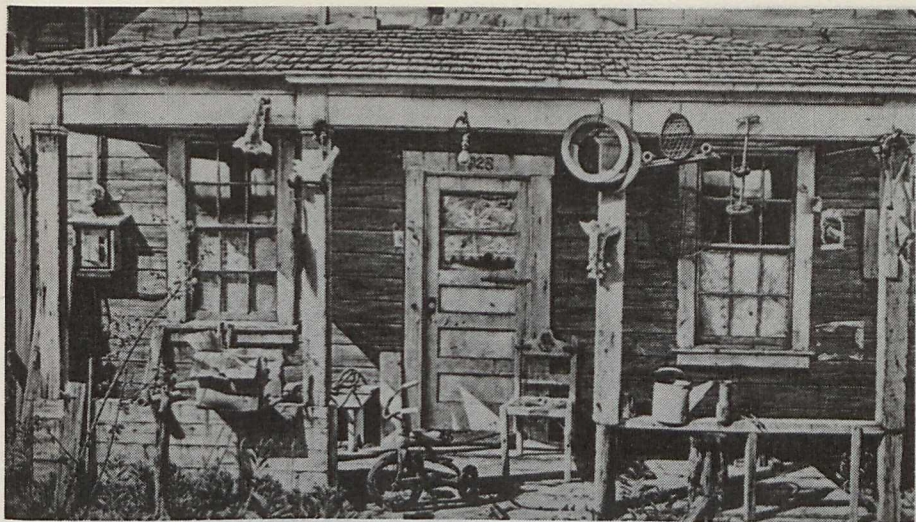


Abb. 1: Paul Sarkisian: *Untitled (Mendocino)*. 1970

tion sein kann. Diese wird bei dem Arbeitsprozeß der Fotorealisten nur im wesentlichen auf die Phase vor der Übertragung des Bildes auf die Leinwand vorverlegt, d.h. sie besteht in Auswahl und Zusammensetzung der Fotos, die, wie erwähnt, die Künstler in den meisten Fällen selbst anfertigen.

Letztlich besteht die von ihnen selbst teils erkannte, teils unbewußte Absicht der Fotorealisten darin, mit ihrer Wiedergabe mechanischer Reproduktionen statt der direkten Übersetzung dreidimensionaler Gegenstände der Außenwelt in Elemente der Bildfläche, dem Betrachter klarzumachen, wie Wirklichkeit in unserer industrialisierten, technisierten Gesellschaft konstituiert wird, und wie wir sie wahrnehmen. Wirklichkeit ist uns demnach nicht direkt, in unbefangener Wahrnehmung zugänglich, sondern wir nehmen einzig Reflexe von ihr wahr, die ihrerseits auf bereits vorgeformte Bilder zurückgehen. Was wir naiv als Wirklichkeit nehmen, ist der Schein des Bestehenden, oder, weniger noch, sind Reflexe von Erscheinungen. Dieses gebrochene Verhältnis zur Erkenntnis der Realität bedingt das technische Vorgehen der Fotorealisten wie auch ihre Motive, in denen sie ihren Erkenntnispessimismus häufig noch einmal thematisieren. Zum einen stellen sie mit Vorliebe Gegenstände der technischen Welt dar, das heißt, der dargestellte Gegenstand stammt selbst aus dem Bereich des industriell bereits vorgeformten. Ein Beispiel ist Goings Interieur mit den blanken Plastik-Gegenständen, den schimmernden Kacheln, dem glänzenden Lack des Autos und den Fenstern, durch die die Dinge draußen gebrochen gesehen werden (Abb. 2). Die spiegelnden, glänzenden Oberflächen verdeutlichen, daß der Anspruch der Fotorealisten nicht mehr dahin geht, zum Wesen der Dinge vorzudringen, und die darin implizite Kritik an der „Wesensschau“, der Ontologisierung der gegenständlichen Welt, die etwa seit dem Expressionismus weithin Anspruch der Malerei war, hat zweifellos ihre Berechtigung. Den Fotorealisten geht es allein darum, Oberfläche und Erscheinungsweise der Gegenstände wiederzugeben. Hieraus erklärt sich auch die Freude an Reflexbildern, Spiegelercheinungen, Vexierbildern, wie



Abb. 2: Ralph Goings: Interior. 1972

sie zum Beispiel Don Eddy virtuos wiedergibt. Bei seinem Bild „VW-Schaufenster“ (Abb. 3) sieht man von außen durch das große Fensterglas in den Ausstellungsraum. Aufdrucke, die von innen zu lesen sind, markieren das Glas. Jedoch ist kaum auszumachen, welche der vielen übereinander erscheinenden und einander überschneidenden Autos, die in dem Fenster erscheinen, nun tatsächlich in dem Ausstellungsraum stehen und welche im Rücken des Betrachters parken oder vorüberfahren und nur als Spiegelbild auf dem Fensterglas zu sehen sind. Hinzu kommt das Spiegelbild der gegenüberliegenden Straßenseite mit Häusern, Palmen und dem in Spiegelschrift erscheinenden Zeichen „New Cars“, das auf unseren Ausstellungsraum hinweist. Dabei spiegeln die gespiegelten Gegenstände auch ihrerseits weitere Gegenstände, d.h., nicht allein das Fensterglas wirkt als Spiegel. In den Metallteilen der Räder des vordersten Autos z.B. erscheinen Bilder der Straßenseite, auf der der VW-Laden steht. Von den Palmen sind nur die oberen Teile, ihre Kronen, direkte Spiegelbilder, während ihre Stämme teilweise auf dem seinerseits reflektierenden Lack der gespiegelten Autos erscheinen, teilweise durch die Fensterscheiben mehrerer gespiegelter Wagen gesehen sind.

Ein ähnliches Prinzip bestimmt Eddys Bild „One Hour Martzine“ (Abb. 4) von 1972. War in den vorherigen so gut wie kein wirklicher Raum dargestellt, sondern nur der Reflex des Raumes im Rücken des Beschauers, so sind hier imaginärer und wirklicher Raum stärker konfrontiert, und der Betrachter wird verunsichert, welches die direkten Abbilder von Dingen und welches deren Spiegelungen sind (wobei jetzt davon abgesehen werden soll, daß wiederum, was auf diesem Bild als „wirklich“ erscheint, nur das Abbild eines Abbildes ist).

Deutlich scheint zu sein, daß der schmale linke Bildstreifen mit den ausschnittthaft sichtbaren parkenden Autos und die Ecke des Schaufensters mit dem rot gekachelten Sockel „wirklich“ sind. Auf das Schaufenster sind eine Lichtreklame und ein rosa Pla-

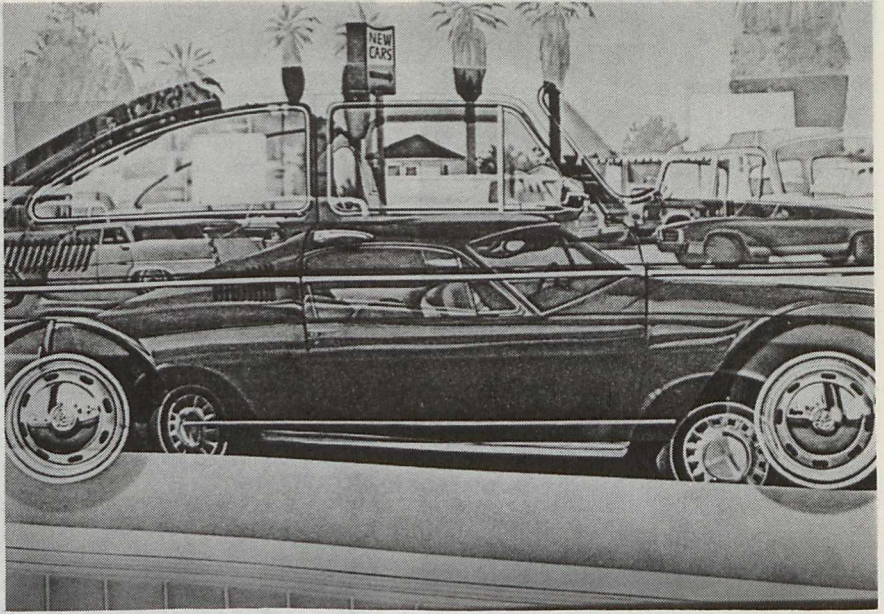


Abb. 3: Don Eddy: VW Showroom Window. 1972

kat geklebt, die beide von außen zu lesen sind und zwei weitere Aufdrucke, deren Schrift innen erscheint. In diesen Innenraum läßt sich nun jedoch nicht hineinsehen, vielmehr spiegeln sich in dem Glas mit einer Deutlichkeit, die die Reflexbilder genau so wirklich erscheinen lassen wie die „wirklichen“ Dinge, die Berge, ein Motel und parkende Autos von gegenüber. Vollends verwirrend ist die Verschränkung von Wirklichkeit und Spiegelbild in dem rechten Bildteil. Erst nach längerem Zusehen erkennt man, daß an das Schaufenster rechts in leichtem Winkel eine Glastür anschließt mit einer in der Horizontalen erscheinenden Querstange als Türgriff. Diese Tür ist leicht nach innen geöffnet, wie erkennbar wird, wenn man die obere Türrahmung verfolgt. Dadurch wird nun möglich, daß der rote Kachelsockel so gespiegelt wird, daß er im spitzen Winkel an den wirklichen angesetzt zu sein scheint. Oberhalb der in dieser Glastür gespiegelten Autos, einem Teil des Motels und der Berge sieht man, wenn man genau hinsieht, auch noch den schwachen Reflex der Leuchtreklame, die sich in dem Schaufenster befindet. — Daß es an dieser Stelle des Bildes fast unmöglich ist, das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Spiegelbild zu rekonstruieren, liegt daran, daß der rote Kachelsockel nach rechts hin vom unteren Bildrand überschritten wird. Die Glastür ist also abstandslos und fragmentarisch auf die Bildfläche projiziert, sodaß kein wirklicher Raum, dem die Dinge in bestimmten, erkennbaren Relationen angeordnet sind, dargestellt ist, sondern nur ein imaginärer, auf dem Glas gespiegelter.

Spiegelbilder sind nun von jeher ein beliebtes Motiv der Malerei gewesen, nicht nur, weil der Maler an ihnen sein virtuoseres Können demonstrieren kann, sondern auch, weil das mimetische Prinzip der Malerei thematisiert, gleichsam potenziert, vorgeführt wird. Ein berühmtes frühes Spiegelbild ist das auf dem 1434 gemalten Bildnis des Arnolfini und seiner Frau von Jan van Eyck. Vergleichbar mit Eddys Bildern ist hier, daß im Spiegel die dem Betrachter abgekehrte Seite dargestellt wird, das Paar vom Rücken gesehen

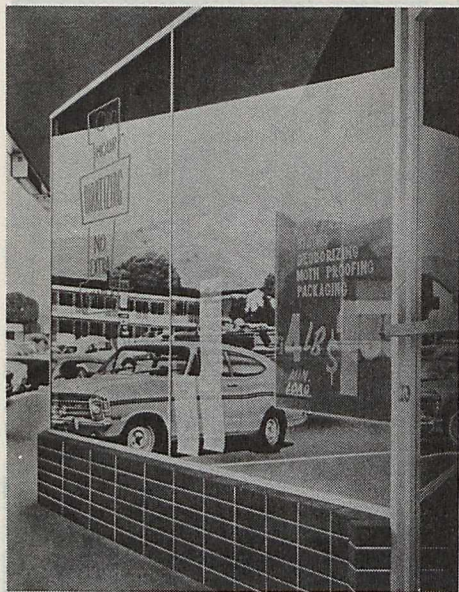
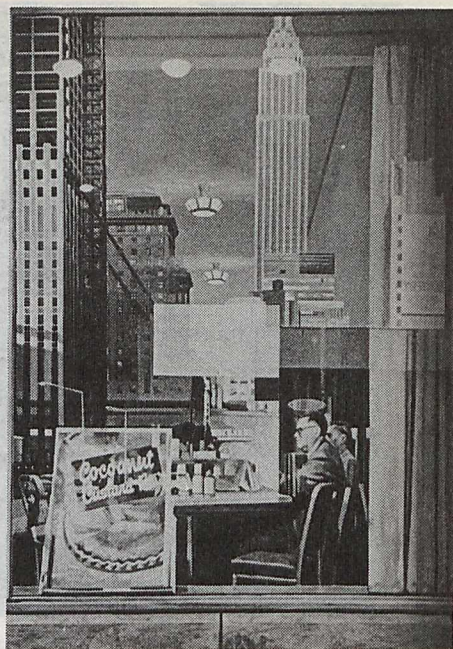


Abb. 4: Don Eddy: *One Hour Martizine*. 1972

Abb. 5: Richard Estes: *Untitled*. 1967



erscheint und die vierte Wand des Innenraumes. Doch während es van Eyck darum geht, das Bild des Raumes und des Paares durch das Spiegelbild zu ergänzen, also die Totalität der Figuren und des Raumes herzustellen, die er in seiner auf Ausschnitte angelegten Perspektive direkt nicht mehr darstellen kann, geht es bei Eddy nicht mehr um seine solche ganzheitliche Rekonstruktion von Wirklichkeit durch verschiedene Medien, die grundsätzlich durch die Wahrnehmung feststellbar ist. Vielmehr wird durch Eddys Bild, in dem sich Abbilder über Abbilder von Realität schieben, in Frage gestellt, was „wirklich“ ist.

Dem Maler Estes geht es grundsätzlich um ähnliche Probleme wie Eddy, wenngleich seine Bilder im allgemeinen weniger vexierhaft sind. (Vgl. Abb. 5) Er nimmt Ausschnitte von Häuserfassaden, die durchweg planparallel zur Bildebene gegeben sind, mit Schaufenstern, Reklamen, Plakaten und Leuchtschrift in Weitwinkelperspektive auf. Durch das, bzw. in dem Glas sieht man wie bei Eddy Dinge, die im Schaufenster oder Inneren des Ladens stehen neben Spiegelbildern der gegenüberliegenden Hochhäuser. Anders als bei Eddy durchdringen sich diese verschiedenen Bilder weniger als daß sie – scheinbar von gleicher Realität – nebeneinander stehen und einander bedrängen. Den tatsächlichen Raum vorn schneidet Estes im allgemeinen durch den unteren Bildrand ab, ähnlich wie Eddy in seinem Schaufensterbild, sodaß der Standort des Betrachters kaum fixierbar ist. Daher ist in seinem Bild „Broadway“¹² fast nicht zu entscheiden, ob man sich innerhalb des Gebäudes befindet und nach draußen blickt und dort durch das Glas die tatsächlichen Laternen und Turbinen, aber gleichzeitig auch die Reflexe weiterer Turbinen, die möglicherweise durch eine gläserne Rückwand scheinen, sieht, oder aber vor dem Gebäude und in den Glasscheiben wiederum die Reflexe dieser Dinge von der gegenüberliegenden Seite wahrnimmt. Nur wenige Anzeichen, so die Hausnummer, deuten darauf, daß der Standort des Betrachters vor dem Gebäude anzunehmen ist.

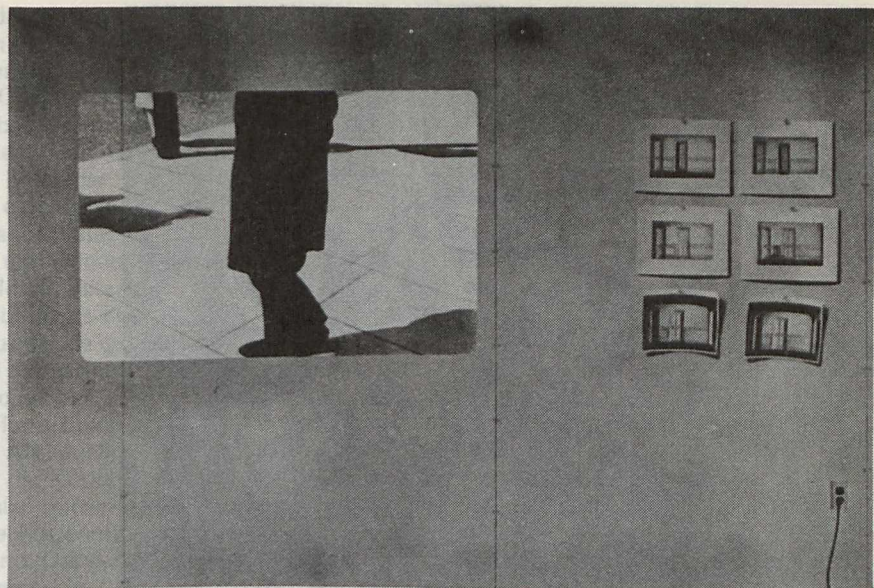


Abb. 6: Howard Kanovitz: *Projected Street Scene*. 1971

Einer der raffiniertesten unter den Fotorealisten ist Kanovitz. Auf seine besondere Weise macht auch er deutlich, daß es ihm nicht in erster Hinsicht um die dargestellten Gegenstände, sondern um die Art und Weise, wie wir sie sehen, d.h., den Wahrnehmungsvorgang, geht. Er gibt mit Vorliebe eine kahle, weiße Wand seines eigenen Ateliers wieder (vgl. Abb. 6), nur mit der Steckdose in einer Ecke, und den zusammengeklammernten Leinwandstreifen, die über die Wand gespannt sind. Auf dieser Wand, die selbst grau getönt ist, da der Raum verdunkelt ist, erscheint an einer Stelle die Wiedergabe eines projizierten Farbdias, die ganz in den transparenten Tönen gemalt ist, wie sie in den immateriellen Bildern einer Filmprojektion erscheinen. Rechts davon, ebenfalls abgedunkelt, sind Fotos wiedergegeben, die an die Wand geheftet sind und ihrerseits Atelierwände darstellen. Thematisiert sind auf diesem Gemälde drei verschiedene, unsere visuelle Erfahrung bestimmende Reproduktionsweisen, im Lichtbild, in der Fotografie und im gemalten Bild.

Eine andere Werkgruppe, die zwischen Malerei und Skulptur einzuordnen ist, sind Kanovitz' sogenannte „cut-outs“. Kanovitz malt diese lebensgroßen Figuren auf Leinwand, die er danach auf Holz klebt, aussägt und auf Sockeln so montiert, daß sie hintereinander zu stehen scheinen und perspektivisch gesehen werden. In Wirklichkeit handelt es sich jedoch um eine flache, ebene Holzgruppe. Die Figuren sind nur von der Vorderseite bemalt, die Rückansicht der Figuren ist. Halbe Schritte zwischen dem, was als Kunst gilt, und uns, nennt Kanovitz diese „cut-outs“. Die Gruppe, die mit geringem Abstand vor einer realen Wand aufgebaut ist, stellt Ausstellungsbesucher dar, deren Blicken man unwillkürlich folgt, um die leere Wand wahrzunehmen, die Kanovitz so oft wiedergegeben hat. Zuweilen stellt er solche „cut-outs“ auch vor eine von ihm dargestellte Wand und verbindet sie derart wie in dem Ensemble „The Painting Wall“ von 1968, daß die Umrisse des von der Wand abgenommenen Bildes,



Abb. 7: Ben Schonzeit: *Vegetables*. 1971

die sich abzeichnen, durch das Wassergefäß zu schimmern scheinen. In Wirklichkeit sind sie jedoch auf das „cut-out“ vor der Leinwand aufgemalt.

Nicht nur dargestellte Realität und deren Reflexe werden bei Kanovitz verquickt, sondern die objektive Realität, deren Fiktion auf der Leinwand in verschiedenen Abbildverfahren, sowie Gegenstände, die eine Zwischenstellung zwischen dreidimensionaler Realität und Fiktion einnehmen. Seine Ensembles erinnern damit an barocke illusionistische Kunst, für die Kanovitz großes Interesse bezeugt hat.¹³ An barocken Decken gibt es strukturell vergleichbare unmerkliche Übergänge vom realen Raum und konkreten, vollplastischen Architekturteilen oder Figuren zu gemalten, illusionistischen Darstellungen, wie z.B. die Decke von Gaulli in der Kirche Il Gesù in Rom von 1674-79 zeigt. Hier hatte der Illusionismus, der mit Vorliebe von den Jesuiten für die Ausmalung der Decken ihrer Kirchen aufgegriffen wurde, auf denen mit allen Mitteln der Täuschung die jenseitige oder eine ideale Welt des Glaubens hingezaubert wird, vorwiegend persuasorische Funktion. Ähnlich wird dies Kunstmittel auf der Illusionsbühne des Theaters eingesetzt, wo flache Kulissen Räume vortäuschen, die ganz ähnlich wie Kanovitz' „cut-outs“ hergestellt sind. –

Das „Trompe l'oeil“ der Tafelmalerei dagegen, das ebenfalls mit der Augentäuschung arbeitet, mag von früh an darauf abgezielt haben, auf witzige Weise, oft auch unter Einbezug von Vanitätssymbolen, die auf empirischer Wahrnehmung beruhende bürgerliche Realitätserfahrung zu verunsichern. Nicht von ungefähr reicht diese Trompe l'oeil-Tradition in der Stillebenmalerei gerade Amerikas bis ins 19. Jahrhundert¹⁴.

Auch bei Kanovitz' „cut-outs“ wird die Grenze zwischen Wirklichkeit und Kunst verwischt, nicht, um wie im barocken Illusionismus eine ideale Welt glaubhaft erscheinen zu lassen, sondern, um – das wäre als eine Radikalisierung des Trompe l'oeil-Prinzips zu verstehen – die Wirklichkeit als scheinhafte zu interpretieren, bzw. unsere nicht

mehr durch eigene Wahrnehmung, sondern durch mechanische Bilder vermittelte Kenntnis von ihr, in Frage zu stellen.

Wohl am komplexesten sind die Bilder von Ben Schonzeit. Sein Stilleben mit Körben voller Obst und Gemüse von 1971 erscheint dabei auf den ersten Blick noch recht simpel (Abb. 7). Erst bei genauerem Hinblicken erkennt man, wie raffiniert die Körbe einander zugeordnet sind. Auf beiden Teilen des Bides – der rechte ist ein wenig größer als der linke, der Schnitt läuft also nicht genau durch die Mittelachse – sind dieselben Körbe dargestellt, die auch auf denselben Holzplanken aufgestellt sind. Jedoch sind sie einander spiegelbildlich zugeordnet. So erscheinen z.B. die beiden Körbe mit Tomaten und grünen Paprikaschoten auf dem rechten Bildteil rechts oben, auf dem linken Bildteil links unten, die übrigen Körbe entsprechend. Verkompliziert wird diese spiegelbildliche Zuordnung der Gegenstände zueinander dadurch, daß auch die Perspektive, aus der sie gesehen sind, wechselt. Beidemale sind die Körbe in Aufsicht gesehen, jedoch mit geringen Verschiebungen des Blickpunktes. Verfolgt man diesen Perspektivewechsel z.B. an der Darstellung der Salatkörbe, so erkennt man, daß der Blickpunkt für die rechte Bildseite rechts oben anzunehmen ist, für die linke Bildseite links unten. Also auch der Blickpunktwechsel ist spiegelbildlich vorgenommen worden. – Keiner der Körbe ist vollständig dargestellt, jeder ist teilweise vom Bildrand oder der vertikalen mittleren Achse überschritten. Ein weiterer komplizierter Faktor ist nun, daß die Ausschnitte, die Schonzeit von den Körben auf jeder Bildseite gibt, nicht gleich groß sind. Das Ausschnittfeld, das Schonzeit von den Körben auf den Holzplanken im rechten und im linken Bildteil gibt, ist leicht gegeneinander verschoben und zwar sowohl in der vertikalen als auch in der horizontalen Achse. So ist keiner der wiedergegebenen Korbteile rechts und links genau identisch. Auf dem rechten, größeren Bildteil erscheint zusätzlich rechts unten ein Stück eines Birnenkorbes, der auf dem linken Bildteil links oben quer zu den Salatkörben anschließen müßte, jedoch vom linken Bildrand überschritten wird. Dafür erscheint links oben, entlang dem mittleren Schnitt, der Zipfel eines weißen Tuches, wohl mit einer rot aufgedruckten Zahl, der wiederum auf dem rechten Bildteil fehlen muß, da dort die entsprechende Rundung des Salatkorbes, an die das Tuch anschließt, überschritten ist.

Was als Wirklichkeit angenommen wird, ist keine objektive Tatsache, sondern ändert sich, je nach Blickwinkel und Ausschnitt, die gewählt werden, Wirklichkeit hängt also vom wahrnehmenden Subjekt, bzw. seinen Bildmedien ab – diese Auffassung demonstriert Schonzeit an seiner Wiedergabe eines mehrfach fotografierten Stillebens.

In anderer Weise arbeitet Schonzeit ebenfalls mit Effekten, die aus Perspektivewechseln resultieren, in seinem 1970 gemalten Bild „Two Men an a Lady“ (Abb. 8). Schonzeit selbst schreibt über seine Arbeitsweise, die er bei einem solchen Bild anwendet: „Die Bilder entstehen, indem ich mit einer Spritzpistole Acrylfarben auf die Leinwand spritze, während ein Dia auf die Leinwand projiziert wird. Ich beginne im Halbdunkel zu arbeiten und schalte dann, während das Bild entsteht, die Lichter an. Wo sich etwas besonders deutlich abhebt, zeichne ich den Umriss dieser Flächen mit Bleistift dem projizierten Dia nach und verdecke die Ränder mit Klebstreifen. Enthält das Bild eine Vordergrund-Hintergrund-Situation, wird zuerst der Vordergrund gemalt, damit ich dann auf den schon fertigen Vordergrund viele Dias projizieren kann, sodaß ich beide gleichzeitig sehen und entscheiden kann, welches am besten paßt. Für gewöhnlich habe ich, wenn ich ein Bild anfangs, schon eine ziemlich genaue Vorstellung davon, wie die Farben und die Struktur des Hintergrundes aussehen sollen, dagegen aber nur ein unbestimmtes Gefühl von dem eigentlichen Gegenstand des Hintergrundes. Das führt dazu, daß ich Dias betrachte, tausende – von Akkordeons bis zu zoologischen Gärten – auf der Suche nach irgendetwas Bläulich-violetten, das im Verhältnis zu Form, Struktur und Inhalt des Vordergrundmaterials ebenso Bedeutung gewinnen

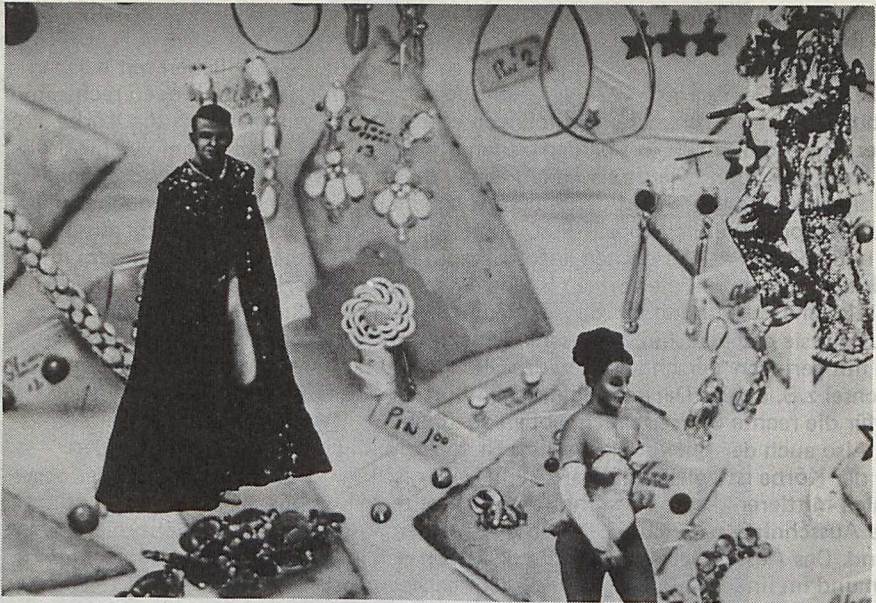


Abb. 8: Ben Schonzeit: *Two Men and a Lady*. 1970

kann wie auch nicht ... Nachdem ich mich für einen Hintergrund entschieden habe, wird der Vordergrund ganz mit Klebenstreifen abgedeckt ..."15.

Schonzeit arbeitet also mit mehreren Dias, die er übereinander projiziert, und die Vordergrund und Hintergrund, oder, wie wir sehen werden, noch weitere Schichten seiner Bilder bilden. Im Hintergrund seines Bildes „Two Men an a Lady“ sind auf einer im wesentlichen wohl bildparallelen Platte verschiedene modische Schmuckstücke mit Preisschildern dargestellt, die wiederum, ähnlich wie die Gemüsekörbe, von oben gesehen sind. Sie sind ein wenig verwischt, mit unscharfen Rändern gegeben, offenbar einem nicht ganz so scharf projizierten Diapositiv nachgezeichnet, sodaß sie entfernt erscheinen. Davor sind die phantasievoll gekleideten Figuren projiziert. Das Seltsame ist nicht einmal so sehr die Zusammenstellung von Modeschmuck und kostümierten Figuren, als die verfremdende Perspektive. Die Menschen stehen vorn, sind aber im Verhältnis zu den Schmuckstücken auf Spielzeugformat verkleinert worden, genau umgekehrt, wie sie gemäß natürlicher Überspektive erscheinen müßten, und wie der Maßstab traditioneller Repoussouirfiguren im Verhältnis zum Hintergrund ist, denen sie nach ihrer dunklen Farbigkeit wiederum entsprechen. Eine weitere Eigentümlichkeit besteht darin, daß die Figuren vor den Schmuckstücken zu schweben scheinen, ohne einen Schatten zu werfen. Sie sind unter ganz anderem Blickwinkel gesehen. Weder liegen sie noch stehen sie auf einer imaginären Glasplatte, die man über den Schmuckstücken annehmen kann, ihr räumliches Verhältnis zu dem Hintergrund ist nicht realistisch geklärt. Sie sind Elemente aus einem völlig anderen Zusammenhang, der weder im Größenmaßstab, noch in der Perspektive mit dem System des Hintergrundes koordiniert ist.

Noch komplexer ist die Verschränkung verschiedener Realitätsebenen in dem „Taffy donkey-walk“ von 1971 (Abb. 9). Die hinterste (oder unterste) Schicht ist die mit den relativ regelmäßig verteilten Früchten, die leichte Schatten werfen, welche auf eine ein-

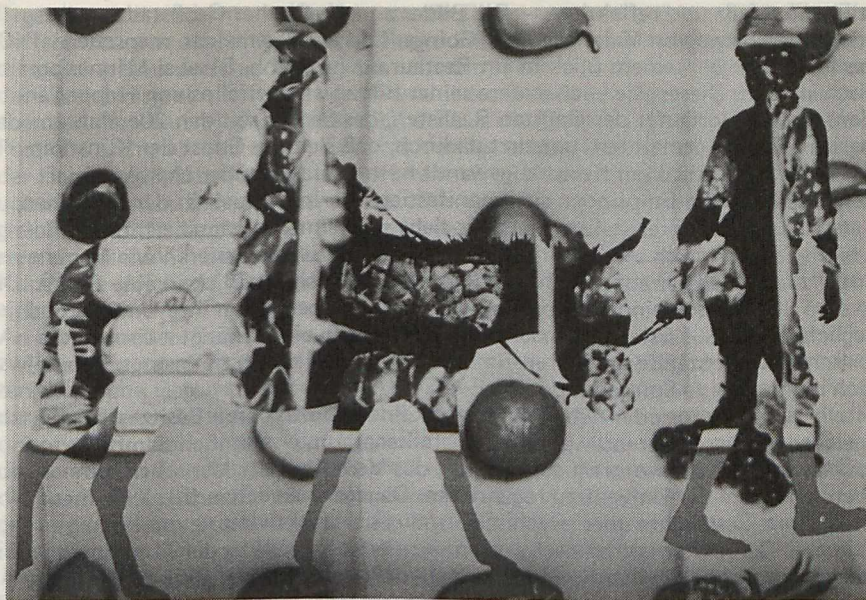


Abb. 9: Ben Schonzeit: *Taffeydonkeywalk*. 1971

heitliche Lichtquelle schließen lassen. Über diese Früchte ist nun offenbar eine Plastikfolie gezogen, die drei leichte, vertikal über die ganze Bildfläche laufende Knicke zeigt. Die Apfelsine und Zitrone oben und unten am linken Bildrand und die Traube und Ananas rechts unten werden von diesen Knicken überschritten. Auch am linken Bildrand erkennt man, daß diese Plastikfolie flach und abstandslos über der untersten Schicht liegt, daß es sich nicht um die Wiedergabe wirklicher Früchte handelt, sondern um die Abbildung bereits abgebildeter. Diese beiden ersten Schichten überschneidend erscheint das Bild des Mohren, der einen Esel mit Reiter hinter sich herzieht. Diese Gruppe ist entweder aufgeklebt oder den beiden ersten Schichten unterlegt, aus denen dann die Negativform dieses Bildes ausgeschnitten wäre. Die Binnenstruktur dieser Gruppe mit Esel und Mohren stammt wiederum aus einem gänzlich anderen Zusammenhang: es ist der Blick in eine Pralineschachtel mit verschiedenen, durch weiße Stege unterteilten Abteilungen, in denen Bonbons und Pralinen in braunen Papierhüllen gereiht sind. Wie bei den Früchten handelt es sich um die Reproduktion bereits reproduzierter Pralinen. Sie sind ebenfalls in Aufsicht gegeben, doch ihr Größenmaßstab ist weder auf die Früchte noch erst recht auf die Figurengruppe abgestimmt. — Schonzeit liebt es, Gegenstände auf seinen Bildern zu verbinden und ineinander zu verschränken, die Elemente unterschiedlicher semantischer wie optischer Systeme von Realität sind, wobei Systeme bei ihm durch eine Art apparativen Subjektivismus konstituiert werden (d.h. durch den willkürlich gewählten Blickwinkel der Kamera) und somit gegenseitig die Relativität ihrer Wirklichkeitserfassung demonstrieren, d.h. der Anspruch auf Objektivität wird trotz der Unterdrückung offensichtlich subjektiver Faktoren wie etwa einer persönlichen Handschrift, nicht mehr gestellt.

Auffallend ist, wie relativ selten die Fotorealisten Menschen darstellen, und noch seltener zeigen sie sie in einem aktiven Zusammenhang, sei dieser auch nur auf einer psy-

chischen Ebene erfaßt und reflektiert. — Die Bilder amerikanischer Großstadt- und Autolandschaften, etwa von Mahaffey oder Goings, sind im allgemeinen menschenleer. Estes malt zwar bei seinem Blick in ein Restaurant (vgl. Abb. 5) zwei Männer an einem Tisch sitzend. Dieses wie auch andere seiner Bilder ist zweifellos von Hopper angeregt, dem großen Vorläufer der jüngsten Realisten, der bereits seit den 20er Jahren die „American Scene“ gemalt hat, unbeirrt dadurch, daß sich die Gunst der Kunstkritiker immer mehr der abstrakten Kunst zugewandt hatte. Auch Hopper charakterisiert nicht die im Denken und Empfinden sich manifestierende Individualität der Menschen, wie dies etwa Ziel der Expressionisten war. Er sieht sie vielmehr distanziiert, ohne Einfühlung, häufig schon durch seine Motivwahl von draußen, über Barrieren wie Mauern hinweg, oder durch Fenster auf sie schauend, wie z.B. bei seinem Blick in eine Bar¹⁶. Dennoch sind sie physisch eindeutig bestimmt und abgehoben gegen ihre Umwelt und frei beweglich in ihr. Auf Estes Bild erscheinen sie dagegen eingezwängt zwischen die zivilisatorischen Gegenstände und deren Reflexe um sie und durch sie beengt, selbst kaum noch mehr als eine Spiegelung.

Bechtle stellt zuweilen vor oder neben ihrem funkelnden Auto deren Besitzer, Mittelstandsamerikaner, dar, posierend wie für das Familienalbum¹⁷. Ähnlich den Behavioristen beschränken sich die Fotorealisten darauf, das Verhalten der Menschen, ihre Reaktionen auf Reize der Umwelt zu registrieren. Dagegen versuchen sie nicht, ihren „Charakter“, ihre Geschichte oder psychische und gesitige Aktivität — von ihren gesellschaftlichen Tätigkeiten ganz zu schweigen — zu erfassen, wie es die Absicht der Portraitmaler des frühen 20. Jahrhunderts zwischen Jugendstil und Expressionismus, wenn auch häufig in subjektivistischer Vereinseitigung, war. Dieselbe behavioristische Position demonstrieren die überlebensgroßen Bildnisse von Chuck Close (Abb. 10).

Wie erwähnt geht auch Close nicht direkt von einem Modell aus, sondern von Fotos, von denen er zunächst Skizzen anfertigt, die er quadriert, um dann Quadrat für Quadrat auf das überlebensgroße Format übertragen zu können. Auch Close interessiert sich, ähnlich wie die übrigen Fotorealisten, die die vielfältig gebrochenen Reflexe von Wirklichkeit wiedergeben, weniger für den Gegenstand selbst, als vielmehr für den Sehvorgang, in dem er visuell erfaßt wird.¹⁸ Close will den Gegenstand so wiedergeben, wie ihn die Kamera aufnimmt. Während sich das menschliche Auge unwillkürlich auf jeden Gegenstand innerhalb einer gewissen Entfernung einstellt und ihn daher scharf umrissen sieht, nimmt die Kamera quasi mit unbewegtem Auge wahr, das heißt, nur die anvisierte Stelle wird scharf wiedergegeben, ringsum ergeben sich die sogenannten Rand-Unschärfen. Bei einem frontal wiedergegebenen Gesicht sind die Partien um Augen und Mund scharf umrissen, während die vorspringende Nase und die weiter zurück-

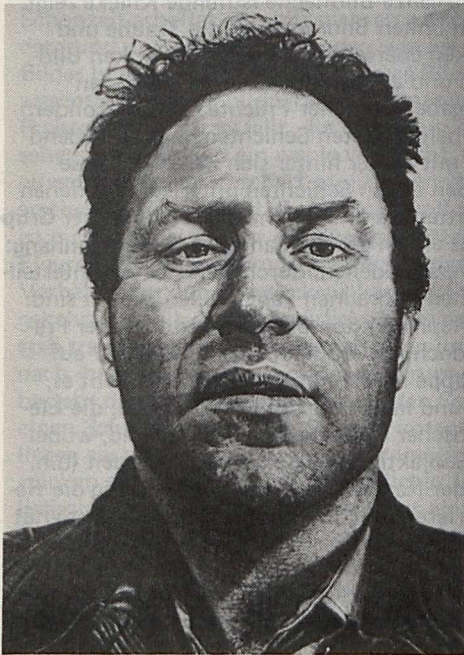


Abb. 10: Chuck Close: *Richard*. 1969

liegenden und entfernteren Partien um die Ohren unscharf gegeben sind. Diese feinen Differenzen sind allerdings in einer Reproduktion kaum zu erkennen. Close konnte diese Schärfenunterschiede nur wahrnehmbar machen, indem er seine Portraits auf das überlebensgroße Format brachte und jedes Detail, jede Pore, Bartstoppel und Unebenheit der Haut wiedergab. Damit macht er die Tatsache bewußt, daß bei diesen Portraits nicht nur von einem Foto als Vorlage ausgegangen worden ist, sondern daß der Gegenstand, das Gesicht, auch wie von einer Kamera registriert worden ist, mit unbewegtem und unbeteiligtem Auge. Die Vorstellung, daß der Maler tiefer blickt, gleichsam unter die Haut der Dinge und deren Wesen erkennt, ist aufgegeben zugunsten einer sehr viel bescheideneren Auffassung von den Erkenntnismöglichkeiten der Kunst, die gleichzeitig und wohl nicht zufällig mit großem handwerklichen Können einhergeht.

An der speziellen Gattung des Portraits läßt sich ein wohl bezeichnender Unterschied zwischen Fotorealismus und Pop-Kunst feststellen. Aufschlußreich ist schon der unterschiedliche Gegenstandsbereich: der Pop-Künstler Warhol stellt vorrangig Personen dar, die öffentlich hervorgetreten sind, Stars des Showbusiness, der Politik, des Sports oder der kriminellen Welt, die allgemein bekannt sind. Close dagegen malt seine Freunde, von denen die Öffentlichkeit nichts weiß. Warhol demonstriert mit seinen Serien, die das Bild derselben Person vielfach reproduzieren, vergrößert in Form und Farbe gegenüber dem zugrundeliegenden Foto, daß wir diese Stars, so viele Bilder uns von ihnen begegnen, nur mittelbar kennen, ein Image besitzen, das die Medien vermitteln. — Ähnlich wie Warhol verdeutlicht auch Lichtenstein mit seinen Bildern, die die Raster billiger Farbdrucke noch vergrößert wiedergeben, die durch die Medien bewirkte Normiertheit unserer Vorstellungen. Die Fotorealisten gehen dagegen im allgemeinen von ihren privaten Fotos aus und zeigen alltägliche Szenen unserer Gesellschaft. Sie vergrößern deren Abbilder nicht, sondern reproduzieren jede Nuance des mechanischen Vorbildes. Die Aussage von Close, der seine Freunde malt, ist daher viel umfassender als die Warhols mit seiner Monroe- oder Jaqueline Kennedy-Serie: Nicht nur von den für den Durchschnittsmenschen unerreichbaren Stars besitzen wir nichts als Klischeevorstellungen, die die Medien prägen, sondern auch bei uns vertrauten Freunden dringt der Blick nicht tiefer als die Kamera, auch von ihnen wissen wir nicht mehr, als was auch die Apparate feststellen können. — Das bedeutet, daß unser Bild von der Wirklichkeit total durch die Medien, die Technik und ihre Organisation beherrscht wird, nicht nur der öffentliche Bereich, sondern auch der privateste. Von den Menschen erfahren wir nicht mehr als ihre normierten und typisierten Haltungen und Reaktionen, die nur an der Oberfläche differieren und individualisiert sind. Nicht zu einer objektiven Wirklichkeit lassen uns die Fotorealisten vordringen, sondern nur Reflexe, Erscheinungen, Bilder von Bildern sind uns nach ihrer Meinung zugänglich. Nur Fragmente und relative Bilder, die räumlich nicht miteinander koordiniert sind und keinen semantischen Zusammenhang ergeben, und die nur mittelbar gesehen sind, füllen die Gemälde der Fotorealisten.

Zwar betonen diese Maler, daß die Gegenstände als solche nicht das vorrangige Thema ihrer Bilder sind, vielmehr die Frage, wie wir sie wahrnehmen, die tendenziell so beantwortet wird, daß es unmöglich ist, objektive Wirklichkeit wiederzugeben¹⁹. Dennoch lassen sich, wie bereits angedeutet, Homologien finden zwischen dem Thema, das die Maler fesselt, Wahrnehmung in der technisierten Welt — und den Gegenständen, an denen dies demonstriert wird. Autos, Lichtreklame, Schaufenster, Großstadtrestaurants und Vorstadtvillen sind die vorherrschenden Themen dieser Maler. Obwohl jedem Mitglied unserer technisierten Gesellschaft vertraut, bekommen diese Gegenstände mit ihren glatten makellosen Oberflächen, die selbst in der Zerstörung noch von Menschenhand unberührt zu sein scheinen²⁰, auf diesen Bildern einen überwälti-

genden, oder auch illusionären Zug. Es ist eine Welt, deren Ordnung sich von menschlicher Tätigkeit abgelöst zu haben scheint, deren Bezug zu menschlicher Praxis undurchschaubar geworden zu sein scheint, zu deren Wesen, das heißt den sie bedingenden gesellschaftlichen Kräften man nicht mehr vorzudringen vermag, so sehr drängen sich Erscheinungen, Reflexe, Bilder von Bildern, deren Wirklichkeitsbezug sich immer mehr verflüchtigt, in den Vordergrund unserer Wahrnehmung. Einen nostalgischen Zug haben die Bilder Sarkisians (vgl. Abb. 1), der die alten handgemachten Dinge im Zustand ihres Verfalls zeigt, aber auch Macleans Jockey-Bilder, die einen Hauch des früheren Wilden Westen vermitteln, der längst nicht mehr unmittelbar erlebbar ist, oder auch Schonzeits unnützes Nippes, das billige Spielzeug, die bescheidenen, von der fortschreitenden Zivilisation und Normierung übersehenen und zurückgedrängten Dinge. Seine Kunst handelt von der Kunst, sagt Schonzeit, er möchte dem Phänomen der Kultur auf die Spur kommen²¹. Als ein ähnliches Bekenntnis läßt sich Cottinghams Bild mit dem Fragment einer Leuchtreklame verstehen, die das Wort „Art“ ergibt²². Das Künstliche suchen diese Maler auf, wobei sie Kunst jedoch nicht wie es im allgemeinen noch in Europa geschieht, von den übrigen zivilisatorischen Bereichen abgetrennt sehen, wie sie auch nicht beanspruchen, anders und mehr zu sehen als durch die Medien möglich ist. Nicht der von Menschen bestimmte Verwendungszusammenhang dieser zivilisatorischen Gegenstände und der sie vermittelnden Bildmedien wird gezeigt, sondern deren beherrschende Rolle über die Menschen, die seine Erkenntnis von objektiver Realität nach den visuellen Aussagen der Fotorealisten unmöglich macht.

Den Fotorealisten ist oft vorgeworfen worden, daß sie Dias, Filme oder Fotos so unverhüllt benutzen. Zwar haben sich Maler seit ihrer Erfindung im 19. Jahrhundert der Fotografie bedient, aber sozusagen heimlich, sie vertuschten ihre Anleihen unter einer betont individuellen Pinselschrift. Diese subjektive Handschrift wurde immer entscheidender als Merkmal künstlerischer Gestaltung und sollte eine Sicht unter die Oberfläche der Dinge, die zu ihrem freilich immer abstrakter gedachten und dargestellten Wesen vordringt, symbolisieren. Denn die Wiedergabe der Oberfläche der Dinge wurde seit dem 19. Jahrhundert von der Kamera unübertrefflich geleistet und schien daher keine Aufgabe mehr für die Kunst zu sein.

Nun konnten wir jedoch feststellen, daß auch die Fotorealisten durchaus souverän mit ihren Fotovorlagen umgehen. Sie vereinfachen oder verkomplizieren sie oder kombinieren mehrere Projektionen. Paradoxerweise wird sogar die Intention dieser Bilder, die Wirklichkeit so wiederzugeben, wie die Medien sie vermitteln, nur im Original voll verwirklicht, wie sich an den Portraits von Close zeigen ließ. Dem Betrachter klarzumachen, wie die Wahrnehmung unserer Wirklichkeit konstituiert wird, daß die subjektive, unmittelbare Wahrnehmung nicht mehr leistet als die Bildmedien, ja, daß jene durch die Perspektive der bilderzeugenden Apparate, d.h. die Technik, total beherrscht ist²³, war scheinbar paradoxerweise gerade nur in einem Medium wie der Malerei möglich, das noch immer als Refugium von Subjektivität gilt. Nach traditioneller Vorstellung vollzieht sich in dieser handwerklichen Kunst der Malerei eine unmittelbare Auseinandersetzung zwischen künstlerisch schaffendem bzw. rezipierendem Individuum und Welt. Gerade in unserem Jahrhundert war die Subjektivität der künstlerischen Sicht der Realität in den expressionistischen Richtungen im weitesten Sinne, bis hin zum abstrakten Expressionismus, zum Richtmaß von Kunst überhaupt geworden. Indem die Fotorealisten sich der Malerei bedienen, jedoch ihr nach moderner Tradition wichtigstes Moment, das es erst zu einem künstlerischen Medium macht, nämlich die Subjektivität der Darstellungsweise, programmatisch verweigern, können sie erst ihrer Aussage, daß subjektive Sicht der Realität gegenüber den Bildmedien keine Chance mehr hat, Gewicht verleihen. Das ist der Sinn des Objektivismus der fotorealistischen Darstellungsweise.

Zum anderen aber scheinen mir die Gemälde der Fotorealisten, entgegen der oft von ihnen selbst geäußerten Annahme, in den Fotografien, die sie verwenden, eine adäquate Wiedergabe der Realität vorzufinden, eine ebensolche Skepsis gegenüber den Bildern, die auf mechanische Weise gewonnen werden, zu demonstrieren. Die mit Pinsel oder Spritzpistole bewerkstelligte Montage von Fotos, etwa bei Schonzeit, der die Inkommensurabilität verschiedener, auf Subjektivismus basierender Bildsysteme – obwohl die Kamera die Elemente lieferte – aufweist, bezweifelt damit gerade auch die Fotoserie als Medium objektiver Erkenntnis von Realität. Trotz aller – auch berechtigten – Skepsis, die die Fotorealisten gegenüber künstlerischem Tun hegen, d.h. gegen die Erkenntnismöglichkeiten eines einzelnen, nimmt Schonzeit dennoch durch seine Malerei die Auseinandersetzung mit den mechanischen Bildern auf und weist durch dieses Tun auch deren Erkenntnisdefizit auf. Obwohl die Fotorealisten selbst in einer idealistischen oder gar agnostizistischen Position befangen bleiben – unserer Erkenntnis liegen ihrer Meinung nach stets bereits vorgeformte Bilder zugrunde und wir dringen über deren Aussage nicht hinaus zur Erkenntnis objektiver Realität – so scheint mir in dieser künstlerischen Arbeit, dem Umgang der Fotorealisten mit den vorgegebenen visuellen Dokumenten dennoch ein weiterführendes Moment zu liegen: Nicht das Bild, das die Technik liefert, und somit unsere auf dem scheinbaren Automatismus dieser Technik beruhende Zivilisation, sondern deren Handhabung, die menschliche Tätigkeit, wie hier die Arbeit des die mechanischen Bilder verwertenden Künstlers, ist Grundlage der Erkenntnis; mag das Ergebnis dieser Tätigkeit im Falle der Fotorealisten auch im wesentlichen negativ sein, d.h. darin bestehen, allein die Schwierigkeit oder scheinbare Unmöglichkeit festzustellen, unsere gesellschaftliche Realität zu durchschauen, in der tatsächlich die Frage nach den Triebkräften, die die Erscheinungen und Bilder konstituieren, verdrängt wird.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. die folgenden Ausstellungen: Eastbay Realists. San Francisco (Art Institute) 1966. – Realism Now. Poughkeepsie, N.Y. (Vassar College) 1968. – Aspects of a New Realism. Milwaukee (Art Center) 1969. – Realists. New York (Whitney Museum) 1970. – Sharp-Focus Realism. New York (Sidney Janis Gallery) 1972. – Documenta 5. Kassel 1972 (Abteilung: Realismus). Amerikanischer Fotorealismus. Stuttgart (Württembergischer Kunstverein) 1972.
- 2 Vgl. Chuck Closes' eigene Darstellung seiner Arbeitsweise, abgedruckt in: P. Sager: Neue Formen des Realismus. In: Magazin Kunst, 11. Jg., Nr. 44, S. 2513 und in Ausstellungskatalog Stuttgart (vgl. Anm. 1), S. 40.
- 3 Vgl. Eddys Beschreibung seiner Methode in: Ausstellungskatalog Stuttgart (vgl. Anm. 1), S. 50.
- 4 Zu John Clem Clarke vgl. P. Sager: Neue Formen des Realismus. Köln 1973, S. 76.
- 5 Vgl. Schonzeits Beschreibung seiner Arbeitsweise in: Schonzeit. Aachen (Neue Galerie) 1972. – Sager, op. cit. (Anm. 4), S. 76ff. – Ausstellungskatalog Stuttgart (vgl. Anm. 1), passim.
- 6 Abbildung der Courbet-Kopie von Morley z.B. in: Magazin Kunst (vgl. Anm. 2), S. 2518
7. Vgl. z.B. das Interieur, Ausstellungskatalog Stuttgart (vgl. Anm. 1), S. 65, Kat. Nr. 27
- 8 Z.B. das Bild „Orientalische Küche“, abgebildet in: Ausstellungskatalog Stuttgart (vgl. Anm. 1), S. 57, Kat. Nr. 22 oder „Food Shop“, abgebildet in: Sager, op. cit. (Anm. 4), S. 63
- 9 Abbildungen dieser Bilder von Maclean z.B. in Magazin Kunst (vgl. Anm. 2), S. 2536 und: U. Kultermann: Radikaler Realismus. Tübingen 1972, Abb. 70
- 10 Vgl. hierzu Sarkisians Äußerungen in: Sager, op. cit. (Anm. 4), S. 246f., s. auch seine früheren, noch ganz dem Surrealismus folgenden Bilder; abgebildet in: Paul Sarkisian. Chicago (Museum of Contemporary Art) 1972
- 11 Vgl. hierzu etwa Bechtle, Close, Cottingham, Don Eddy, u.a.; Sager op. cit. (Anm. 4), S. 224f., 226, 227
- 12 Estes, „No. 2 Broadway“. Abgebildet in: Aspects of a New Realism. Milwaukee 1969, Nr. 16
- 13 Kanovitz' Äußerungen zu seinen „Cut-outs“, zum barocken Illusionismus und Problemen der Wahrnehmung in: Sager op. cit. (Anm. 2), S. 2519. Vgl. auch: Sager, op. cit. (Anm. 4), S. 233ff.

14 Vgl. in diesem Zusammenhang etwa die Trompe l'oeil-Stilleben mit Dollarnoten, die nicht selten sind, etwa von F. Danton „Time is Money“ (1894), Wadsworth Atheneum, Hartford. — Die amerikanischen Trompe l'oeil-Maler ergänzen zuweilen auch gemalte Dinge auf der Leinwand durch konkrete, wie das bei Kanovitz der Fall ist. So ist auf einem Bild von Charles Wilson Peale „The Staircase Group“ (1795, Philadelphia, Museum of Art) die gemalte Treppe durch wirkliche hölzerne Treppenstufen vor dem Bild vervollständigt worden, sodaß der Eindruck erweckt wird, man könne unmittelbar in das Bild steigen — eine besondere Form der Aufforderung, Kunst und Leben zu integrieren.

15 Vgl. Schonzeit, op. cit. (Anm. 5), (unpaginiert)

16 Hopper, „Nighthawks“ (1942). Abgebildet in: L. Goodrich: Edward Hopper. New York, o.J. S. 115

17 Vgl. von Bechtle z.B. „61 Pontiac“ (1968/69), abgebildet in: Kultermann, op. cit. (Anm. 9), Nr. 46

18 Vgl. Close's Aussagen in: Sager, op. cit. (Anm. 4), S. 226

19 Vgl. u.a. die Aussagen von Schonzeit, Kanovitz, Close, loc. cit. Anm. 5, 13, 18

20 Vgl. die zerstörten Autos von Salt, u.a. abgebildet in: Magazin Kunst (vgl. Anm. 2), S. 2515. Diese Bilder, die über den Hergang der Zerstörung nichts aussagen, konstatieren allein die Form, die durch sie die Oberfläche der Autos annimmt.

21 Vgl. Schonzeit, op. cit. (Anm. 5), unpaginiert

22 Cottingham, „Art“ (1971), abgebildet in: Ausstellungskatalog Stuttgart (vgl. Anm. 1), S. 47, Kat. Nr. 15. Vgl. auch die Aussagen von Cottingham in: Sager op. cit. (Anm. 4), S. 226

23 Dabei wird nicht die Frage gestellt, wie diese Beherrschung durch die Medien auf der Ebene der gesellschaftlichen Praxis und der sozialen Verhältnisse zu erklären ist.

23 Dabei wird nicht die Frage gestellt, wie diese Beherrschung durch die Medien auf der Ebene der gesellschaftlichen Praxis und der sozialen Verhältnisse zu erklären ist.