

Ralf Michael Fischer

Von Nature's Nation zu ,Waste's Nation' und darüber hinaus

Mythenkorrektur und Medienreflexion in *The Lost Frontier* von Llyn Foulkes

Ausgerechnet auf der global ausgerichteten *dOCUMENTA (13)* im Jahr 2012 bekam man die fortwährende identitätsstiftende Funktion der US-amerikanischen Landschaft eindrucksvoll vor Augen geführt – und zwar ex negativo. Mit *The Lost Frontier* sorgte der damals 77-jährige Westküstenkünstler Llyn Foulkes für Furore, einem Werk, das er zwischen 1997 und 2005 in mühevoller Kleinarbeit geschaffen hatte (Abb. 1). Es handelt sich auf den ersten Blick um eine bittere Anklage gegen die Konsumgesellschaft und die daraus resultierende Umweltzerstörung in den Vereinigten Staaten¹. Nicht zuletzt der programmatische Titel, der den Verlust der symbolträchtigen nordamerikanischen Frontier postuliert, erhebt das Bild darüber hinaus zu einem Menetekel abhandengekommener ,ur-amerikanischer' Werte, um eine gesellschaftliche Kehrtwende zu motivieren. Dem gilt es genauer nachzuspüren, denn anhand von Foulkes' spätem Hauptwerk lassen sich gravierende Widersprüche des Frontier-Konzeptes, dessen Verhältnis zur Idee der Nature's Nation sowie dessen Relevanz für die Gegenwart besonders deutlich herausarbeiten². *The Lost Frontier* bietet zudem eine gute Gelegenheit, um einen Bogen von der nordamerikanischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart zu schlagen und dabei Überlegungen anderer Autorinnen und Autoren dieser Tagungsanthologie einzubeziehen.

Sieben Schritte sind vorgesehen, um maßgebliche Wirkungs- und Bedeutungsebenen von *The Lost Frontier* zu erschließen: Einer einleitenden Analyse folgt eine kurze Einordnung in das Œuvre des Künstlers; im dritten Abschnitt soll der Frontier-Begriff mitsamt seinen Ambivalenzen vorgestellt werden, um Foulkes' Bild anschließend im Kontext markanter US-amerikanischer Landschaftsdarstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts erörtern zu können. Der fünfte Schritt konzentriert sich auf den spezifischen Frontier-Begriff, den der Künstler mit seinem Werk nahelegt.

Dann gilt es darzulegen, inwiefern die explizite ,Botschaft' des Bildes von dessen medienreflexiven Eigenschaften hintertrieben wird und dergestalt in eine implizite Fundamentalkritik am Frontier-Mythos übergeht. Abschließend kehren wir in einem kurzen Epilog zurück zur *dOCUMENTA (13)*, um nach den Relativierungen und Konnotationen zu fragen, die sich im Ausstellungszusammenhang für *The Lost Frontier* ergaben.

Die Argumentation dieser Studie vertritt folgende auseinander hervorgehende Hauptthesen: Mit *The Lost Frontier* verhandelt Llyn Foulkes einen radikalen Endpunkt des Frontier-Prozesses, wobei er kritisch an markante künstlerische Positionen zu diesem Thema anknüpft. Für seine pessimistische Gegenwartsdiagnose der Konsumgesellschaft in den USA spaltet er das an sich höchst ambivalente Frontier-Konzept auf in eine negative Variante und in eine aktualisierte positive Variante, die für Foulkes richtungsweisend ist, um zentrale US-amerikanische Werte zu erhalten. Während Erstere überwunden werden soll, lässt sich in Verbindung mit Letzterer aus seiner künstlerischen Selbstdarstellung und Praxis heraus eine konstruktive Alternative zu einer selbstzerstörerischen Wegwerfgesellschaft ableiten. Medienreflexive Elemente sorgen schließlich für eine Relativierung des aufklärerisch-missionarischen Anspruchs von Llyn Foulkes und machen das Konzept der Frontier mitsamt seinen Spielarten in seiner Widersprüchlichkeit umso deutlicher hinterfragbar. Um neben verschiedenen Kontexten auch Nuancierungen und Mehrdeutigkeiten differenzierter fokussieren zu können, lässt sich eine hohe Ausführlichkeit der Argumentation nicht vermeiden.

1. Analyse: Illusionistische Sogwirkung und Eigenwert des Materials im Widerstreit

The Lost Frontier gehört zweifelsohne zu jener Sorte von Kunstwerken, die man nicht so schnell vergisst. Was man nicht sofort wahrnimmt, sind die Span-



Abb. 1: Lynn Foulkes, *The Lost Frontier*, 1997–2005, Mixed media, 221 x 243,8 x 20,3 cm, Hammer Museum, Los Angeles. Purchased with funds provided by Erika Glazer; Susan Steinhauser and Daniel Greenberg/The Greenberg Foundation; Amy Adelson and Dean Valentine; Linda and Jerry Janger; Kadima Foundation; Heidi and Erik Murkoff; Susan Bay Nimoy and Leonard Nimoy; and Joel Portnoy. Photo by Randel Urbauer.

nungsmomente, die es trotz einer offensichtlichen gesellschaftskritischen Aussage um ambivalente Züge bereichern. Seine Wirkung bezieht das Bild vor allem aus der dafür vorgesehenen Raumsituation, die durch Abbildungen nicht angemessen vermittelbar ist und die meistens gar nicht erst gezeigt wird. Man betritt einen abgedunkelten Raum mit schwarzen Wänden, der an eine für Film oder Video bestimmte Black Box erinnert³. An der Wand gegenüber dem Eingang hängt ein mit den Maßen 221 x 243,8 cm nahezu quadratisches Bild, das durch die Beleuchtung von oben wie von innen heraus zu strahlen scheint. Eine

Absperrung verhindert, dass man der Landschaftsdarstellung, die eine verblüffende Raamtiefe bis zum weit entfernten Horizont suggeriert, zu nahe kommt. Bewegt man sich hin und her, dann wird man die Raumbelichtung als wichtige Ursache für die Tiefenwirkung identifizieren, weil sie dem Bild, das in Wirklichkeit ein nur 20,3 cm tiefes Relief ist, mit echten Schatten zusätzliche plastische Wirkung verleiht. Ein zweiter oder erst ein dritter Blick ist deshalb vonnöten, um die täuschend echte Illusion zu durchschauen, die auch weniger appetitliche Details bereithält.

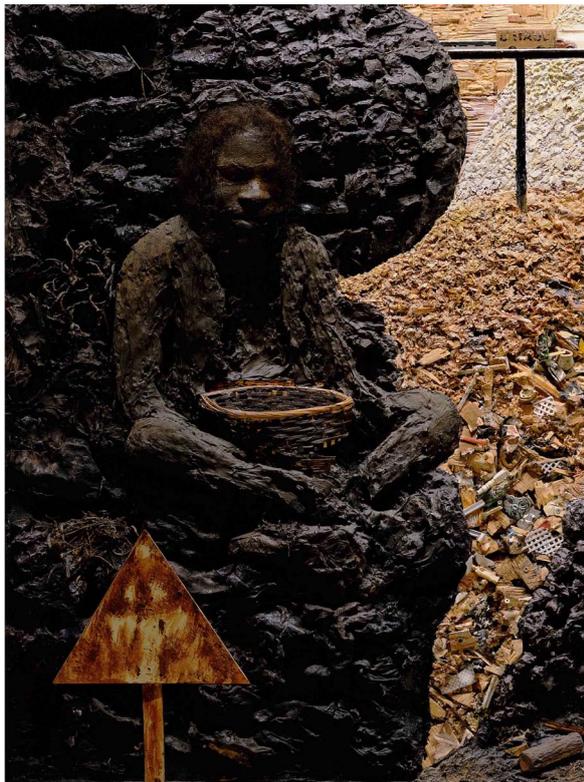


Abb. 2: Lynn Foulkes, *The Lost Frontier*, 1997–2005, Detail: Indigener Einwohner der Westküste.

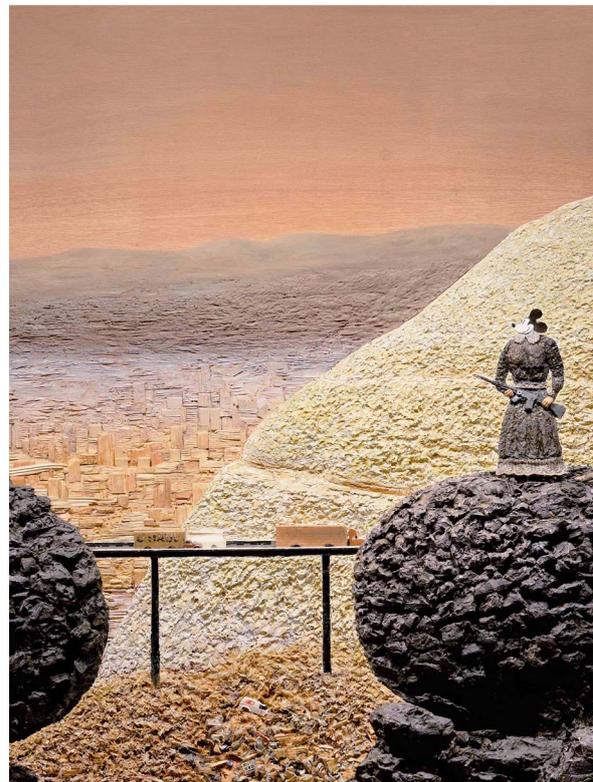


Abb. 3: Lynn Foulkes, *The Lost Frontier*, 1997–2005, Detail: Durchblick auf Los Angeles.

Doch was zeigt uns Lynn Foulkes konkret? Immerhin verheißt er mit dem Titel *The Lost Frontier* eine fundamentale Auseinandersetzung mit einem zentralen Konzept oder Mythos US-amerikanischer Identitätsstiftung⁴. Der Aufbau des Reliefbildes erscheint denkbar einfach: Im Vordergrund sehen wir zwei Männer vor dunklen Felsen, hinter denen sich das Panorama einer helleren, weiten Hügellandschaft mit einer Großstadt in der Ferne erstreckt. Weder Felsen noch Hügel sind bewachsen, und erst ein sehr aufmerksamer Blick offenbart, dass es sich bei Letzteren um gigantische Müllberge handelt.

Gehen wir aber der Reihe nach vor: Den Vordergrund dominieren dunkle, zerklüftete Felsformationen, die von links und rechts weit hereinragen und, unterstützt durch das für Landschaftsdarstellungen ungewöhnliche Quadratformat, eine beklemmende Enge vermitteln. Links von der vertikalen Mittelachse eröffnet sich ein nicht allzu breiter Durchblick auf eine dreizonige Szenerie, die nach hinten immer mehr zum Flachrelief wird (Abb. 3). Der Blick fällt zunächst auf die erste dieser Zonen, eine hellbraune Ansammlung

von Müll, aus dem auf zwei Pfeilern eine bildparallel verlaufende und von Lastkraftwagen befahrene Highway-Brücke herausragt. Dahinter türmt sich ein riesiger, etwas hellerer Müllhaufen empor, der die rechte Felsformation im Vordergrund überfängt. Erst anschließend, leicht nach links versetzt, ist eine dicht bebaute, im grauen Dunst liegende Großstadt erkennbar: Gemeint ist die Westküstenmetropole Los Angeles⁵. Das obere Bildfünftel nimmt ein rötlich-bräunlicher Himmelsstreifen ein, der verschmutzt sein könnte und vermutlich noch durch einen Sonnenuntergang, vielleicht aber auch einen Sonnenaufgang verfärbt wird.

Während ein erster flüchtiger Blick die Tiefe des Bildraums auslotet, wird die Aufmerksamkeit anschließend schnell durch ebenso markante wie befremdliche Elemente des Vordergrundes gebannt: Vor der linken Felsformation erkennt man in der unteren Ecke ein dreieckiges Schild mit verrosteter Oberfläche, eventuell eine verrottete Warntafel (Abb. 2). Darüber hockt im Schneidersitz ein verwaorlost aussehender amerikanischer Ureinwohner, der zwischen

seinen Beinen einen Korb mit herausgebrochenem Boden hat⁶. Er ist im Viertelprofil nach rechts gewandt, sodass sein Blick über die Lücke zwischen den Felsen zu einer männlichen Rückenfigur führt, die in der unteren Bildmitte von den Achseln aufwärts zu sehen ist (Abb. 4). Wie so häufig seit den 1980er Jahren, hat sich der Künstler hier selbst porträtiert und zum Zentrum eines seiner Bilder gemacht. Foulkes' Konterfei trägt ein echtes, abgetragenes erscheinendes graufarbenes T-Shirt und schaut, wie es scheint, nach rechts zu einem Fernsehgerät der Marke Sony mit einer kaputten Bildröhre, das zudem auf dem Kopf steht. Rechts hinter dem TV-Monitor schließt ein Baumstumpf den Bildraum zum Rand hin ab. Links darüber sieht man eine Nische im Felsen, in der ein totes Tier auf dem Rücken liegt, und zwar – nicht sofort identifizierbar – eine mumifiziert aussehende Katze.

Eine bizarre, relativ kleine Figur weiter hinten auf dem rechten Felsen ist es jedoch, welche große Aufmerksamkeit für sich beansprucht, weil sie sich dem illusionistischen Darstellungsmodus widersetzt (Abb. 3 und 5). Das groteske Mischwesen trägt die Kleidung einer Pionierfrau, hält ein deutlich an ein M16 erinnerndes Gewehr schussbereit mit beiden Händen umklammert und irritiert mit einem etwas zu klein proportionierten, lächelnden Mickey-Mouse-Kopf, der auf dem Spitzenkragen des Kleides ‚aufliegt‘ und nach links ins Dreiviertelprofil gedreht ist. Sie erweckt den Eindruck, die gesamte Szenerie zu überschauen, als ob sie ein Wächter wäre, der die Personen im Vordergrund daran hindert, die nähere Umgebung der Stadt im Hintergrund zu betreten.

Das Bild fügt sich zu einem integralen Ganzen und wirkt dennoch disparat. Die drei Hauptfiguren verharren trotz angedeuteter Blick- und Richtungsbeziehungen in interaktionsloser Starre, während das Mischwesen alles hieratisch überragt. Sie bilden zwar zusammen ein Dreieck, das die Komposition prägt, doch die Kluft zwischen den beiden dunklen Felsen oder die Nische mit der Katze sorgen für eine optische Trennung dieser Figuren. Auch die Landschaft erscheint durch ihre Aufteilung in separate Bildzonen erstarrt und wenig durchlässig, während der Dunst reglos über der Großstadt im Hintergrund hängt. Das einzige Bewegungsmoment ist mit dem

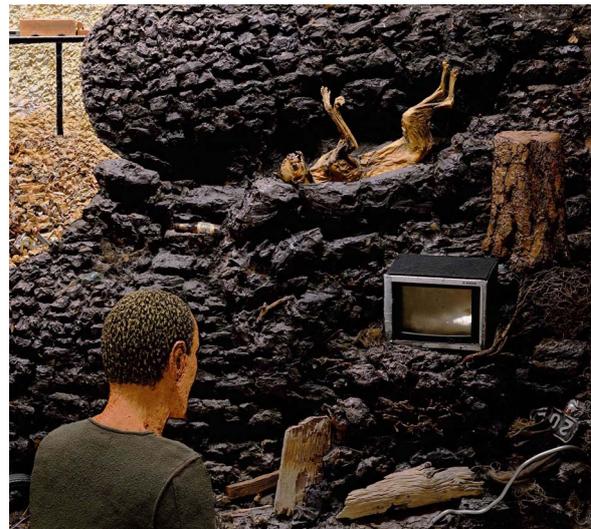


Abb. 4: Llyn Foulkes, *The Lost Frontier*, 1997–2005, Detail: Selbstporträt des Künstlers mit TV-Monitor, Baumstumpf und Katze.

Highway angedeutet, auf dem sich drei Fahrzeuge parallel zur Bildebene nach links oder rechts bewegen. Die kompositorische Tektonik verliert ihre Einfachheit auch durch die Zerstreung, die dem Rezipientenblick widerfährt, sobald er sich auf die Fülle von Details einlässt, die Llyn Foulkes im Bildraum zusammengeballt hat. Geschlossenheit und zentrifugale Auflösungsstendenzen hintertreiben sich auf spannungsvolle Weise gegenseitig.

Der aufmerksame Betrachter wird nun vermutlich näher treten, um der illusionistischen Wirkung dieser bedrückend-faszinierenden Landschaftsdarstellung auf den Grund zu gehen, die insbesondere von ihrer ästhetischen Raffinesse und ihrem Detailreichtum ausgeht. Genau besehen scheint Llyn Foulkes' Bild teilweise aus Abfall zu bestehen: Diesen Schluss gestattet ein genauer Blick auf die amorphe Masse der Müllberge, in der unter anderem Spielzeugautos zu erkennen sind (Abb. 3). Auch das T-Shirt des Selbstporträts und der Korb des Ureinwohners sind zerschissen oder beschädigt (Abb. 2 und 4). In der Himmelszone erkennt man in den Wolkenstrukturen die Maserung einer Sperrholzplatte (Abb. 3). Das markanteste Element ist zweifelsohne die Katze (Abb. 4). Wenn man zudem erfährt, dass der Künstler einen echten Kadaver eigens für sein Werk plastiniert hat, wird man dieses angesichts des dergestalt gesteigerten ‚Realitätsgehaltes‘ sicherlich mit anderen Augen wahrnehmen⁷.

War bislang von einem „Werk“ beziehungsweise einem „Bild“ die Rede, so würde Llyn Foulkes *The Lost Frontier* eher traditionell, aber irreführend als „painting“ respektive „Gemälde“ bezeichnen, in dem er mit dreidimensionalem Raum experimentiert⁸. Diese Selbstverständlichkeit der Gattungszuordnung fehlt Kritikern und Experten, denn in der Literatur firmieren zu Recht auch Etiketten wie „3-D painting“, Mischtechnik, Reliefbild, Tableau oder Diorama⁹. Thomas Micchelli fasst diese Bezeichnungsvielfalt gut zusammen, wenn er Llyn Foulkes' „mordant, hyper-illusionistic tableaux“ als „hybrids of painting, assemblage, collage, found objects and molded bas-relief“ charakterisiert¹⁰. Dennoch bleibt Micchelli, wie so viele Kritiker, insofern einseitig, als er die extreme Spannung übersieht, die sich aus der Synthese zwischen verblüffendem Illusionismus und dessen partieller Infragestellung ergibt. Die Erkennbarkeit von realen müllartigen Objekten verfremdet Foulkes' illusionistische Darstellung einer US-amerikanischen Konsumapokalypse nämlich und steigert sie zugleich, indem sie direkt auf die ‚unkünstlerischen‘ Rohmaterialien verweist, aus denen sie zusammengesetzt ist. In der Materialästhetik von *The Lost Frontier* werden folglich die Entstehungsbedingungen dieser Arbeit mitreflektiert: Der Eigenwert des Materials ist trotz aller Täuschung hoch genug, um über die hermetische museale Black Box hinaus auf die prosaische Alltagswelt der Warenver- und -entwertung zu verweisen, in deren Kontext *The Lost Frontier* zwischen 1997 und 2005 entstanden ist¹¹. Ästhetischer Reiz und abstoßende Wirkung gehen in einem permanenten Prozess von Täuschung und Ent-Täuschung Hand in Hand. Dies ist der Fall, obwohl der Künstler der überzeugenden Raumwirkung nach eigenen Aussagen höchsten Stellenwert beigemessen hat¹². Die exponierte Materialästhetik und ebenso der minutiöse handwerkliche Entstehungsprozess sind somit als Authentizitätssignale zu verstehen, in denen die kritischen Potentiale zur Hinterfragung einer hochindustrialisierten Konsum- und Wegwerfgesellschaft aufgehoben sind.

Parallel zu seiner Anziehungskraft strahlt *The Lost Frontier* eine unbehagliche Präsenz aus, mit der das Tableau vor Augen führt, welch lebensfeindlicher Ort aus dem einst vorgeblich zur Besiedlung einladenden



Abb. 5: Llyn Foulkes, *The Lost Frontier*, 1997–2005, Detail: Hybridfigur aus Mickey Mouse und Pionierfrau.

„virgin land“ geworden ist¹³. Llyn Foulkes macht unmittelbar sinnfällig, dass er die Zerstörung der Umwelt durch eine aus den Fugen geratene Konsumgesellschaft missbilligt. Der Titel ruft hierbei die Vorstellung der nach Westen vorrückenden Besiedlungsgrenze durch die europäischen Siedler in Erinnerung und verdeutlicht unmissverständlich, dass seine unerbittliche Kritik sich speziell gegen Entwicklungen in den USA – letztlich gegen die destruktiven und oppressiven Züge des American Way of Life – richtet.

Würde sich *The Lost Frontier* in dieser wenig widerlegbaren Botschaft erschöpfen, dann könnte man mit der Kritikerin Corinna Kirsch getrost zum Schluss kommen, dass wir es mit einem „skilled painter with a simple political message“ zu tun haben¹⁴, der, so eine andere Stimme, seine Meinung künstlerisch mit dem Vorschlaghammer kundtut¹⁵. Wäre es so simpel, dann könnte man die vorliegende Analyse nun ruhigen Gewissens beenden. *The Lost Frontier* ist freilich ungleich komplexer. Indem der Künstler sich nämlich auf Mythen der nationalen Identitätsstiftung beruft, zu denen auch das Konzept der Frontier gehört, reflektiert er auch über Visualisierungen des Manifest Destiny in der US-amerikanischen Kunstgeschichte, die für die Diskussion über die Idee der Nature's Nation von großem Belang sind. *The Lost Frontier* erweist sich als Kristallisationspunkt, in dem maßgebliche Elemente des Frontier-Diskurses wie Heilsverheißung, Demokratie, Freiheit, Nostalgie, Authentizität und Illusion zu einer kritischen Masse verdichtet werden. Um zu einer ersten Klärung zu

gelangen, wenden wir uns kurz den grundlegenden Merkmalen von Llyn Foulkes' Œuvre zu, die in *The Lost Frontier* zusammenfließen.

2. Zwischen „pop noir“ und „abject expressionism“ – Konstituenten und Hauptmotive in Llyn Foulkes' Œuvre

Vier Grundimpulse speisen von den 1940er bis in die frühen 1960er Jahre das Fundament von Foulkes' Ästhetik und sind trotz mehrfacher Stilbrüche bis heute – also auch bis zu *The Lost Frontier* – erkennbar: erstens Bezüge zur Populärkultur und zu den Massenmedien; zweitens Surrealismus; drittens Abstrakter Expressionismus; und viertens eine exponierte Materialität, deren Präsenzeffekte rein semantische Fixierungen übersteigen¹⁶.

So wollte Foulkes als Teenager, insbesondere inspiriert von Mickey Mouse und Donald Duck, ursprünglich ein Comic-Zeichner werden, was wohl auch sein Interesse für die Populärkultur und Massenmedien befördert haben dürfte¹⁷. Schließlich entschied er sich für ein Kunststudium, das zunächst unter dem Vorzeichen von Salvador Dalí stand, dessen Stil er mit seinem ersten Ölgemälde von 1953 noch ungeschickt imitierte¹⁸. Der Titel *Images of Perception*, mit dem sich Foulkes vermutlich auf dessen vexierbildartige Gestaltungsweisen bezog, benennt implizit eine Grundlage seiner weiteren Arbeiten, in denen mehrdeutige Formenarrangements die Wahrnehmung des Betrachters stets aufs Neue herausfordern. Auch seine zwei zentralen Sujets sind hier bereits präsent: einerseits die Landschaft, wobei der hier noch unbestimmte Schauplatz in nachfolgenden Bildern durch explizite Bezüge zur Landschaft des US-amerikanischen Westens ersetzt wurde; andererseits das (Selbst-)Porträt, das hier durch eine Hand und die Beine, die von unten in den Bildraum ragen, zumindest angedeutet sein dürfte, als ob wir durch seine Augen einen Teil seines Körpers und die dahinter liegende Umgebung sehen würden. Damit schleicht sich auch eine Komponente ein, die dem Bild den Status einer subjektiven und folglich hinterfragbaren Wahrnehmung verleiht. Der dritte Impuls ist schließlich die Rezeption des Abstrakten Expressionismus im Lauf der 1950er Jahre. Diesen Ansatz erweitert Foulkes dann 1959 um eine material-

betonte Collage- und Assemblage-Technik, die durch die Einbeziehung zerstörter oder vergammelter Objekte Verwandtschaftsverhältnisse zu zeitgleichen Werken von Jasper Johns, Robert Rauschenberg und Edward Kienholz erkennen lässt.

Diese vier Konstituenten hat Foulkes über Jahrzehnte hinweg in wechselnden Gemengelagen zu jeweils neuen Synthesen geführt und um Elemente anderer Strömungen wie der Hard-Edge-Malerei oder der Pop Art ergänzt. Daraus ergeben sich zwei bereits angedeutete bedeutungsbezogene Leitlinien, die sich teilweise sogar widersprechen und deshalb für eine immanente Grundspannung sorgen.

Als erster roter Faden lässt sich eine Neigung zu Wahrnehmungsirritationen konstatieren, die Foulkes durch eine ausgestellte Materialität, visuelle Ambiguitäten, bisweilen aggressive Flimmereffekte sowie durch collageartige Arrangements erzielt, sodass seine Bilder auch semantisch instabil werden. Unklar ist, ob diese Mehrdeutigkeitswirkungen intendiert sind. Vor allem sein existenzialistisch angehauchtes Werk der frühen 1960er Jahre, das Llyn Foulkes unter dem nachwirkenden Eindruck seiner von 1954 bis 1956 währenden Militärzeit im zerstörten Deutschland schuf, ist gleichermaßen eindringlich wie diffus¹⁹.

Einen Gegenpol zu den prekären Bedeutungszuweisungen und folglich den zweiten roten Faden bildet Foulkes' ausgeprägter, bisweilen paranoid erscheinender gesellschaftskritischer Ansatz, den er in seinem Werk vielfach mit Verfremdungseffekten verfolgt, um über Missstände aufzuklären. Dessen Wurzeln könnten unter anderem in seiner frühen Freude am Zeichnen entlarvender sarkastischer Karikaturen begründet liegen. In den 1960er Jahren spielt er dann mit einer experimentellen Zersetzungs- und Zerstörungsästhetik beispielsweise vermehrt auf die nordamerikanische Landschaft und ihre identitätsstiftende Symbolfunktion an. Prominent setzt er dies etwa in seinen *Post Cards* um, in denen er die Postkartenästhetik durch bewusst öde Landschaftsdarstellungen und in Kombination mit Streifenmustern, die an Absperr- oder Warnsignale erinnern, ihres illusionistischen Schönheits- und Harmoniever sprechens beraubt. Mit diesen Mitteln charakterisiert er die US-Landschaft der Gegenwart als Schauplatz der durch die Medien übertünchten Zerstörung, der

Unfreiheit und institutioneller Kontrolle²⁰. Noch expliziter wird Foulkes ab den 1970er Jahren etwa mit seinen *Bloody Heads*, in denen er mit Titeln wie *I Left My Heart at Wounded Knee* (1975) auf traumatische Begebenheiten der US-Geschichte anspielt²¹. Ab den 1980ern schließlich, also zu jener Zeit, als Foulkes seine ersten Tableaus im Stile von *The Lost Frontier* gestaltet, nimmt seine Ikonografie festere Formen an, wenn er Mickey Mouse als Intimfeind ‚adoptiert‘. Bis heute bevölkert die berühmte Comic-Figur seine Werke in unterschiedlichen Rollen und Erscheinungsformen. Sie dient dem Künstler als Symbolfigur, um konsumsteigernde Manipulationen der Bevölkerung durch Großkonzerne anzuklagen, aber auch um künstlerische Selbstzweifel zu thematisieren.

An diesen zwei aufgezeigten Polen semantischer Diffusion und didaktischer Eindeutigkeit wird bereits ersichtlich, dass Foulkes mit seinen Werken meistens eine allgemeine gesellschaftskritische Perspektive an eine Ebene tiefster persönlicher Betroffenheit bindet.

Foulkes versteht sich selbst in erster Linie als figurativer Künstler, der mit seinen Werken Veränderungen beim Publikum bewirken kann. Selbst seine Annäherungen an die Abstraktion sind nie als *l'art pour l'art* zu verstehen, sondern konsequent an Erscheinungen der Erfahrungswelt zurückgekoppelt, als ob er eine Nabelschnur zwischen Kunst und Leben sucht, um seine zweifelsohne artifiziellen und für den abgeschotteten Museumsraum gedachten Werke in ein dialogisches Verhältnis zum gesellschaftlichen Kontext zu rücken. Sein bevorzugter ‚Untersuchungsgegenstand‘ sind die Vereinigten Staaten, wie Marilu Knode treffend anmerkt: „Foulkes explores the underside of the American dream“²².

Für die Herausbildung seiner von einem ausgesprochen missionarischen Eifer getragenen Anti-Disney-Ikonografie hat Foulkes in zahlreichen Interviews einen konkreten Anlass genannt, auf den er mit Textelementen in einigen der frühesten dieser Tableau-Werke wie *Made in Hollywood* (1983) oder *Pop* (1985–1990) explizit anspielt²³: 1978 bekam er von seinem ersten Schwiegervater Ward Kimball (1914–2002) ein Exemplar des *Mickey Mouse Club Handbook* geschenkt, das in seinem Geburtsjahr – 1934 – publiziert worden war²⁴. Kimball war als Chef-animator Mitglied der berühmt-berüchtigten Gruppe

von „Disney's Nine Old Men“, gehörte also zu dessen engstem Mitarbeiterzirkel. Was Foulkes in eine bis heute anhaltende Rage versetzte und ihn seitdem als „dark inspiration“ heimsucht²⁵, waren die Darlegungen zum Sinn und Zweck derartiger Clubs am Beginn des Handbuchs:

The primary purpose of the club is two-fold: (a) It provides an easily arranged and inexpensive method of getting and holding the patronage of youngsters. (b) Thru inspirational, patriotic and character-building phases, it aids children in learning good citizenship, which, in turn, fosters good will among parents. [...] The Mickey Mouse Club is unique in that it furnishes entertainment of the most popular nature [...] and at the same time implants beneficial principles, the latter so completely shorn of any suggestions of ‚lessons‘ of lecturing, that children absorb them almost unconsciously²⁶.

Marilu Knode interpretiert das Mickey-Mouse-Motiv in Foulkes' Œuvre als „metaphor for the trivialization of American life and values“²⁷. Damit sind freilich keineswegs alle Facetten der diabolischen grauen Eminenz erfasst, die der Künstler hinter der launigen Fassade der Comic-Figur wittert. Mickey Mouse repräsentiert für ihn nicht zuletzt dunkle Mächte mit Konzernstruktur, die unter dem Vorwand harmloser Unterhaltung versuchen, US-amerikanische Bürger von Kindesbeinen an durch eine unbemerkte Gehirnwäsche zu ihren Marionetten zu degradieren²⁸. Auf diese Weise werden für ihn ‚ur-amerikanische‘ Werte der Demokratie, Individualität und Freiheit zugunsten eines Mainstream-orientierten Konsumterrors zurechtgebogen. Konsequenterweise ist die Philosophie der Mickey-Mouse-Clubs für Foulkes der Ausdruck einer zutiefst „un-amerikanischen“ Gesinnung²⁹. Einer der Kulminationspunkte von Foulkes' aggressiv geführter Anti-Disney-Kampagne war im Jahr 1996 folglich eine Ausstellung in der Patricia Faure Gallery in Santa Monica, Kalifornien, mit dem Titel *The Legend of Mickey Rat*³⁰. Seine kompromisslose Haltung hat ihm freilich den Vorwurf eingetragen, wie ein verspäteter Hardliner der McCarthy-Ära zu agieren³¹.

Was Llyn Foulkes' Schaffen also summa summa- rum auszeichnet, ist eine Synthese gegenläufiger Ansätze. Diese verleihen seinen Werken ihre eindring-

liche ästhetische und semantische Spannung, deren Mehrwert in überzeugenden Fällen wie *The Lost Frontier* ein Abgleiten in moralinsaurer Predigten verhindert. Ein Indiz für Foulkes' Bündelung unterschiedlicher, zum Teil sogar gegensätzlicher Tendenzen – seine „genre instability“ – ist im Umstand zu sehen³², dass sein Œuvre mit inkongruenten, dennoch treffenden Etiketten wie „pop noir“ und „abject expressionism“ versehen wurde, die ihn unterschiedlichen Strömungen in Los Angeles zuordnen sollen³³. Michael Fallon sieht in Foulkes deshalb einen idealen Repräsentanten des Eklektizismus³⁴, und in der Tat ist seine Ästhetik ein Kind der Postmoderne. Seine Haltung als engagierter Künstler und sein kulturpessimistischer *rappel à l'ordre* zur allgemeinen gesellschaftlichen Rückbesinnung auf traditionelle US-amerikanische Werte wie Freiheit, Individualität und Demokratie ist jedoch zu verbindlich ernsthaft und bisweilen zu aggressiv für diese Zuordnung³⁵. Marilu Knode beispielsweise sieht sein Denken deshalb eher in der Romantik verhaftet³⁶.

Bereits die lange Dauer von acht Jahren, in denen Foulkes an *The Lost Frontier* arbeitete, zeugt von der Bedeutung, die der Künstler seinem Werk beimisst. Auch den Titel kann man als Indiz verstehen, dass der Künstler ein anspruchsvolles programmatisches Spätwerk schaffen wollte, postuliert er doch nicht mehr und nicht weniger als den Verlust eines mythenumrankten Symbols der nationalen Identität. Zu fragen ist nun, wie Foulkes etwas Abwesendes, die im Titel als verloren deklarierte Frontier, evoziert und welche Bedeutungsebenen daran gebunden sind. Vor dieser Klärung im fünften Kapitel soll zunächst das Konzept der Frontier mit seinen Widersprüchen kurz rekapituliert werden. Dann gilt es, im vierten Abschnitt maßgebliche Beispiele des daran geknüpften Bilddiskurses zu erörtern, die als Grundierung für die Interpretation von *The Lost Frontier* dienen.

3. Die Suche nach der Frontier in der Post-frontier-Ära

Der Begriff Frontier bezeichnet gemeinhin die nord-amerikanische Besiedlungsgrenze, die seit der Etablierung der englischen Kolonien, insbesondere im Lauf des 19. Jahrhunderts, mit dem Ziel der Ressourcenerschließung zunehmend nach Westen verschoben

wurde³⁷. Man versteht darunter in erster Linie die Begegnungszone zwischen sogenannter (europäischer) ‚Zivilisation‘ und vermeintlich unberührter ‚Wildnis‘, die es zivilisierend zu unterwerfen gilt³⁸. Was gerne übersehen wird, bringt der Historiker Jürgen Osterhammel auf den Punkt: „Aus der Sicht derer, auf die sich die Frontier zubewegt, ist sie die Speerspitze einer Invasion“³⁹. Der Begriff unterstellt folglich ein ideologisch geprägtes asymmetrisches Verhältnis zwischen diesen beiden Sphären, indem er die ‚Wildnis‘ als Hindernis definiert, das bezwungen werden muss⁴⁰. Auch die indigenen Bevölkerungen der ‚Neuen‘ Welt, deren Vielfalt man mit dem Sammelbegriff „Indianer“ zu erfassen versuchte, wurden engstens an das Frontier-Konzept gebunden, denn man ordnete sie bis weit ins 20. Jahrhundert hinein der ‚Wildnis‘ zu und verstand sie somit ebenfalls als Hemmschuh des sogenannten zivilisatorischen Fortschritts⁴¹. Erst ab den 1930er Jahren wurden die Ureinwohner verstärkt als eigenständige Kulturen wahrgenommen⁴². Aus diesen und weiteren Gründen lehnt Patricia Nelson Limerick, eine Protagonistin der sogenannten New Western History, die vor allem in den 1980er und 1990er Jahren florierte, den Begriff Frontier als Euphemismus ab und spricht lieber direkt von „conquest“ beziehungsweise Eroberung⁴³. Aktuellere Studien rücken demgegenüber die Frontier als multiethnische Kontaktzone und ergo das Moment des kulturellen Austauschs stärker ins Licht⁴⁴.

Die Annahme einer Frontier reicht natürlich weit zurück, doch als maßgeblicher Referenzpunkt dient bis heute der Vortrag „The Significance of the Frontier in American History“, den der Historiker Frederick Jackson Turner (1861–1932) am 12. Juli 1893 auf der Weltausstellung in Chicago hielt. Mit einer bewusst vagen Definition hat er der Frontier ein doppeltes Denkmal gesetzt und sich dabei als Gründervater der Western History einen Namen gemacht⁴⁵.

So nobilitierte Turner die Frontier einerseits erstmals explizit zum konstitutiven Merkmal des Amerikanertums schlechthin. Daher rührt wohl die exorbitante Halbwertszeit seines Ansatzes, wie Gerald D. Nash feststellt: „He explained the totality of the national experience to Americans, not merely one or another aspect“⁴⁶. Der berühmten Turner-These zufolge ist die „frontier line“ beziehungsweise der

„frontier belt“ ein magischer Schauplatz der Re-generation, an dem die europäischen Siedler durch die unmittelbare Konfrontation mit der ‚Wildnis‘ eine partielle Regression durchmachen⁴⁷. Aus dieser Erfahrung gehen sie angeblich mit einer vollkommen neuen, amerikanischen Identität hervor. Diese Metamorphose sieht er nicht auf einzelne beschränkt, sondern sie gelte für alle europäischstämmigen Bewohner der Neuen Welt, denn die besonderen Bedingungen an der Frontier fördern – Turner zufolge – gleichermaßen einen freiheitsliebenden und institutionenkritischen Individualismus in Verbindung mit einer demokratischen Gesinnung und einem ausgeprägten Arbeitsethos⁴⁸. Die Frontier ist für ihn – pointiert formuliert – die ‚Schmiede‘ der nordamerikanischen Gesellschaft. Sie sei ein zukunftsorientierter Ort des permanenten Aufbruchs, ein „gate of escape from the bondage of the past“⁴⁹, der als eine Art Überdruckventil („safety valve“) eine hohe Bevölkerungsdichte und folglich soziale Unruhen verhindern hilft⁵⁰.

Trotz zahlreicher berechtigter Widerlegungsversuche seit den 1920er Jahren und erbitterter Kontroversen bis in die Gegenwart hinein erwies sich Turner als „American Dante“, der mit seiner These ein langlebiger nationalistischer Manifest geschaffen hatte⁵¹. Mit anschaulichen Sprachbildern von literarischer Kraft verdichtete er die ‚Geburt einer Nation‘ in einer Form, die über Jahrzehnte hinweg, vermittelt über Schulbücher und die Populärkultur, den Common Sense, speziell der weißen Bevölkerung, prägte. Der lange anhaltende Erfolg der Frontier-These liegt wohl auch darin begründet, dass Turner Ideen in Worte fasste, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts ohnehin in der Luft lagen⁵². Titel jüngerer revisionistischer Arbeiten wie *Die Erfindung des amerikanischen Westens*, *Creating the West* und *The Frontiers of Historical Imagination* verdeutlichen, dass die Geschichtswissenschaft den Schriften Turners inzwischen eher den Status von beherrschmächtigen, idealisierenden mythischen Fiktionen zuweist⁵³. Auch der 1934 geborene Llyn Foulkes dürfte als Kind und Jugendlicher zumindest durch popularisierte Formen der Frontier-These geprägt worden sein, sowohl in der Schule als auch über unterhaltungskulturelle Produkte wie die 1933 erfundene Figur des Lone Ranger,

auf den er in seinen Songs und seinen Kunstwerken ebenfalls immer wieder Bezug nimmt⁵⁴.

Der Clou von Turners Essay besteht darin, dass er den offiziellen *Census Report* von 1890 zum Ausgangspunkt seiner Argumentation macht, in dem wegen der angeblich hohen Besiedlungsdichte des Kontinents die Auflösung der Frontier behauptet wird⁵⁵. Turners Gründungstext ist somit zugleich ein nostalgischer Nekrolog, an dessen Ende er den Eintritt in die sogenannte Postfrontier-Ära postuliert und implizit eine fundamentale Krise der US-amerikanischen Sonderstellung – des American Exceptionalism – heraufbeschwört⁵⁶. Wie zahlreiche seiner Zeitgenossen fordert er in nachfolgenden Aufsätzen zur Suche nach „new frontiers“ auf, an denen sich der amerikanische Pioniergeist zukünftig bewähren könne – mehr als ein halbes Jahrhundert vor John F. Kennedy war dieses Schlagwort also schon in aller Munde⁵⁷. Auch diesbezüglich setzt Turner der ‚alten‘ Frontier ein Denkmal.

The Lost Frontier kann man schon alleine wegen des Titels als Fortsetzung des seither höchst lebhaften Postfrontier-Diskurses verstehen. Dieser setzte bereits vor 1890 ein, als die Begrenztheit des Kontinents zunehmend ins Bewusstsein rückte. Mit der ansteigenden Angst vor den negativen Folgen einer abhanden gekommenen Frontier für die nationale Identität und Demokratie, der von David M. Wrobel so bezeichneten „frontier anxiety“⁵⁸, boomte eine nostalgische Western-Malerei im Stile Frederic Remingtons, die das Verschwinden eines letztlich erträumten „Old West“ beklagte. Bis heute lassen sich explizite und implizite Resonanzphänomene zum damals entwickelten Frontier-Mythos entdecken, welche die Grenze der Beliebigkeit oftmals überschreiten⁵⁹. Wohl kaum durch Zufall entwickelte der Schriftsteller Owen Wister, dessen Texte zum Teil von Frederic Remington illustriert wurden, im Laufe der 1890er Jahre und vor allem in seinem 1902 erschienenen Western *The Virginian* das Bild des Cowboys, das bis heute unsere Vorstellung des ‚Wilden Westens‘ prägt⁶⁰.



Abb. 6: John Gast, *American Progress*, ca. 1872, Öl auf Leinwand, 32,4 x 42,5 cm, Hampton, New Hampshire, N & R Enterprises.

4. Landschaftsmalerei unter dem Vorzeichen von Frontier und Manifest Destiny: Nature's Nation – „Technology's Nation“ – „God's Own Junkyard“ – ‚Waste's Nation‘

Was Foulkes' Bildlösung so aussagekräftig und attraktiv für eine ausführliche Erörterung macht, ist eine bewusste oder unbewusste Affinität zu Bildmustern des 19. Jahrhunderts, mit denen insbesondere die Maler der sogenannten Hudson River School die an das Frontier-Konzept geknüpfte Idee der zivilisatorischen Erschließung des nordamerikanischen Kontinents zu visionär-sublimen Landschaftsnarrativen verdichteten. Obwohl ihre Werke vor „The Significance of the Frontier in American History“ entstanden sind, speisen sie sich aus Diskursen, die Frederick Jackson Turner in seinem Text gebündelt hat. Angesichts seiner bildhaften Sprache sollte man sich sogar fragen, ob emblematische, über Reiseführer und Chromolithografien omnipräsente Visualisierungen der Westexpansion, darunter auch John Gasts Allegorie des *American Progress* von circa 1872 (Abb. 6), nicht ebenfalls als Anregungen für Turners Frontier-Konzept gedient haben könnten⁶¹.

Asher Brown Durands 1853 entstandenes Auftragsbild *Progress* ist zweifelsohne ein Paradebeispiel für die Darstellung der Frontier in der US-amerikanischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Mit ihm ist Foulkes' Bild optimal vergleichbar, nicht zuletzt aufgrund einer ähnlich in die Bildtiefe gerichteten Grundstruktur (Abb. 7). *Progress*, über Reproduktionsgrafiken auch bekannt unter dem Titel *The Advance*

*of Civilization*⁶², gilt als herausragende Illustration der damals virulenten und mit dem Frontier-Konzept eng verknüpften Ideologie des Manifest Destiny, also dem Glauben an die göttliche Mission der europäischen Siedler „to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions“, wie sie der Erfinder des Begriffs, der Journalist John L. O'Sullivan 1845 definierte⁶³. Die vom Fortschritt geleitete Besiedlung und ‚zivilisierende‘ Umwandlung Nordamerikas wurde demnach als unausweichliches Schicksal begriffen, und diesen Prozess hat Durand in die narrative Struktur von *Progress* gebannt: Die panoramaartige Szenerie wird links im Vordergrund von zerklüfteter Wildnis dominiert. Ihr sind die einzigen amerikanischen Ureinwohner zugeordnet. Als Rückenfiguren überschauen sie eine wesentlich harmonischer geformte, flachere Landschaft im rechten Bildteil, die zum Horizont hin technologischen Fortschritt als nationale Erfolgsgeschichte darbietet: die Umwandlung der Landschaft durch weiße Siedler in eine Pastorale im Mittelgrund sowie deren Erschließung mit der Eisenbahn und den Bau einer Hafenstadt mit Dampfschiffen im Hintergrund. Dampfwolken und natürliche Wolken sind kaum voneinander isolierbar – sie verschwimmen im Gegenlicht der Sonne, das den gesamten Bildraum



Abb. 7: Asher Brown Durand, *Progress (The Advance of Civilization)*, 1853, Öl auf Leinwand, 121,9 x 182,7 cm, Privatsammlung.

mit einer idyllischen atmosphärischen Stimmung im Stile Claude Lorrains harmonisiert.

Darüber vergisst man nur allzu leicht, dass die Ureinwohner hier, dem damaligen Denken entsprechend, als „Vanishing Americans“ und infolgedessen als der Ausrottung geweihte Spezies angesichts des

anscheinend unaufhaltsamen Fortschritts präsentiert werden⁶⁴. Dieser Umstand wird durch ihre bedeutungsträchtige Platzierung in einer Schattenzone akzentuiert⁶⁵. Deshalb sollte man logischerweise annehmen, dass *Progress* einen Sonnenuntergang darstellt, der die Ureinwohner in der Dunkelheit zurücklässt, während die weißen Siedler ihm durch ständigen Fortschritt unentwegt in Richtung Westen, hin zur Erfüllung aller Fortschrittsverheißungen folgen⁶⁶. *Progress* ist folglich ein nationalistisch aufgeladenes Historiengemälde im Gewand einer Landschaftsdarstellung, in dem ein kontinuierlicher und überindividueller Umwandlungsprozess ‚verräumlicht‘ zur Anschauung gebracht wird.

Durand präsentiert uns die stufenweise Verwandlung der ‚Wildnis‘ in eine ‚zivilisierte‘, erhabendiaphane Industrielandschaft, durch deren technologische Erschließung mit der Axt, dem Dampfschiff und der Eisenbahn durch gewöhnliche Menschen – die Siedler – in eine zweite, scheinbar vervollkommnete Schöpfung, die David E. Nye im Rückgriff auf damalige Diskurse als „Second Creation“ bezeichnet⁶⁷. Die Begegnung mit einem angeblichen Urzustand – der ‚Wildnis‘ – und dessen Überwindung dienen dazu, den ‚Urzustand‘ einer neuen, vermeintlich höherwertigen Gesellschaft zu generieren, die ihre Zukunft durch Fortschritt sichert. Das Leitbild sind, so Klaus P. Hansen,

*vor allem Machbarkeitsmythen, die von einem blinden Optimismus getragen werden und den Blick vom Eigentlichen ablenken. Der Erfolgsmythos macht blind für Sozialprobleme und gesellschaftliche Ungerechtigkeiten. Der Technikmythos macht blind für die Umweltzerstörung [...]*⁶⁸.

Progress visualisiert das Voranschreiten der Frontier nicht als Darstellung einer Grenze, sondern, so Angela Miller, als „spatiotemporal landscape mode“, „in which nature, the raw material of culture, was progressively transformed by the civilizing mission of Americans“⁶⁹. So bilden zum Beispiel gefällte Bäume das Rohmaterial für die Blockhütten – die „log cabins“ –, die man rechts unten sehen kann, wo der ‚Zivilisationsprozess‘ seinen Anfang nimmt⁷⁰. Insbesondere William Cronon betont den Aspekt des Transitorischen, die explizite oder implizite Verdichtung verschiedener aufeinanderfolgender Landschaftszu-

stände in einem Bildraum, als wichtiges Merkmal narrativer Frontier-Darstellungen im 19. Jahrhundert⁷¹, das von Durands Darstellung geradezu in Reinform präsentiert wird. Als Bindeglied fungiert die Folge stetiger Vorwärtsbewegungen der Siedler, Schiffe und Eisenbahn, die von der Vergangenheit im Vordergrund in die Zukunft im fernen Hintergrund führt⁷². Dieses Arrangement des Bildraums suggeriert Kontrolle über die Natur im Verbund mit einer vorgeblich rational gesteuerten Unausweichlichkeitsphantasie. Bemerkenswerterweise nimmt diese Strategie, wie später John Gasts modifizierte Frontier-Visualisierung *American Progress*, bereits Frederick Jackson Turners Annahme aufeinanderfolgender und einander überrollender Frontier-Wellen vorweg⁷³.

Angela Miller hat in einer ausführlichen Analyse allerdings auf strukturelle Ambivalenzen in Durands Komposition aufmerksam gemacht, die mit einem damals bereits existierenden allgemeinen Unbehagen an der Idee eines unaufhaltsamen Fortschritts korrespondieren, diesem vielleicht sogar entspringen könnten und die visuellen Euphemismen des Gemäldes zumindest latent konterkarieren. Eine radikale Konsequenz der Manifest-Destiny-Ideologie war immerhin die systematische Zerstörung jener Landschaften, die durch die Romantiker und somit auch durch die Hudson River School geradezu entdeckt und zum Hort der nationalen Geschichte erhoben worden waren⁷⁴. Trotz des Soges, der den Betrachterblick in den Hintergrund lenkt, wird man beispielsweise immer wieder zurück zur großflächigen ‚Wildnis‘-Zone im Vordergrund geführt, die ungleich abwechslungsreicher wirkt als die ‚zivilisierte‘ Sphäre. Besonders hervorzuheben ist die Positionierung des Betrachters auf der Seite der ‚Wildnis‘ und ihrer Bewohner, so als ob er mit ihnen und sogar von einem Ort hinter ihnen ebenfalls dem faszinierenden Fortschritts-Spektakel hinterherschauen muss und somit implizit auch vom ‚zivilisatorischen‘ Heilsgeschehen ausgeschlossen ist⁷⁵. An die Aspekte des panoramaartigen Fortschrittsnarrativs und die Konnotationen der Betrachterpositionierung wird bei Llyn Foulkes' *The Lost Frontier* anzuknüpfen sein.

Skeptische Darstellungen, welche die Besiedlung des Kontinents als Akt der Zerstörung kritisieren, waren damals eher selten. Am explizitesten zeigte

sich diesbezüglich noch Thomas Cole, der als Gründer der Hudson River School figuriert, in seinem fünfteiligen Zyklus *The Course of Empire*, entstanden in den Jahren 1833 bis 1836⁷⁶. Auch *River in the Catskills* von 1843 darf hier nicht unerwähnt bleiben, weil er darin die Zerstörung der Landschaft in erster Linie als ästhetischen Gewaltakt vermittelt, indem er einen Holzfaller im Vordergrund platziert, der soeben die für die Landschaftskonventionen so wichtigen Repoussoir-Bäume niedergemacht hat (Abb. 8)⁷⁷. Ansonsten manifestierte sich das Unbehagen an der Naturzerstörung implizit durch Evokationen einer unberührten, zeitenthobenen ‚Wildnis‘. William Cronon spricht hierbei von nostalgischen Bildern, die deren Verlust beklagen, indem sie eine höchstwahrscheinlich nie dagewesene „prefrontier Indian landscape“ oder gar eine „prehuman wilderness“ heraufbeschwören und verherrlichen⁷⁸.

Im 20. Jahrhundert, genauer gesagt im Präzisionismus der 1920er und 1930er Jahre, findet man dann Sujets, die einen Kulminationspunkt des Frontier-Prozesses darzustellen scheinen. Eine solche Position repräsentiert idealiter Charles Sheeler mit seinem Bildpaar *American Landscape* (1930) und *Classic Landscape* (1931), das Andrea Diederichs in ihrem Beitrag auf seine fortschrittskritischen Potentiale hin befragt⁷⁹. Ein drittes Sheeler-Gemälde, das man in diesem Zusammenhang anführen sollte, ist das weniger bekannte, 1936 entstandene *City Interior*, das wie die beiden anderen auf Fotografien basiert, die der Künstler 1927 in der River Rouge Plant angefertigt hat. Diesmal interpretiert er eine beengte Außenansicht der dortigen Fabrikanlagen durch den Titel als vollständig neue Umwelt – als Interieur⁸⁰.

Von Belang für die Diskussion um Llyn Foulkes sind unter anderem die Allgemeingültigkeit beanspruchenden Titel Sheelers, denn sie offenbaren, dass der Maler hier nicht nur den konkreten Ort, die Ford-Werke in Detroit, meint. Wie die Vertreter der Hudson River School folgt Sheeler stattdessen dem Prinzip des „synecdochic nationalism“, durch das ein klitzekleiner Ausschnitt des vielgestaltigen nordamerikanischen Kontinents zum pars pro toto der gesamten Vereinigten Staaten avanciert – selbst wenn man diesen Bezug als Ironie versteht⁸¹. Alle drei Gemälde Sheelers beziehen sich, auch aufgrund der



Abb. 8: Thomas Cole, *River in the Catskills*, 1843, Öl auf Leinwand, 69,85 x 102,55 cm, Boston, Museum of Fine Arts Boston, M. and M. Karolik Collection of American Paintings, 1815–1865.

Titelwahl, unübersehbar auf die US-amerikanische Landschaftstradition. Wir sehen nun gleichsam einen konkreten Endpunkt jener Entwicklung, die bei Durand als unspezifische Glücksverheißung jenseits des Horizonts vom gleißenden Sonnenlicht überstrahlt wird. Sheeler führt uns die Erfüllung der Technikutopie einer „Second Creation“ vor Augen, eine vollkommen künstliche, vom Menschen gestaltete, von diesem freilich scheinbar autarke, durchgeometrisierte Industrielandschaft. Wie bei Durand werden Rauchwolken und Wolken am Himmel harmonisch ineinander überführt. Allerdings sind vier gravierende Unterschiede feststellbar: Sheelers präzisionistische Landschaften sind unnatürlich sauber und vor allem fast menschenleer. Es gibt kaum noch Naturformen, die als Grundlage einer weiteren ‚zivilisatorischen‘ Entwicklung dienen könnten, sondern fast alles ist bereits umgewandelt, und ‚natürliche‘ Rohstoffe wurden zu vorsortierten Bergen für die Weiterverarbeitung angehäuft. Es gibt auch keinen zentralen, Transzendenz verheißenden Blickfang mehr wie die Sonne bei Durand; stattdessen vermitteln die Fabrikanlagen im Vorder- und Mittelgrund eine allmächtige Diesseitigkeit. Zu den wohl wichtigsten Veränderungen gehört das Fehlen einer durch den Bildraum evozierten Narration, also jener Transitorik, die so essenziell für viele Frontier-Darstellungen des 19. Jahrhunderts ist. Trotz der Dynamisierung durch Diagonalen konstruiert Sheeler eine erstarrte, ja statische Welt, bei der man sich fragen muss, ob eine Weiterentwicklung möglich oder überhaupt erwünscht ist – es ist unübersehbar ein Bild der Postfrontier-Ära mit der „machine as a

total system“⁸². Man kann von einem „Industrial Sublime“ oder – mit David E. Nye – von einem „American Technological Sublime“ sprechen⁸³.

Ein Baustein für die vorliegende Argumentation ist der Umstand, dass Charles Sheeler ein verändertes Verhältnis zur Natur vermittelt, das sich als Fortsetzung der fortschrittsorientierten Landschaftstradition des 19. Jahrhunderts deuten lässt. Die Präsentation einer vollkommen technisierten Landschaft kann man wiederum als Reflex auf jenen Diskurs deuten, der die USA als „ultramodernes“ Land des Konsums versteht und als dessen größte eigenständige künstlerische Hervorbringungen vorrangig technische Innovationen und Industrieprodukte anerkennt – wie es Marcel Duchamp 1917 mit besonderer Schärfe und nicht ohne Ironie auf den Punkt brachte: „The only works of art America has given are her plumbing and her bridges“⁸⁴. Unabhängig davon, ob man *American Landscape*, *Classic Landscape* oder *City Interior* als Verherrlichung oder – mit Andrea Diederichs – als Kritik an der Technik interpretiert, so ist doch auffällig, dass Sheelers Industrielandschaft scheinbar selbstgenügsam existiert und keines menschlichen Agens mehr bedarf, das eine weitere Transformation durchführt: Die Nature's Nation ist zur „Technology's Nation“ mutiert⁸⁵.

Sheelers Vision einer vollständig technisierten Umwelt repräsentiert im Hinblick auf Llyn Foulkes' *The Last Frontier* somit einen wichtigen Zwischenschritt. Allerdings entstehen fast zeitgleich, im sogenannten Maschinenzeitalter der 1920er und 1930er Jahre, auch komplementäre Beispiele, die Technikmüll zum Gegenstand haben. Zu diesen seltenen Werken, denen man eine explizite kritische Haltung unterstellen kann, gehört Charles Burchfields Aquarell *Still Life – Scrap Iron* aus dem Jahr 1929, das ein eingezäuntes, mit Schrott übersätes Terrain zeigt⁸⁶. Von der umfassenden Fundamentalkritik Foulkes' ist Burchfields Schrottplatz-„Stilleben“ freilich weit entfernt.

Wie Sheeler wartet Foulkes in *The Last Frontier* mit einer Erstarrungsästhetik auf, die einen Endpunkt und in diesem Fall vor allem Ausweglosigkeit vermittelt. Das saubere präzisionistische „Industrial Sublime“, dessen Rohstoffe noch immer an die Transformation von Natur in eine „zweite Schöpfung“ erinnern, ist nun

jedoch verwandelt in ein umfassendes ‚Garbage Sublime‘ der Zivilisationsreste, die aufgrund ihrer echten Materialität umso eindringlicher vor der endgültigen Zerstörung der Natur als einem Eckpfeiler der nationalen Identität warnen. Die Nature's Nation ist zu einem Schuttabladeplatz der urbanen ‚Konsumkraftwerke‘ verkommen, hat sich also in eine ‚Müll-Wildnis‘ verwandelt – oder besser: in eine ‚Waste's Nation‘.

Auch der Highway im Mittelgrund ist kein simples Lokalkolorit. Das Auto löste in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Eisenbahn als beliebtestes Transportmittel ab und wird durch sein Versprechen der Mobilität noch immer mit der vorgeblichen Freiheit der Frontier assoziiert⁸⁷. Im Gegensatz zu Asher B. Durands Gemälde stoßen die Fahrzeuge in *The Lost Frontier* nicht mehr triumphierend in einen unbekanntem Raum vor, sondern befahren vorgegebene Wege. Jane Holtz Kay schlägt hierfür passend „Asphalt Nation“ als Attribut der USA vor⁸⁸. Neue, in bester Frontier-Manier allerdings höchst unbequeme (Erkenntnis-)Pfade scheinen sich in diesem Weltentwurf von Lyn Foulkes nur durch die Hinwendung zur Wegwerf-Realität jenseits der streng abgeschirmten Straßen zu eröffnen.

Llyn Foulkes schreibt sich mit seinem Werk – bewusst oder unbewusst – ergo in eine Entwicklungstendenz der Frontier-Visualisierungen ein, mit dem großen Unterschied, dass er mit den Harmonisierungs- auch die Naturalisierungsversuche seiner Vorgänger ad absurdum führt, indem er die destruktiven Konsequenzen dieses Diskurses ins Zentrum rückt. Er ruft die gesamte Geschichte der kontinentalen Besiedlung bis hin zur Sackgassensituation der Gegenwart wach, insofern trifft Ken Johnsons Feststellung zu, *The Last Frontier* sei ein „homespun history painting“⁸⁹.

Seine aufrüttelnde Müll- und Reste-Ästhetik, die schließlich in *The Last Frontier* kulminiert, entwickelte Foulkes um 1960, etwa drei Jahrzehnte nach den vorgestellten Beispielen von Sheeler und Burchfield. Mit diesem Ansatz war er nicht alleine, wie die verwandten Werke eines Edward Kienholz verdeutlichen, in dessen Œuvre Landschaft jedoch kaum eine Rolle spielt. Eine kritische Haltung gegenüber dem Konsum und dem zerstörerischen Umgang mit der Landschaft lag damals schon in der Luft, wie man wegweisenden

Publikationen jener Zeit entnehmen kann: Fast parallel zu Foulkes' Anfängen, nämlich 1958, führte der Ökonom John Kenneth Galbraith mit einer einflussreichen Studie über die Gefahren des im Common Sense verankerten, unkontrollierten Wirtschaftswachstums den Begriff der Überflusgesellschaft („affluent society“) ein und warnte vor deren katastrophalen Folgen für die Umwelt⁹⁰. Und 1964 erschien mit der ersten Ausgabe von *God's Own Junkyard* Peter Blakes zorniges Pamphlet gegen die Zerstörung der nordamerikanischen Landschaft und Lebenswelt, während in der Fotografie verstärkt kritische Positionen über Zersiedelungs- und Suburbanisierungssphänomene auftraten, wie Philipp Freytag in seinem Beitrag darlegt⁹¹.

Zeitgleich mit Llyn Foulkes' ersten künstlerischen Erfolgen begann der Siegeszug der Pop Art, die ihm gleichermaßen als Inspirationsquelle und als Kontrastfolie diente. Im Gegensatz zu den bisherigen Beispielen ist in diesem Fall gleichwohl von einer intendierten kritischen Bezugnahme durch Foulkes auszugehen. Zu diesem Schluss gelangt man, wenn man einen erhellenden Vergleich Tobias Landers weiterführt. Dieser hebt in einer breit angelegten, ikonologischen Studie überzeugend die (gesellschafts-)kritischen Potentiale der Pop Art hervor, um die omnipräsenten Vorwürfe zu entkräften, es handle sich um eine oberflächliche Massenkunst⁹². Am Beispiel von Tom Wesselmanns *Landscape No. 4* (1965) führt er die Strategien vor Augen, mit denen der Künstler einerseits an Ansätze der US-amerikanischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, des Surrealismus und der Abstraktion anknüpft und andererseits mit einer medienkritischen Wendung eine unmittelbare Gleichsetzbarkeit mit Werbung verweigert⁹³. Zur Untermauerung seiner These zieht Lander das 1963 entstandene Ölbild *Mount Hood, Oregon* von Llyn Foulkes zum Vergleich heran, in dem er das „Zitathafte des Naturerlebnisses“ durch den Rekurs auf mediale Vermittlungsstrategien in ähnlicher Weise entlarvt sieht wie bei Wesselmann⁹⁴. Er übersieht jedoch ein bedeutsames Detail: Foulkes näherte sich in den 1960er Jahren zwar ans visuelle Idiom der Pop Art an, doch deren Vertreter verstand er – etwas nuancenlos und entgegen Lander – als Apostel einer ‚kulinarischen‘ Schönmalerei, die man kaum von Wer-

bung unterscheiden könne: „Für mich sieht die meiste Pop Art ziemlich stark nach Werbung aus“⁹⁵. Demgegenüber ist dem Befund unbedingt beizupflichten, dass Foulkes ebenso wie Wesselmann die mediale Vermittlung von Landschaft in Werbung und Fotografie reflektiert. Gegenüber Wesselmann erweist sich der Westküstenkünstler mit seinem entschieden unschönen Collagestil allerdings in ungleich größerem Maß als expliziter und oft sarkastischer Kritiker, um mit seinen „pop noir“-Werken hinter die Trugbilder der Konsumgesellschaft zu schauen⁹⁶. Er meint es ernst mit seiner unbequemen Entlarvungsmission US-amerikanischer Befindlichkeiten und beharrt auf seinem Recht zur freien Meinungsäußerung – ohne Rücksicht auf Verluste, wie es scheint.

Für die seinerzeit intensivierte Auseinandersetzung mit den Massenmedien muss man wohl auch die bahnbrechenden Thesen von Marshall McLuhan mit auflagenstarken Publikationen wie *The Gutenberg Galaxy* (1962) und *Understanding Media* (1964) als Kontext anführen. Ferner führte Daniel J. Boorstin mit seinem ebenfalls weit beachteten medienkritischen Buch *The Image* bereits 1962 den Begriff des Pseudo-Ereignisses („pseudo event“) ein. Mit diesem wollte er auf eine Verselbstständigung der medialen Präsenz gegenüber der Realität durch Inszenierungen aufmerksam machen, mit denen der kontinuierliche Nachrichtenfluss um seiner selbst willen aufrecht erhalten werden soll. Daher beklagte Boorstin nicht den Verlust, aber immerhin den Entzug der Frontier aus dem öffentlichen Wahrnehmungsfeld. In den ‚New Frontiers‘ der naturwissenschaftlichen Forschung, der Technik, der Gesellschaftswissenschaften und sogar der Kunst, etwa den radikal ungegenständlichen Leinwänden eines Jackson Pollock, erkannte er eine Abkopplung der breiten Bevölkerung von neuesten, für die ‚einfachen‘ Leute nicht mehr nachvollziehbaren Errungenschaften: eine unverständliche, eine „unintelligible frontier“, die mit dem medialen Realitätsverlust der amerikanischen Gesellschaft Hand in Hand gehe⁹⁷.

Derartige Diskurse dürften auch ihre Spuren im Werk von Llyn Foulkes hinterlassen haben, in dem mediale Vermittlungsformen und deren Entlarvung von Beginn an eine wichtige Rolle spielen. Bevor dieser Aspekt vertieft werden kann, gilt es das Frontier-

Verständnis des Künstlers, wie bereits angekündigt, eingehender zu durchleuchten.

5. *The Lost Frontier revisited: Frontier vs. Pseudofrontier* und Mythenkorrektur

Zu fragen ist zunächst, mit welchen Mitteln Foulkes die Abwesenheit einer wandernden Kontaktzone visualisiert, die aufgrund ihrer permanenten Wandelbarkeit ohnehin schwer zu fassen ist. Etablierte Modi der Frontier-Evokationen seit dem 19. Jahrhundert zeigen durchaus auch friedliche, häufiger aber gewalttätige Begegnungen zwischen weißen Siedlern und Ureinwohnern. Letztere bekommen zumeist die Rolle von Aggressoren und Hindernissen für den Fortschritt zugewiesen. Ebenfalls beliebt sind Darstellungen vermeintlich unberührter Landschaften mit Ureinwohnern, denen man lediglich indirekt entnehmen kann, dass hier eine dem Untergang geweihte Welt imaginiert wird. Eine weitere Möglichkeit ist der bereits bei Asher B. Durand herausgestellte raumzeitliche Präsentationsmodus, der in verschiedensten Varianten die ‚Zivilisierung‘ der Natur mittels Technik durchdekliniert⁹⁸.

Foulkes' Komposition steht in der letztgenannten ‚Tradition‘, deutet diese aber unter den Vorzeichen von Erstarrung und Trennung um. Das kann man beispielsweise an der deutlichen Abgrenzung der Bildebenen erkennen, wodurch der dynamisch-expansive Charakter des Frontier-Konzeptes bewusst unterlaufen wird. Die Verweigerung einer derartigen ‚Raumnarration‘ ist ein probates Mittel zur Vermittlung einer abwesenden Frontier. Es existiert kein Land mehr, das man noch erobern könnte, sondern es gibt lediglich die Städte als Oasen des Konsums und die sie umgebenden Müllhalden. Der Ureinwohner links und der Baumstumpf rechts sind noch Echos der einst triumphalen Frontier-Ikonografie von Thomas Coles Nachfolgern⁹⁹.

Als expliziteste Frontier-Referenz ist überraschenderweise der Körper der eigentümlichen Wächterfigur identifizierbar, der in die typische Kleidung einer Pionierfrau gehüllt ist und vermutlich Konnotationen von Heim und Familie wachrufen würde, wären da nicht das Gewehr und der viel zu klein proportionierte Mickey-Mouse-Kopf¹⁰⁰. Mit dieser Motivcollage dreht Foulkes den Spieß um und definiert die BewahrerIn-

nen der ‚Zivilisation‘ als Aggressoren – was sie aus Sicht der nordamerikanischen Ureinwohner auch waren. Waren Pionierfrauen bislang ein positiv besetztes Frontier-Motiv, das gerne mit der Madonnen-Ikonografie kurzgeschlossen wurde¹⁰¹, so kreiert Foulkes durch die Hybridisierung mit einer Comic-Figur und einer modernen Militärwaffe eine grimmige und bedrohliche Karikatur¹⁰². Sie ruft zum Beispiel Assoziationen mit dem Vietnamkrieg oder mit den Golfkriegen wach, die Foulkes in seinen Werken zum Teil auch kritisch kommentiert hat¹⁰³. Die Verfremdung von Zeichen dieser vorgeblich glorreichen Vergangenheit dient ihm als Symbol des Niedergangs in der Gegenwart. Die unpassenden Proportionen entlarven die anachronistische Collagefigur als Zerrbild dessen, was die Frontier für Foulkes repräsentiert. Sie steht nicht mehr – ähnlich wie bei Frederick Jackson Turner – für spezifisch amerikanische Werte, sondern für deren Vereinnahmung durch das Establishment und die (Unterhaltungs-)Konzerne zur unbemerkten Machtausübung und Manipulation. Die Figur personifiziert implizit ein Gegenbild zur ‚echten‘ Frontier und somit das, was man in Anlehnung an Joe Hembus als ‚Pseudofrontier‘ umschreiben kann: „die Verwandlung des Westens in Showbusiness [sic!], Jahrmarktattraktion und Touristenrummel“, also die kapitalistische ‚Inkorporation‘ der USA unter dem Deckmantel des Patriotismus in der Postfrontier-Ära: ‚Nature's Disneyland‘¹⁰⁴. Hierfür spricht die Anbindung der Kompositfigur an die Massenmedien durch ihre comiceartige Gestaltung. Die Symbolik von Mickey Mouse und ebenso von Superman in seinem Œuvre hat der Künstler selbst herausgestellt: „Mir geht es um einen Kommentar zum Establishment, das diese beiden repräsentieren“¹⁰⁵.

Mit der verlorenen Frontier des Werktitels adressiert Foulkes mehrere Ebenen dieses identitätsstiftenden Konzeptes: Zunächst ist die territoriale Ebene angesprochen, also der Sachverhalt, dass keine weitere Landfläche zur Eroberung zur Verfügung steht. Das Ende der ehemaligen Ressourcenflut ist in Sicht, und angesichts der Urbanisierung im Verbund mit ausschweifender Abfallproduktion ist neben dem Lebensraum auch die schiere Existenz der Nordamerikaner, letztlich auch der Menschheit bedroht. Auf der zweiten Ebene beklagt Foulkes den Verfall

von Werten, die mit der Frontier und dem dazugehörigen Pioniergeist assoziiert werden, nämlich die von Frederick Jackson Turner reklamierten Ideale des Amerikanertums: Freiheit, Individualität und Demokratie. Auf einer dritten Ebene wird der Verlust des abstrakten Grundprinzips proklamiert, das die US-amerikanische Gesellschaft nach Turner am Leben hält, nämlich jenes durch das Frontier-Dasein erzeugte *Perpetuum mobile* der permanenten, zukunftsgerichteten (Selbst-)Regenerierung. Insbesondere durch die Verweigerung der zeitlich-progressiven Komponente, wie man sie in der US-amerikanischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts findet, vermittelt *The Lost Frontier* den Eindruck von Stagnation, letztendlich von Verfall, also das Gegenteil des Frontier-Prozesses: Man kann der verschwenderischen Vergangenheit nicht entkommen und wird von ihren Relikten zudem noch unentwegt heimgesucht, läuft sogar Gefahr, unter ihnen begraben zu werden.

In der Wächterfigur verdichtet Llyn Foulkes schlussendlich ein pervertiertes Frontier-Verständnis, das aus Sicht des Künstlers für die (Unterhaltungs-)Konzerne lediglich einen Deckmantel für hemmungslose Ressourcenausbeutung, Unterdrückung und den Kollaps der ‚Zivilisation‘ darstellt. Sein Negativbild einer verlorenen respektive Pseudofrontier beinhaltet auch den Vorwurf gedankenloser Richtungslosigkeit, suggeriert der Frontier-Begriff doch mit seiner zielorientierten Ost-West-Bewegung, dass man genau weiß, was man tut¹⁰⁶.

Von außen betrachtet, stößt man hier auf einen fundamentalen Widerspruch, der durch die oben diagnostizierten Paradoxien der ‚Bildargumentation‘, nämlich die Spannung zwischen Illusionssteigerung und Illusionsbruch flankiert wird: Wenn sich Llyn Foulkes tatsächlich distanzlos auf jene Ideale beruft, die Frederick Jackson Turner 1893 erstmals explizit im Frontier-Begriff gebündelt hat, dann sitzt er einem Mythos auf, der genau jene grausamen Wahrheiten verschleiert, die der Künstler anklagt. Deshalb erkannte Richard Slotkin im Frontier-Mythos auch einen „rationalizer of the process of capitalist development in America“¹⁰⁷. Anders ausgedrückt: Im Frontier-Konzept, das keineswegs zufällig mit der Ideologie des Manifest Destiny verwandt ist, sind genau jene extremen Auswüchse bereits angelegt, die Foulkes

nicht nur ablehnt, sondern sogar mit seinen künstlerischen und musikalischen Mitteln erbittert bekämpft! Das führt zu bemerkenswerten inhaltlichen Brüchen. Wenn er sich zum Beispiel auf die Seite der Ureinwohner schlägt, dann ergreift er Partei für jene Gruppe, die man als vermeintliche Barriere des ‚Zivilisationsprozesses‘ aus dem Weg räumen wollte. Dies bedeutet eine Annäherung an Vertreter der bereits erwähnten New Western History, denen es darum ging, die Besiedlung Nordamerikas entgegen Frederick Jackson Turner aus multiethnischer Perspektive als brutalen Eroberungszug der weißen Siedler zu entlarven¹⁰⁸.

Auch die umfassende Urbanisierung ist im Konzept des Frontier-Prozesses bereits enthalten. Das gilt ebenso für die Entstehung einer spezifisch US-amerikanischen, technologisch zunehmend avancierten Überfluss- und Wegwerfgesellschaft. Selbst diese ist in Turners Vision angedacht, wenn er den Reichtum des angeblich leeren Landes heraufbeschwört, das man bis zur Ressourcenerschöpfung nutzt, um dann weiter nach Westen zu ziehen¹⁰⁹.

Dass Foulkes dennoch am Konzept der Frontier festhält, könnte man ihm als naive Selbstgerechtigkeit vorhalten. Wenn man seine Äußerungen jedoch ernst nimmt, dann liegt ihm die Idee einer unkritischen Rückkehr zu einer Art nationalem ‚Naturzustand‘ fern¹¹⁰. Seine amerikakritische Haltung und die Rolle der Ureinwohner in seinen Werken zeugen eher von einem von einer intensiven Hassliebe getragenen, aktualisierenden Mythenrekurs, mit dem er versucht, ideologischen Ballast abzuwerfen, um die positiven Bausteine des Frontier-Mythos, die er bedroht sieht, wieder ins Bewusstsein zu rufen. Sein Ziel ist eine Neubesinnung, die aus dem Teufelskreis konsumorientierter Zerstörung und Selbsterstörung herausführt. Dazu spaltet er den ohnehin ambivalenten Frontier-Begriff in eine negative Variante, die oben als Pseudofrontier bezeichnet wurde, und in eine positive, die er dieser als Ideal entgegengesetzt – obwohl beide eigentlich dieselbe Wurzel haben. Ganz ohne Nostalgie kommt Llyn Foulkes folglich nicht aus.

Das widersprüchliche Verhältnis des Künstlers von partieller Ablehnung bei gleichzeitigem Festhalten an der Idee der Frontier lässt sich mit dem Begriff „Mythenkorrektur“ erfassen. Die Literaturwissen-

schaftler Bernd Seidensticker, Wolfgang Emmerich und Martin Vöhler beschreiben mit dessen Hilfe eine paradoxe Form der Mythenrezeption, die daraus besteht, dass der Kern eines Mythos in mindestens einem Punkt gravierend verändert wird, ohne dass man diesen in seiner Ganzheit ablehnt¹¹¹. Die Rolle des Ureinwohners ist ein Aspekt von Llyn Foulkes' Mythenkorrektur, wenn er diesen als Opfer eines falschen Frontier-Verständnisses präsentiert und nicht, wie im ursprünglichen Verständnis, als Bestandteil jener ‚Wildnis‘, die es zu überwinden gilt.

Ein zweiter, ungleich folgenreicherer Aspekt der Korrektur soll zum konstruktiven Umgang mit dem Frontier-Dilemma anregen. Er erschließt sich indirekt und beruht auf bildexternen Faktoren wie dem Image von Llyn Foulkes und seiner künstlerischen Praxis. So verleiht er seinem Anliegen mit seinem Habitus einerseits Nachdruck, indem er das Image eines Frontiersman oder auch eines Westerners der Gegenwart bedient, wenn nicht gar inszeniert. Gerade die Reaktionen von Kritikern und Museumsleuten mit einer unkritischen Frontier-Rhetorik gestatten diesen Schluss. Sie bezeichnen Foulkes beispielsweise gerne als „maverick“, „Pioneer“ oder als „ewige[n] Rebell[en]“¹¹², um seinen angeblich aufrechten und ungebrochenen Individualismus zu bezeugen, der wohl kaum zufällig Überschneidungen mit dem anti-sozialen und institutionsfeindlichen Eigensinn des Frontiersman à la Frederick Jackson Turner aufweist¹¹³. Aufschlussreich sind auch Charakterisierungen seiner Arbeiten als „Chronik der Unbestechlichkeit und Aufrichtigkeit, wie sie nicht nur in der amerikanischen Kunst selten anzutreffen ist“¹¹⁴. Mit solchen Formulierungen rufen Autoren – zumeist unbemerkt – Stereotype des Diskurses um die Frontier und den Westen der USA auf. Dieser dreht sich nämlich in erster Linie um Fragen von Authentizität, Ehrlichkeit und Einfachheit und wurde nicht zuletzt von Turner gegen das angeblich komplexe Leben an der Ostküste in Anschlag gebracht¹¹⁵. In diesen Kontext passen auch Llyn Foulkes' recht deutliche Meinungsäußerungen mit kritischen ‚Botschaften‘, die Ali Subotnick, die Kuratorin seiner aktuellen Retrospektive von 2013/2014, zum Urteil bewogen haben, „[s]ubtlety has never been the artist's style“¹¹⁶.

Zur Kultivierung von Foulkes' Ruf als eine Art Frontiersman sind auch dessen Attacken gegen Kollegen oder den Kunstbetrieb zu zählen, die, wie in *O'Pablo* (1983), als Ausweis seiner Unabhängigkeit dienen sollen¹¹⁷. Diesen Ruf bedient der Künstler auch durch seine Polemiken und Songs, die das Image eines anti-intellektuellen Eigenbrötlertums und eines ‚rugged individualism‘ zementieren¹¹⁸.

Selbst seine künstlerische Praxis ist im Rahmen dieses Diskurses höchst aufschlussreich, ist doch die zum Teil jahrelange ‚ehrliche‘ Handarbeit an Tableaus wie *The Lost Frontier* ebenfalls als bewusster Akt der Kritik zu verstehen. Diese richtet sich gegen die Serienproduktion von hoch dotierten ‚Künstler-Businessmen‘ wie Jeff Koons, die einen ganzen Stab von Assistenten zur Realisierung ihrer Projekte in Anspruch nehmen, um verführerisch neu wirkende Objekte auf den Markt zu bringen¹¹⁹. Foulkes' Praxis kann man im Kontrast dazu demzufolge das Gepräge eines künstlerischen Pendantes zur langwierigen und anstrengenden Aufbauarbeit an der Frontier zuschreiben, denn er ist sich nicht zu schade, sich andauernden Unbequemlichkeiten auszusetzen und selbst Hand anzulegen. Das klingt umso plausibler, wenn man bedenkt, dass Foulkes mit dem Credo auftritt, sich nicht an die Moden der Kunstwelt und des Kunstmarktes anzupassen¹²⁰.

Während das Frontier-Konzept jedoch, wie wir auch bei Turner sehen konnten, im Kern eine unentwegte Erneuerungsdynamik aufweist, die das Alte und Verbrauchte hinter sich lässt, konfrontiert uns Foulkes hier mit einer zweiten wichtigen Mythenkorrektur, die gemeinsam mit der ‚Rehabilitation‘ der Ureinwohner in eine konstruktive Alternative zu der von ihm verurteilten Pseudofrontier führt: Indem Foulkes Abfall wiederverwertet, stellt er die weithin verdrängte „dark side of consumption“ nicht nur dar¹²¹, sondern er macht sie durch seine Ästhetik ebenso wie durch seine künstlerische Praxis zum Gegenstand kritischer Reflexion. Zudem wird das Verhältnis von Kunst zum Konsum und dessen Relikten ebenfalls zum Thema nobilitiert, kann man doch Müll mit Paolo Bianchini als „Schatten der Kunst“, ja als „Gegenstück der Kunst“ begreifen¹²². Das Resultat ist eine markante Recycling-Ästhetik, die in Form einer aktualisierenden Rückbesinnung eine

implizite alternative Frontier-These aufscheinen lässt: Diese grenzt sich von den destruktiven Konsequenzen der Fortschrittseuphorie ab, versucht die positiven Elemente der Frontier-‚Tradition‘ rettend zu isolieren und durch die künstlerische Praxis des Recycling – auch in der Kunst – einen Weg aus dem Dilemma der Wegwerfgesellschaft zu deuten. Auf diese Weise bietet Foulkes mit dem Kunstwerk und dessen Herstellungsprozess ein Hoffnungssignal und einen konstruktiven Weg an, um dem selbstzerstörerischen Konsumterror zu entkommen. Indem er die langjährige Arbeit an *The Lost Frontier* als „make and destroy... and make again“ charakterisiert, weist er noch einmal auf die Bedeutsamkeit hin, die der Werkprozess für ihn hat¹²³. Marilu Knode bemerkt dazu, nicht ganz unpassend: „Foulkes believes in redemption through the act of making art“¹²⁴. Das klingt zu gegebenemmaßen nicht überbordend originell, ist aber im US-amerikanischen Kontext, zumal in einem künstlerischen Zusammenhang, der die Fundamente nationaler Identitätsstiftung verhandelt, durchaus bemerkenswert. Darüber hinaus handelt es sich um einen bedeutenden Aspekt, um die utopischen Momente in *The Lost Frontier* transparent zu machen. Foulkes' Vision einer Müll-Apokalypse mag noch so düster sein, doch sie wird – wie fast jede Dystopie – von einer impliziten Hoffnung auf Veränderung getragen.

Kommentarbedürftig ist zum Abschluss dieses Abschnittes noch die Spannung zwischen der Verwertung von verwendeten Materialien und deren Integration in ein Tableau, dessen faszinierend-verführerischer Illusionismus verfremdend-aufklärerische Schockeffekte wie die plastinierte Katze teilweise wieder neutralisiert. Eine erste Erklärung sieht das Kunstwerk selbst als konstruktives Element, das durch seinen Ganzheitsanspruch und die Perfektion seiner Ausführung in sich das Gegenbild zur inhaltlich beklagten Misere birgt. Weitere Erklärungen ergeben sich durch die medienreflexiven Facetten, die nicht ohne Folgen für die implizite Frontstellung zwischen einer idealen Frontier und einer negativ konnotierten Pseudofrontier sind.

6. „Anti-Environment“ vs. Trugbildcharakter – medienreflexive Ambivalenzen in *The Lost Frontier*

Zu den Hauptzielen von Llyn Foulkes' Kritik zählt, wie wir bereits sehen konnten, die US-amerikanische Konsumgesellschaft, deren Repräsentanten die Frontier für „un-amerikanische“ Manipulationen missbrauchen. In seinen Werken und ebenso in seinen Äußerungen stellt er sie als Resultat und Opfer einer übermächtigen Illusionsindustrie dar, die unbemerkt dazu animiert, geradezu konditioniert, im Zuge eines omnipräsenten Konsumterrors den eigenen Untergang herbeizuführen.

In diesem Zusammenhang ist Foulkes' Bezugnahme auf Massenmedien und populäre Präsentationsformen von größter Relevanz. Dergestalt bereichert er viele seiner Werke seit den 1950er Jahren um eine Ebene, mit der er auf den Vermittlungscharakter seiner Sujets aufmerksam macht und somit die Frage nach der (visuellen) Vortäuschung falscher Wirklichkeiten mit besonderer Prägnanz aufwirft. Dadurch ergibt sich eine bemerkenswerte Doppeldeutigkeit: einerseits eine Ebene der bilderstürmerischen semantischen Bestimmtheit, mit der die kritische Botschaft von Foulkes verstärkt wird; andererseits eine tiefgreifendere semantische Destabilisierung, mit der die erste Ebene wieder in Frage gestellt wird. Auch in dieser Hinsicht herrscht jene für Foulkes' Œuvre so typische Spannung, auf die schon mehrfach hingewiesen wurde.

Bezog sich Foulkes zuvor mehr oder weniger direkt auf Fotografie, Stereoskopie oder Postkarten, so ist auch für *The Lost Frontier* eine Resonanz präkinematografischer Medien reklamierbar. Diesen Schluss gestattet die mehrfache Bezeichnung als Diorama auf jeden Fall¹²⁵. James Kalm wird in seinem Video über die Retrospektive im New Yorker New Museum konkreter, wenn er kommentiert, „it has almost the quality of a panoramic display that you would see at the Natural History Museum“¹²⁶. Assoziationen wie diese rücken *The Lost Frontier* in die Nähe sogenannter Habitat-Dioramen, also jener Schaukästen, mit denen in Naturkundemuseen Lebewesen mitsamt ihrer natürlichen Umgebung dreidimensional nachgestellt werden. Darüber hinaus erinnert die Einzelpräsentation in einem abgedunkelten Raum an vom

Panorama inspirierte Ausstellungspraktiken wie bei Frederic Edwin Churchs *Heart of the Andes* (1859)¹²⁷. Wie das Faux Terrain von Panoramen, also die Platzierung echter Gegenstände an der Nahtstelle zwischen Realraum und Bildraum, sorgt die detailerfüllte Materialität von *The Lost Frontier* für eine gesteigerte Realitäts- und Tiefenwirkung. Der Begriff „Detailinsel“, mit dem Joel Fischer in seinem Beitrag ein auffälliges Element zur Erzeugung panoramaartiger Effekte in Gemälden der Hudson River School beschreibt, ist folglich mehr als angebracht¹²⁸. Auch der Beleuchtungseffekt, als ob das Relief von innen heraus erstrahlen würde, ist hier anzuführen¹²⁹.

Foulkes' medienarchäologischer Rekurs ist gleichwohl eher assoziativ als explizit, da ihm, wohl auch aufgrund der surrealistischen Anfänge in seinem Œuvre, immer schon ein Verfremdungsaspekt innewohnt. Da sich das Reliefbild trotz aller Unterschiede zudem auf von optischen Massenmedien geprägte US-amerikanische Landschaftsmotive des 19. Jahrhunderts wie Asher B. Durands *Progress* beziehen lässt, erhärtet sich der Eindruck einer impliziten mediengeschichtlichen Anbindung an panorama- oder dioramaartige Präsentationsformen. Wichtig ist für die vorliegende Argumentationslinie, dass die breitenwirksame Vermittlung von Landschaftsansichten in diesem Arrangement mitreflektiert wird.

Doch wie geht Foulkes mit den mutmaßlichen medialen Bezugsgrößen konkret um? Dafür sind unter anderem die beiden anderen Begriffsbildungen von Joel Fischer hilfreich: das „transitorische Bild“ und die „Bildreise“ – nicht weil Foulkes diese bedient, sondern weil er auf diese der Evokation von Zeitlichkeit dienenden Bildkonzepte weitestgehend verzichtet. Im Gegensatz zu Asher B. Durands visuellem Fortschrittsnarrativ, das von der ‚Wildnis‘ des Vordergrundes in einen diffusen Hintergrund voranschreitet, kann man *The Lost Frontier* keine explizite Handlung entnehmen¹³⁰. Diese Visualisierung von Stagnation ist auch mit dem Verlust der Frontier konnotiert.

Wenn man sich die Großstadt im Hintergrund als jenen Ort vergegenwärtigt, an dem man in besonderem Maß den medialen Verheißungen von Werbung, Film und Populärkultur ausgesetzt ist, dann ist ein erster Schritt getan, um die Synthese aus Medienreflexion und Materialästhetik einer genaueren

Interpretation zu unterziehen. Llyn Foulkes geht es nicht nur um eine Aufklärung über die systematische Vernichtung von Ressourcen und somit über die Grundlage dessen, was die USA ausmacht. Darüber hinaus möchte er den Schleier der (massen-)medialen Verharmlosung durchbrechen, mit dem man von solchen Vorgängen nach seiner Meinung möglichst auf Distanz gehalten werden soll. Die spannungsvolle Einbettung einer auffälligen ‚Recycling-Ästhetik‘ in einen medienarchäologischen Kontext ist folglich wesentlich, um für das Verschwinden der Welt hinter industriell gefertigten Trugbildern zu sensibilisieren. Bestandteile wie die plastinierte Katze sollen den Bann der Medien brechen, indem sie keine Realität vortäuschen, sondern in die Realität zurückverweisen. Implizit scheint konsequenterweise auch eine deutliche Kritik an der Zwangsharmonisierung zwischen Natur und Technik auf, mit der vor allem die Nachfolger von Thomas Cole die Vernichtung der ‚Wildnis‘ durch den ‚Zivilisationsprozess‘ visuell verklärten. Eine solche Deutung legt jedenfalls die Verwandtschaft mit Massenmedien des 19. Jahrhunderts nahe.

Die dispositive Einbettung von *The Lost Frontier* zielt insofern darauf ab, möglichst deutlich für die Formung durch die mediale Umwelt, die Marshall McLuhan so treffend als „environment“ bezeichnet hat, zu sensibilisieren, damit man sich ihrem unmerklichen Einfluss, der „massage“ durch diese „teaching machine“ entziehen kann¹³¹. Angesichts der medienkritischen Facetten, die Foulkes' Werk wie ein roter Faden durchziehen, ist sein künstlerischer Ansatz mit McLuhans Begriff des „anti-environment“ beschreibbar. Für den Medienwissenschaftler fungiert gute, eigenständige und seriöse Kunst demzufolge als eine Art Radar für die Wahrnehmung, „as a means of alerting people to the confining and distorting powers of their culture and environment“¹³². Er zielt also gerade darauf ab, die massenmedialen Bildschöpfungen mit kritischen Gegenbildern zu entlarven.

Genau in diese Richtung weist ein mit *The Lost Frontier* verwandtes ‚Recycling-Tableau‘ von Foulkes mit dem Titel *The Western Viewpoint* (1995)¹³³. Darauf sieht man im Vordergrund eine ratlose Mickey Mouse als Rückenfigur auf einem Zaunpfosten sitzen. Sie schaut auf eine wüste Mülllandschaft hinter dem Zaun, in der ein Ureinwohner-Paar armselig vor einem

Lagerfeuer sitzt. Das Stück Grünfläche mit US-Flagge, das vorne gerade noch in die Öde hineinragt, macht deutlich, dass Foulkes die Existenz von Konsumoasen beklagt, deren Bewohner nicht einmal wissen (sollen), was sich außerhalb befindet und auf wessen Kosten sie leben. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der Künstler sein Publikum hier noch im ‚zivilisierten‘ Gebiet verortet, während er es in *The Lost Frontier* mit dem Blickwinkel der Ausgeschlossenen und (selbsternannten) Außenseiter kurzschließt. In beiden Fällen ist die implizite Rezeptionsposition des Publikums jedenfalls prekär definiert und soll massenmediale Blickkonditionierungen aufbrechen.

Die soeben herausgestellte didaktische, medienkritische Komponente in *The Lost Frontier* ist zwar prägnant und dürfte dem Streben des Künstlers nach Authentizität und freier Meinungsäußerung am ehesten entsprechen. Sie ist jedoch mitnichten eindeutig. Bereits die Einbindung eines Selbstporträts ist als Subjektivitätssignal zu bewerten, das zumindest die Hinterfragbarkeit des Absolutheitsanspruches erkennen lässt, den man dem Künstler und seinem missionarischen Aufklärungswillen zu unterstellen bereit ist. Schon in seinem ersten, noch surrealistisch inspirierten Gemälde *Images of Perception* wurden subjektive Wahrnehmung und Täuschung zu offenkundig aufeinander bezogen, um eine derartige Eindeutigkeit der Haltung aufrechtzuerhalten. Die Selbstinszenierung des Künstlers in *The Lost Frontier* sollte man folglich ernst nehmen. Er zeigt sich im verlorenen Profil und ist deutlich dem zerborstenen TV-Bildschirm zugewandt, wobei die rücklings dahliegende Katze und der Baumstumpf ebenfalls in seinem Blickfeld liegen dürften. Der Künstler lokalisiert sich zwar eindeutig auf der Seite der ‚Ausgestoßenen‘, doch trotzdem scheint ein Relikt der von ihm verurteilten Medien-‚Zivilisation‘ seinen Blick zu bannen. Dahinter könnte man in der Tat eine subtilere Anspielung wittern, dass er daran zweifelt, ob er gegen mediale Bilder und Reize vollkommen immun ist. In gewisser Hinsicht wäre dies dann ein implizites selbstkritisches Eingeständnis, das heißt, Foulkes legt mit seinem eigenen Werk trotz allem die Erwägung nahe, dass er selbst viel stärker Bestandteil jener Gesellschaft ist, die er kritisiert – oder vorsichtiger ausgedrückt: Mit dem von ihm abgelehnten Establish-

ment verbinden ihn gegebenenfalls mehr gemeinsame Wurzeln, als er es gerne hätte oder eingestehen würde. Immerhin erfolgte auch seine mediale Sozialisation mit den Auswüchsen der ‚Pseudofrontier‘ wie Film und Comics, und in diesem Kontext ergibt die Unterstellung einer Hinterfragung der eigenen Position in den eigenen Werken durchaus Sinn.

Unter diesen Voraussetzungen kann man den medienreflexiven Impetus auch mit einer anderen Akzentsetzung verstehen: Was auf den ersten Blick wie ein aufklärerisches Gegenbild zum einlullenden „environment“ der Medienindustrie erscheint, könnte in der Tat keinen radikalen Illusionsbruch darstellen, sondern könnte seinerseits auf Trugbildern der vom Künstler abgelehnten Bilderindustrie beruhen. Diese Aufweichung des ‚absoluten‘ Gegenbildcharakters von Foulkes‘ Darstellung rührt nicht zuletzt daher, dass ihm offensichtlich an der Herstellung einer möglichst überzeugenden und darin dem Panorama entlehnten Tiefenillusion gelegen ist.

Schon der dispositive Gesamtrahmen von *The Lost Frontier* legt durch seine schillernde intermediale Referenz nicht nur den Vermittlungscharakter möglicher Bezugsbilder wie Asher B. Durands *Progress* offen (Abb. 7). Er verweist konsequenterweise auch auf die Medialität des Werks selbst und somit auf dessen eigenen Konstruktcharakter. Gerade weil der Bildinhalt und insbesondere die gesellschaftskritische Botschaft durch diesen Kontext insgesamt als potentiell vermittelt charakterisiert wird, kommt es zu einer semantischen Destabilisierung und Hinterfragbarkeit derselben. Infolgedessen lebt das Tableau von einem unauflösbaren Widerspiel zwischen Täuschung und Ent-Täuschung, die sich gegenseitig gleichzeitig hintertreiben und in ihrer Wirkung verstärken. ‚Botschaft‘ und ‚Botschaft des Mediums‘ geraten in eine dialektische Spannung zueinander.

In gewisser Weise bezieht sich Foulkes durch das prekäre Verhältnis zwischen Illusionismus und Desillusionierung in *The Lost Frontier* auf einen Präsentationsmodus, den er simultan eigentlich kritisiert. Das hat Konsequenzen: Die in seinem Werk aufscheinende Trennung zwischen einer ‚guten‘ und einer ‚schlechten‘ Frontier wird durchlässig und ist in letzter Konsequenz schwerlich aufrechtzuerhalten. Die didaktische Ebene wird transzendiert und in eine

semantische Unbestimmtheit eingebettet, die Foulkes' gesamte Kritik wieder zur Diskussion stellt. Damit wird *The Lost Frontier* von jener Dialektik geprägt, die für die Darstellung der Frontier und des Westens fundamental ist: Die Suche nach dem ‚echten‘ Westen und der ‚echten‘ Frontier, die immer auch von der Frage nach Authentizität, Einfachheit und einer klaren Richtungsvorgabe genährt wird, führt zurück zum Trugbild, zur Fata Morgana. Die Neugier auf dokumentarische Bilder dieser Region brachte immer schon Konstruktionen und häufig bewusste Verzerrungen hervor, die sich so weit verselbstständigt haben, dass Realität und Fiktion nicht mehr voneinander getrennt werden können, aber gleichermaßen Gegenstand nostalgischer Verklärung sind¹³⁴. Zur Frontier und zum Westen gehört unweigerlich auch deren mediale Vermittlung, also die ‚Pseudo-frontier‘ und der ‚Pseudo-Westen‘.

Foulkes' Aufspaltung in eine ‚gute‘ und eine ‚schlechte‘ Frontier sollte als rettende Richtungsweisung dienen, ist aber eigentlich ein erster Schritt zur Dekonstruktion des Frontier-Konzepts, die auf der allgemeinen medienreflexiven Ebene dann noch radikalisiert wird. Die Untrennbarkeit zwischen einer ‚realen‘ und einer ‚Pseudofrontier‘ offenbart sich umso deutlicher, sodass das gesamte Frontier-Konzept in seiner Widersprüchlichkeit erkennbar wird und somit zum prekären Bezugspunkt avanciert. Obwohl es kaum intendiert sein dürfte, wird die Frontier als richtungsweisendes Idealbild einer besseren Gesellschaft fragwürdig. Auf dieser Ebene lässt sich Llyn Foulkes' Klage über den Verlust der Frontier, die er durch die Mythenkorrektur doch retten wollte, zugleich als Abgesang auf diesen Mythos interpretieren. Demzufolge wäre es besser, das Frontier-Konzept mit allen seinen Widersprüchen zu Grabe zu tragen, um ein besseres Leitbild zu finden – aber damit wäre auch ein zentrales Symbol US-amerikanischer Identität endgültig preisgegeben. Dies steht allerdings im Widerspruch zu Llyn Foulkes' Patriotismus, sodass *The Lost Frontier* seine Wirkung im Spannungsfeld extremer Widersprüche entfaltet und unauflöslich zwischen rettender Mythenkorrektur und vollkommener Infragestellung changiert.



Abb. 9: Lara Favaretto, *Momentary Monument IV*, Juni bis September 2012 während der *dOCUMENTA (13)*, Metallschrott und Zementteile, Kassel, Hauptbahnhof.

7. Epilog: Nature's Nation Left Behind – *The Lost Frontier* im Kontext der *dOCUMENTA (13)*

Was Llyn Foulkes mit seiner expliziten Botschaft primär – aber nicht ausschließlich – im Hinblick auf seine Heimat problematisiert, lässt sich in vielerlei Hinsicht auf andere Länder und sogar die globale Situation überhaupt anwenden. *The Lost Frontier* übersteigt offensichtlich einen „synecdochic nationalism“, der am Beispiel von Los Angeles eine pessimistische Gegenwartsdiagnose der US-Gesellschaft und -Landschaft vornimmt. Soviel wurde 2012 auf der *dOCUMENTA (13)* in Kassel deutlich, wo das Reliefbild mit Kunstwerken aus aller Welt zu einem oszillierenden Beziehungsgeflecht zusammengeführt wurde, das dessen Kritik in einen ‚synecdochic globalism‘ überführte. Sowohl inhaltlich als auch durch den Werkprozess illustriert *The Last Frontier* ein Hauptmotto der von Carolyn Christov-Bakargiev kuratierten Schau in idealer Weise: „Collapse and Recovery“ beziehungsweise „Zerstörung und Wiederaufbau“¹³⁵.

Das überwiegend positive Echo auf dieses Exponat von Llyn Foulkes dürfte vor allem dem Umstand zu verdanken sein, dass er hier über die nationalen und patriotischen Belange hinaus das internationale Problem der Umweltzerstörung und Ausbeutung in einem eindrucksvollen Bild mit vermeintlich einfacher Botschaft zuspitzt¹³⁶. Insbesondere die explizit kritischen Bedeutungsschichten im Werk des US-Künstlers wurden durch den Ausstellungsrahmen in größeren Kontexten erkennbar und über die semantische

Destabilisierung hinaus, die *The Lost Frontier* aufgrund seiner medienreflexiven Ansätze innewohnt, um weitere Sinnschichten bereichert, die an dieser Stelle nur angedeutet werden können. Dies vollzog sich implizit und verdankt sich der Fundierung der Ausstellungsstruktur in evokativen Prinzipien des Surrealismus und der *Arte Povera*, auf welche sich die Kuratorin mehrfach berufen hat¹³⁷. Daraus entstand ein dichtes Netzwerk der ebenso inhaltlichen wie formalen Resonanzen und Familienähnlichkeiten, die auch als Entsprechungen, Fortsetzungen oder Kontraste zwischen den verschiedensten Exponaten interpretierbar wurden¹³⁸.

An zwei markanten Arbeiten im Außenraum soll zum Schluss skizziert werden, wie man *The Lost Frontier* im Spiel dieser assoziativen Dialoge zwischen den Kunstwerken verorten kann. In beiden Fällen spielen Müll und Zivilisationsreste eine tragende Rolle, insofern ist die Verwandtschaft zu Foulkes' *Tableau* unübersehbar: Es handelt sich um das *Momentary Monument IV*, das die Italienerin Lara Favaretto beim Nordflügel des Kasseler Hauptbahnhofs aus Metallschrott und Zementteilen ‚errichtet‘ hat (Abb. 9), und den *Doing Nothing Garden*, eine Müllkippe, die der Chinese Song Dong im Zentrum des Aueparks aufschütten ließ¹³⁹. Im Kontrast zu Foulkes handelt es sich um temporäre Arbeiten, die im Anschluss an ihre Herstellung sich selbst überlassen und nach der *dOCUMENTA (13)* wieder entfernt wurden. Sie waren folglich natürlichen Verfalls- und Wachstumsprozessen ausgesetzt und wurden von Pflanzen überwuchert. Das assoziative Netz, das mit derartigen Werken aus Müll und Zivilisationsresten über die Ausstellung gespannt wurde, transzendierte Foulkes' US-amerikanische Perspektive, indem weltweite Phänomene der Umweltverschmutzung, aber auch vielfältige internationale Verwendungen von Müll und Schrott als künstlerische Materialien erkennbar und vergleichbar wurden. Mehr noch als bei Foulkes wurden die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst, die Carolyn Christov-Bakargiev ebenfalls zur Debatte stellte¹⁴⁰, aber auch zwischen ‚Natur‘ und ‚Zivilisation‘ von Song Dong und Lara Favaretto hier verhandelt. Durch die Ausstellung einiger der Schrottteile in einem *White Cube* reflektierte Letztere zudem – wie Foulkes mit seinen Anspielungen auf Mediendispositive – die

Rolle von Präsentationsbedingungen für die Bewertung eines Gegenstandes und erzeugte vermutlich bewusster als der US-Amerikaner Irritationen über den Status ihrer Werkinhalte und -gegenstände. Man könnte den Vergleich zwischen diesen vielschichtigen Exponaten noch weiter vertiefen, doch zum Ende sei noch ein Aspekt angeführt, der die Grenzen von Foulkes' Perspektive aufzeigt und darüber hinausweist: Llyn Foulkes warnt vor dem Untergang US-amerikanischer Werte und indirekt sogar vor dem Untergang der Menschheit selbst, um mit seiner Recycling-Ästhetik eine Frontier-basierte Überlebensperspektive in Aussicht zu stellen. Die beiden anderen künstlerischen Positionen deuten demgegenüber an, dass eine sich selbst überlassene Welt auch ohne Menschen weiterexistieren wird. Sie relativieren den anthropo- und amerikazentrischen Ansatz von *The Lost Frontier* ergo in einem lockeren, sich in der Ausstellung entspannenden Dialog der Exponate, und fragen nach einer „deanthropologisierten“ Perspektive, ganz im Einklang mit Carolyn Christov-Bakargievs vermeintlich konzeptlosem Konzept der *dOCUMENTA (13)*¹⁴¹. Während Llyn Foulkes seine Mythenkorrektur nutzt, um an jenen Kernaspekten des Frontier-Konzeptes festzuhalten, die ihm wichtig sind, wird dieser Denkhorizont durch die allgemeinen medienreflexiven Implikationen seines eigenen Werks ebenso wie durch den Gesamtkontext der *dOCUMENTA (13)* reflektierend überschritten. Aber damit betreten wir ein Diskursterrain jenseits von Nature's Nation.

Endnoten

- Ein Anknüpfungspunkt für die folgende Diskussion ist meine Rezension: Ralf Michael Fischer, *Llyn Foulkes. Eine Ausstellung des Museum Kurhaus Kleve, organisiert vom Hammer Museum, Los Angeles. 08.12.2013–02.03.2014*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2014 (19 Seiten), <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2014-1/fischer-raif-michael-1/PDF/fischer.pdf>, 16.03.2015.
- Die Begriffe „Frontier“ und „Manifest Destiny“ werden in den Abschnitten 3 und 4 dieser Untersuchung genauer erläutert. – Den Begriff „Nature's Nation“ hat Perry Miller, einer der Gründerväter der American Studies, in den 1950er Jahren in den Forschungsdiskurs eingeführt; vgl. die in weiten Teilen identisch formulierten Texte Perry Miller, *The Romantic Dilemma in American Nationalism and the Concept of Nature* [1955], in: Ders., *Nature's Nation*, Cambridge (Mass.) 1967, S. 197-207, hier S. 201, bzw. Perry Miller, *Errand into the Wilderness*, New York u. a. 1964 [1956], S. 204-216 (Kapitel IX: „Nature and the National Ego“), hier S. 209: „This was not the nature of traditional theology: [...] It was [...] a nation that was, above all other nations, embedded in Nature. [...] it could derive its inspiration from the mountains, the lakes, the forests. There was nothing mean or niggling about these, nothing utilitarian. Thus, superficial appearances to the contrary, America is not crass materialistic: it is Nature's nation, possessing a heart that watches and receives.“ – Der Begriff „Nature's Nation“ wurde in der Diskussion um die US-amerikanische Landschaft unzählige Male schlagwortartig zitiert. Aus der kaum überschaubaren Literatur sei hier lediglich verwiesen auf den Tagungsband *„Nature's Nation“ Revisited. American Concepts of Nature from Wonder to Ecological Crisis*, hg. v. Hans Bak und Walter W. Hölbling, Amsterdam 2003; auf diesen Titel sind die Organisatoren des Tübinger Workshops *Nature's Nation revisited. Visualisierungen US-amerikanischer Landschaft vom Bürgerkrieg bis heute*, der dieser Publikation zugrunde liegt, übrigens erst nachträglich aufmerksam geworden.
- Die Beschreibung basiert auf den Präsentationen im Museum Fridericianum auf der *dOCUMENTA (13)* in Kassel im Jahr 2012 sowie auf der Retrospektive im New Museum in New York City 2013 und im Museum Kurhaus Kleve 2013/14. Ein Video von James Kalm mit dem Titel *Llyn Foulkes. A Retrospective at the NEW MUSEUM (USA 2013, 27')* auf Youtube, hochgeladen am 21.06.2013, veranschaulicht den Aufbau – siehe: <http://www.youtube.com/watch?v=0t33iW8c5As>, 21.57–22.48, 16.03.2015. Über die Entstehung von *The Lost Frontier* mit Ausführungen des Künstlers vgl. die Kurzdokumentation *Llyn Foulkes' ‚The Lost Frontier‘* (USA 2006, Tamar Halpern und Christopher Quilty, 20'), in: <http://www.tamarolandpictures.com/lostfrontier.php>, ohne Zeit-zählung, 16.03.2015.
- Zum Sprachgebrauch dieser Studie: Teils ist hier vom Frontier-Konzept, teils vom Frontier-Mythos die Rede. Mit der ersten Bezeichnung sind die Frontier und die daran geknüpften Eigenschaften und Werte eher neutral gemeint; der Begriff Mythos findet Verwendung, wenn primär auf die Verschleierung negativer Folgen Bezug genommen wird, die mit dem Frontier-Konzept in Verbindung stehen. Wird hingegen vom Frontier-Prozess gesprochen, so soll der damit verbundene Entwicklungs- und Veränderungsgedanke hervorgehoben werden.
- Die Identifikation der Stadt bestätigte Llyn Foulkes in einer E-Mail an den Autor vom 27.12.2013; vgl. auch *Llyn Foulkes' ‚The Lost Frontier‘* 2006, ohne Zeit-zählung.
- Die Identität der Figur bestätigte Llyn Foulkes in einer E-Mail an den Autor vom 27.12.2013: „It is supposed to represent an indigenous native American from the Los Angeles area.“
- Vgl. Ross Simonini, *Llyn Foulkes in the Studio*, in: *Art in America*, Band 99, Heft 10, Oktober 2011, S. 170-177, rpt. in: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/lynn-foulkes-in-the-studio/>, o. S., 27.01.2014.
- Vgl. Mariko Finch, *Between the Rocks and a Hard Place. Private View: Llyn Foulkes*, in: *Tate Etc.*, Heft 25, 2012, o. S., rpt. in: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/between-rocks-and-hard-place>, 09.01.2015. Diesen Sprachgebrauch übernimmt z. B. Ali Subotnick, *Lone Star*, in: Los Angeles, Hammer Museum, *Llyn Foulkes*, Ali Subotnick u. a., München u. a. 2013, S. 70-104, hier S. 102.
- Mischtechnik (auch: Mixed Media oder Mixed Mediums): vgl. Los Angeles 2013, *Llyn Foulkes*, S. 161; Tableau: vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 102; Reliefbild: vgl. Ute Thon, *Der ewige* *Rebell*, in: *Art*, Heft 6, 2012, S. 48-53, hier S. 52; Diorama: vgl. Federica Tattoli, *Llyn Foulkes: Behind the Diabolical Innocent Mickey Mouse*, in: *unFLOP paper*, Heft 5, 2013/14, S. 24-31, hier S. 24 u. 27.
- Thomas Micchelli, *Crackup: Llyn Foulkes Gives Us the Art We Deserve*, in: *Hyperallergic*, 22.6.2013, <http://hyperallergic.com/73852/crackup-lynn-foulkes-gives-us-the-art-we-deserve/>, o. S., 09.01.2015. Vgl. auch Deborah Vankin, *Maverick Llyn Foulkes is finally inside the art world – at age 79*, in: *Los Angeles Times*, 14.5.2014, rpt. in: <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-lynn-foulkes-one-man-band-20140520-story.html#page=1>, o. S., 17.02.2015, die von „textured 3-D paintings, junk assemblage works“ schreibt.
- Zur Entstehung siehe *Llyn Foulkes's ‚The Lost Frontier‘* 2006, ohne Zeit-zählung.
- Vgl. *Llyn Foulkes's ‚The Lost Frontier‘* 2006, ohne Zeit-zählung.
- Vgl. Henry Nash Smith, *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, Cambridge (Mass.)/London 1978 [1950].
- Corinna Kirsch, *Llyn Foulkes at the New Museum: A Skilled Painter With a Simple Political Message*, in: *Art F City – New York Art and Reviews*, 21.8.2013, <http://artfcity.com/2013/08/21/lynn-foulkes-at-the-new-museum-a-skilled-painter-with-a-simple-political-message/>, o. S., 25.01.2014.
- Die Charakterisierung von Foulkes' Vorgehen mit dem Begriff Vorschlaghammer äußerte Christian Bornefeld am 26.04.2014.
- Zum Begriff der Präsenz bzw. der Präsenzeffekte siehe Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004; dabei ist klarzustellen, dass, wie schon Gumbrecht betont, die Präsenzeffekte bei Foulkes nicht ohne Sinneffekte zu denken sind.
- Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 70.
- Öl auf Holz, 40,6 x 48,3 cm, Sammlung des Künstlers, Abb. in: Los Angeles 2013, *Llyn Foulkes*, S. 3 (siehe auch: http://25.media.tumblr.com/Oef81392539a510f6b71d456f9be79ec/tumblr_mif4j3kCOp1rc7tqo1_1280.jpg, 16.03.2015).
- Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 72 u. 76.
- Vgl. Los Angeles 2013, *Llyn Foulkes*, S. 53 u. 62, mit Beispielen der *Post Cards*.
- Vgl. New York, Kent Gallery, *Llyn Foulkes. Bloody Heads*, hg. v. Jeanne Marie Wasilik, New York 2011, mit Beispielen (als Download verfügbar unter: <http://www.kentfineart.net/artists/lynn-foulkes/press>, 16.03.2015).
- Marilu Knode, *Llyn Foulkes and the American Dream*, in: Laguna Beach (Cal.), Laguna Art Museum, *Llyn Foulkes. Between a Rock and a Hard Place*, hg. v. Sue Henger, Los Angeles 1995, S. 11-19, hier S. 11.
- Vgl. Los Angeles 2013, *Llyn Foulkes*, S. 111 u. 139.
- Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 92 u. 94.
- Llyn Foulkes, *Protecting the Kids*, in: *Los Angeles Times*, 06.07.1996, rpt. in: http://articles.latimes.com/1996-07-06/entertainment/ca-21514_1-mickey-mouse-club-children-school-days, o. S., 16.03.2015.
- Zit. in Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 92 u. 94.
- Knode 1995, *Llyn Foulkes*, S. 16.
- Vgl. u. a. Philipp Ekardt, *„Pop Art sieht für mich nach Werbung aus“ – Interview mit Llyn Foulkes*, in: *Spex*, Mai/Juni 2012, S. 60. – Man fühlt sich hier an Marshall McLuhans Thesen über die unbemerkte Formung des Menschen durch die Medien in *The Medium is the Massage* erinnert (vgl. Marshall McLuhan und Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, New York 1967).
- Vgl. Jonathan Auerbach, *Dark Borders. Film Noir and American Citizenship*, Durham (NC)/London 2011, S. 3-4, dazu, dass das Adjektiv „un-American“ nur dann sinnvoll ist, wenn man damit einen Amerikaner bezeichnet.
- Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 100 u. 102.
- Vgl. David Pagel, *Smelling a ‚Rat‘ in the Motives of Corporate America*, in: *Los Angeles Times*, 13.06.1996, rpt. in: http://articles.latimes.com/1996-06-13/entertainment/ca-14317_1-mickey-rat, o. S., 17.11.2014.
- Charakterisierung von Llyn Foulkes' Werk durch Stephen Bann, zit. in Knode 1995, *Llyn Foulkes*, S. 11. Vgl. auch Vankin 2014, *Maverick Llyn Foulkes is finally inside the art world*, o. S.
- Howard Singerman, *Howard Singerman on Pop Noir*, in: *Artforum*, Band 43, Heft 2, 2004, S. 125-126, 284, 286, hier v. a. S. 126; Michael Duncan, L. A. Raw. *Abject Expressionism in Los Angeles 1945-1980. From Rico Lebrun to Paul McCarthy*, Santa Monica 2012, S. 11-21 u. 68-71. – „Pop noir“ ist abgeleitet von

- Film Noir, also der Bezeichnung für jene US-amerikanischen Filme zwischen ca. 1940 und 1960, in denen bevorzugt die pessimistische Kehrseite des American Dream thematisiert wurde; vgl. u. a. Andrew Spicer, *Film Noir*, Harlow 2002, v. a. S. 1-26.
34. Vgl. Michael Fallon, *Creating the Future. Art and Los Angeles in the 1970s*, Berkeley (Cal.) 2014, S. 246.
 35. Zu Foulkes' Ernsthaftigkeit vgl. Jim Lewis, *O Pioneer!*, in: Los Angeles, Hammer Museum, *Llyn Foulkes*, Ali Subotnick u. a., München u. a. 2013, S. 162-170, hier S. 162.
 36. Vgl. Knode 1995, *Llyn Foulkes*, S. 11.
 37. Vgl. Gerald D. Nash, *Creating the West. Historical Interpretations 1890-1990*, Albuquerque 1991, S. 3; zur Begriffsgeschichte siehe John T. Juricek, *American Usage of the Word „Frontier“ from Colonial Times to Frederick Jackson Turner*, in: *Proceedings of the American Philosophical Society*, Band 110, Heft 1, 1966, S. 10-34. Eine umfassende globale und zudem ökologische Perspektive auf die internationalen ‚Frontiers‘ im 19. Jahrhundert liefert Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München ©2011 [2009], S. 465-564.
 38. Aufgrund ihrer ideologischen Fundierung werden die Begriffe Wildnis und Zivilisation im Folgenden mit halben Anführungszeichen relativiert.
 39. Osterhammel ©2011 [2009], *Verwandlung der Welt*, S. 465.
 40. Vgl. hierzu den höchst anregenden Text von Reinhard Kosellek, *Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe* [1975], in: Reinhard Kosellek: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1989, S. 211-259.
 41. Vgl. Robert F. Berkhofer, jr., *The White Man's Indian. Images of the American Indian from Columbus to the Present*, New York 1979, v. a. S. 3-4; ferner: Brian W. Dippie, *The Vanishing American. White Attitudes & U. S. Indian Policy*, Lawrence (Kan.) 1991 [1982].
 42. Vgl. Kerwin Lee Klein, *Frontiers of Historical Imagination. Narrating the European Conquest of Native America, 1890-1990*, Berkeley (Cal.) u. a. 1997, S. 148-153; Ruth Benedicts 1934 erschienene Studie *Patterns of Culture* war für die Durchsetzung dieser Ansicht bahnbrechend.
 43. Vgl. Patricia Nelson Limerick, *Something in the Soil. Legacies and Reckonings in the New West*, New York/London 2001 [2000], S. 20-21, 98 u. 351.
 44. Vgl. Osterhammel ©2011 [2009], *Verwandlung der Welt*, S. 467 u. 470; aus kunsthistorischer Perspektive: Angela Miller u. a., *American Encounters. Art, History, and Cultural Identity*, Upper Saddle River (NJ) 2008, v. a. S. XII-XIII.
 45. Vgl. Frederick Jackson Turner, *The Significance of the Frontier in American History* [1893], in: Frederick Jackson Turner, *Rereading Frederick Jackson Turner. „The Significance of the Frontier in American History“ and Other Essays*, hg. v. John Mack Faragher, New Haven (Conn.)/London 1998 [1994], S. 31-60. Zu Turners Rolle siehe u. a. Nash 1991, *Creating the West*, S. 3-11; John Mack Faragher, *Introduction: „A Nation Thrown Back Upon Itself“*, *Frederick Jackson Turner and the Frontier*, in: Turner 1998 [1994], *Rereading Frederick Jackson Turner*, S. 1-10.
 46. Nash 1991, *Creating the West*, S. 4.
 47. Vgl. Turner 1998 [1893], *Significance of the Frontier*, u. a. S. 33, wo Turner dicht nacheinander beide Begriffe verwendet. – Zur Kritik an der Auffassung einer Linie bzw. eines Gürtels siehe Limerick 2001 [2000], *Something in the Soil*, S. 98 u. 351.
 48. Vgl. Turner 1998 [1893], *Significance of the Frontier*, v. a. S. 32-34 u. 53-59.
 49. Turner 1998 [1893], *Significance of the Frontier*, S. 59.
 50. Zur „safety valve“-Theorie siehe Smith 1978 [1950], *Virgin Land*, S. 201-210.
 51. Vgl. Klein 1997, *Frontiers of Historical Imagination*, S. 58 u. 86-87.
 52. Vgl. Nash 1991, *Creating the West*, S. 3-4; Faragher 1998 [1994], *Introduction*, S. 1-2.
 53. Vgl. Matthias Waechter, *Die Erfindung des amerikanischen Westens. Die Geschichte der Frontier-Debatte* (Rombach Wissenschaft: Reihe Historiae, Band 9), hg. v. Wolfgang Reinhart und Ernst Schulin, Diss. phil. Freiburg i. Br. 1994, Freiburg i. Br. 1996; Nash 1991, *Creating the West*; Klein 1997, *Frontiers of Historical Imagination*.
 54. Vgl. u. a. Laguna Beach (Cal.), Laguna Art Museum, *Llyn Foulkes. Between a Rock and a Hard Place*, hg. v. Sue Henger, Los Angeles 1995, S. 17, 21 u. 62-63; zur Beharrungskraft der Frontier-These in Schulbüchern bis in die Gegenwart vgl. Limerick 2001 [2000], *Something in the Soil*, S. 94-95.
 55. Vgl. Turner 1998 [1893], *Significance of the Frontier*, S. 31 u. 60. Ob es tatsächlich keine Frontier mehr gab, ist eine umstrittene Frage, die hier nicht weiterverfolgt werden kann; über die Mängel des Zensus von 1890 siehe Gerald D. Nash, *The Census of 1890 and the Closing of the Frontier*, in: *The Pacific Northwest Quarterly*, Band 71, Heft 3, 1980, S. 98-100.
 56. Für die Zeit nach 1890 hat sich in der Tat der Begriff Postfrontier eingebürgert.
 57. Vgl. David M. Wrobel, *The End of American Exceptionalism. Frontier Anxiety from the Old West to the New Deal*, Lawrence (Kan.) 1993; Warren I. Susman, *Culture as History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, Washington, D. C./London 2003 [1973], S. 16-38.
 58. Vgl. hierzu ausführlich: Wrobel 1993, *The End of American Exceptionalism*.
 59. Vgl. z. B. J. Gray Sweeney, *Racism, Nationalism, and Nostalgia in Cowboy Art*, in: *The Oxford Art Journal*, Band 15, Heft 1, 1992, S. 67-80.
 60. Vgl. u. a. Jack Weston, *The Real American Cowboy*, New York 1985, über Cowboy-Klischees und -Realität.
 61. Vgl. Patricia Hills, *Picturing Progress in the Era of Westward Expansion*, in: Washington, D. C., National Museum of American Art, *The West as America. Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, hg. v. William H. Truettner, Washington, D. C./London 1991, S. 97-147, hier S. 134-136. – Interessanterweise wurden John Gasts *American Progress* und Asher Brown Durands unten besprochenes Gemälde *Progress* für die Titel-seiten wichtiger Publikationen über Frederick Jackson Turner verwendet (Abb. 6 und 7). Sie sind Jahrzehnte vor seinem Aufsatz entstanden, scheinen seine These für die Autoren jedoch ideal zu illustrieren. Vgl. Waechter 1996, *Erfindung des amerikanischen Westens* (John Gast) und Allan G. Bogue, *Frederick Jackson Turner. Strange Roads Going Down*, Norman (Okla.) 1998 (Asher B. Durand). Für Turner 1998 [1994], *Rereading Frederick Jackson Turner* wurde mit George Caleb Bingham's *Daniel Boone Escorting Settlers through the Cumberland Gap, 1851-52*, Öl auf Leinwand, 92,71 x 127,64 cm, Saint Louis, Washington Gallery of Art, ein ähnlich emblematisches Frontier-Bild ausgewählt.
 62. Vgl. Kenneth Maddox, *Asher B. Durand's Progress: The Advance of Civilization and the Vanishing American*, in: *The Railroad in American Art. Representations of Technological Change*, hg. v. Susan Danly und Leo Marx, Cambridge (Mass.) 1988, S. 51-69, hier S. 68; Angela Miller, *The Empire of the Eye. Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*, Ithaca/London 1993, S. 160.
 63. John L. O'Sullivan, *Annexation*, in: *United States Magazine and Democratic Review*, Band 17, Heft 85, 1845, S. 5-10, hier S. 5.
 64. Vgl. Dippie 1991 [1982], *Vanishing American*, S. 1-78.
 65. Die Positionierung von amerikanischen Ureinwohnern im Schatten findet man häufig in US-amerikanischen Darstellungen des 19. Jahrhunderts, um deren angeblich unausweichlichen Untergang zu visualisieren.
 66. Vgl. Miller 1993, *Empire of the Eye*, S. 155, die – durchaus ebenfalls plausibel – von einem Sonnenaufgang ausgeht; letztlich lässt sich die Koordination zwischen Fortschrittsdarstellung und der Symbolik von Sonnenaufgang bzw. -untergang nicht widerspruchsfrei auflösen. Allerdings spielt die Bewegung nach Westen hinter der untergehenden Sonne her auch in anderen Gemälden eine Rolle wie in William Tylee Ranneys *Boone's First View of Kentucky, 1849*, Öl auf Leinwand, 95,25 x 138,43 cm, Denver, The Anshutz Collection (Abb. in: Washington, D. C., National Museum of American Art, *The West as America. Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, hg. v. William H. Truettner, Washington, D. C./London 1991, S. 111) oder in Emanuel Gottlieb Leutzes *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, ca. 1861, 84,45 x 110,17 cm, Ölstudie auf Leinwand, Washington, D. C., Smithsonian American Art Museum (Abb. in: Washington, D. C., 1991, *The West as America*, S. 120). In John Gasts *American Progress* (ca. 1872) wiederum werden die Ureinwohner vom Fortschritt und der im Osten aufgehenden Sonne in den Schatten der Nacht im Westen vertrieben (Abb. 6).
 67. Vgl. David E. Nye, *America as Second Creation. Technology and Narratives of New Beginnings*, Cambridge (Mass.)/London 2003, v. a. S. 9-20.
 68. Klaus P. Hansen, *Vom Tellerwäscher zum Millionär: Moral und Erfolg in den USA*, in: *Building America. Die Erschaffung einer neuen Welt*, hg. v. Anke Köth u. a., Dresden 2005, S. 211-221, hier S. 221.
 69. Miller 1993, *Empire of the Eye*, S. 83.

70. Vgl. Nye 2003, *America as Second Creation*, S. 43-70, zur Symbolik der amerikanischen Art und der „log cabin“.
71. Vgl. William Cronon, *Telling Tales on Canvas. Landscapes of Frontier Change*, in: Tulsa (Okla.), Thomas Gilcrease Institute of American History and Art, *Discovered Lands, Invented Pasts. Transforming Visions of the American West*, Jules David Prown u. a., New Haven (Conn.)/London 1992, S. 37-87, v. a. S. 67-80.
72. Vgl. Carlos A. Schwantes und James P. Ronda, *The West the Railroads Made*, Seattle 2008, S. 5, zur Symbolik der Eisenbahn in der Mitte des 19. Jahrhunderts: „Railroad tracks seemed to mark a line between the old and the new, the past and the future.“
73. Vgl. Turner 1998 [1893], *Significance of the Frontier*, S. 39-41.
74. Vgl. Roderick Frazier Nash, *Wilderness and the American Mind*, New Haven (Conn.)/London 2014 [1967], S. 44-83; Thomas Cole, *Essay on American Scenery* [1836], in: Thomas Cole, *The Collected Essays and Prose Sketches*, hg. v. Marshall Tymn, St. Paul (Minn.) 1980, S. 3-19; zur Affirmation aus einer kritischen Haltung heraus vgl. u. a. Heinz Ickstadt, *Westward – Der amerikanische Westen als Realität und Mythos*, in: Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. v. Thomas W. Gaehtgens, München 1988, S. 80-86, hier S. 81.
75. Vgl. Miller 1993, *Empire of the Eye*, S. 164-165. Unklar bleibt, ob diese strukturelle Destabilisierung des Fortschrittsnarrativs dem Künstler bewusst oder gar von ihm intendiert war.
76. Abb. in: Washington, D. C., National Museum of American Art, *Thomas Cole. Landscape into History*, hg. v. William H. Truettner und Alan Wallach, New Haven (Conn.)/London 1994, S. 86-88.
77. Vgl. Miller 1993, *Empire of the Eye*, S. 21-39.
78. Vgl. Cronon 1992, *Telling Tales on Canvas*, S. 80-81.
79. Vgl. Andrea Diederichs, *Precisionism and its involvement with sociological matters during the Machine Age: Charles Sheeler's 'American Landscape' and 'Classic Landscape'*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2015 (10 Seiten), www.kunsttexte.de, 30.03.2015; *American Landscape*, 1930, Öl auf Leinwand, 61 x 78,8 cm, New York, Museum of Modern Art, Abb. siehe: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79032, 16.03.2015; *Classic Landscape*, 1931, Öl auf Leinwand, 63,5 x 81,9 cm, Washington, D. C., National Gallery of Art, Abb. siehe: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.105596.html>, 16.03.2015.
80. 1936, wasserhaltiger Klebstoff und Öl auf Pappe, 56,2 x 68,58 cm, Worcester (Mass.), Worcester Art Museum, Abb. siehe: <http://www.worcesterart.org/collection/American/1937.3.html>, 16.03.2015.
81. Vgl. Miller 1993, *Empire of the Eye*, S. 17.
82. Richard Guy Wilson u. a., *The Machine Age and Beyond*, in: New York, The Brooklyn Museum, *The Machine Age in America, 1918-1941*, Richard Guy Wilson u. a., New York 1986, S. 339-348, hier S. 343.
83. Vgl. David E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge (Mass.) 1994, v. a. S. 141-142.
84. Marcel Duchamp, zit. in Wanda M. Corn, *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley (Cal.) u. a. 1999, S. 49. Zu diesem Diskurs vgl. ferner: Corn 1999, *Great American Thing*, S. 43-89 u. 293-337; Dickran Tashjian, *Engineering a New Art*, in: New York, The Brooklyn Museum, *The Machine Age in America, 1918-1941*, Richard Guy Wilson u. a., New York 1986, S. 205-269.
85. Den Begriff „technology's nation“ als Gegenbegriff zu Nature's Nation verwendet z. B. Thomas P. Hughes, *American Genesis. A Century of Invention and Technological Enthusiasm, 1870-1970*, Chicago/London 2004 [1989], S. 2. – Vernachlässigt wird hier ein weiterer wichtiger Strang in Sheelers Œuvre, mit dem der Künstler unter anderem durch Einbeziehung von Shaker-Möbeln nach einer genuin US-amerikanischen Tradition bzw. einer „usable past“ suchte (vgl. Corn 1999, *Great American Thing*, S. 293-337).
86. Aquarell und Kohle auf Papier, 54,93 x 75,25 cm, Collection Charles Rand Penney, Buffalo (NY), Burchfield Penney Art Center, Abb. in: Los Angeles, Hammer Museum, *Heat Waves in a Swamp. The Paintings of Charles Burchfield*, hg. v. Cynthia Burlingham und Robert Gober, München u. a. 2009, S. 86 (siehe auch: <https://www.burchfieldpenney.org/collection/object:1994-001-051-still-life-scrap-iron/>, 16.03.2015).
87. Vgl. Liane Löwe, „A Nation Built on Transport“: *Das Auto und die US-amerikanische Gesellschaft*, in: *Building America. Die Erschaffung einer neuen Welt*, hg. v. Anke Köth u. a., Dresden 2005, S. 247-269, hier S. 247; zum Verhältnis von Eisenbahn und Auto vgl. z. B. Carlos Arnaldo Schwantes, *Going Places. Transportation Redefines the Twentieth-Century West*, Bloomington/Indianapolis 2003, v. a. S. 161-188.
88. Vgl. Jane Holtz Kay, *Asphalt Nation. How the Automobile took over America and how we can take it back*, Berkeley (Cal.) u. a. 1998 [1997], u. a. S. 8-9.
89. Ken Johnson, *Art in Review; Llyn Foulkes*, in: *The New York Times*, 25.02.2005, rpt. in: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F00E6D7173DF936A15751C0A9639C8B63>, o. S., 25.01.2014.
90. Vgl. John Kenneth Galbraith, *The Affluent Society*, Boston/New York 1998 [1958].
91. Vgl. Peter Blake, *God's Own Junkyard. The Planned Deterioration of America's Landscape*, neue und aktualisierte Ausgabe, New York 1979 [1964]; Philipp Freytag, *Eden revisited – Das Bild des US-amerikanischen Westens in frühen Fotografien von Robert Adams*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2015 (10 Seiten), www.kunsttexte.de, 30.03.2015.
92. Vgl. Tobias Lander, *Coca Cola und Co. Die Dingwelt der Pop Art und die Möglichkeiten der ikonologischen Interpretation*, Diss. phil. Freiburg i. Br. 2009, Petersberg 2012, v. a. S. 7-26.
93. Vgl. Lander 2012, *Coca Cola*, S. 41-43. *Landscape No. 4*, 1965, Acryl und Collage auf Spanplatte, 122 x 152,6 cm, Budapest, Ludwig Múzeum, Museum of Contemporary Art; Abb. in: Lander 2012, *Coca Cola*, S. 41 (siehe auch: http://www.museenkoeln.de/presse/presse/457/hi/Wesselmann_Landscape_No_4.jpg, 16.03.2015).
94. Vgl. Lander 2012, *Coca Cola*, S. 43. *Mount Hood*, Oregon, 1963, Öl auf Leinwand, 222,3 x 214,6 cm, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; Abb. in: Lander 2012, *Coca Cola*, S. 44 (siehe auch: <http://www.mumok.at/en/mt-hood-oregon>, 16.03.2015). Man könnte hier auch an Andy Warhols *Do It Yourself (Landscape)* denken (1962, Acryl, Bleistift und Abreibezeffern auf Leinwand, 177,2 x 137,5, Köln, Museum Ludwig; Abb. in: Klaus Honnef, *Andy Warhol 1928 - 1987. Kunst als Kommerz*, Köln 1989, S. 56).
95. Zit. in Ekardt 2012, *Interview Llyn Foulkes*, S. 60.
96. Vgl. Thorsten Scheer, *Englische und amerikanische Pop Art*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Heft 10, 2003, S. 5-18, hier S. 5-6, der der US-amerikanischen im Vergleich mit der britischen Pop Art ein geringeres kritisches Interesse attestiert.
97. Daniel J. Boorstin, *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, New York 2012 [1962], S. 9-12 u. 54-55. – Zur Anwendung des Frontier-Begriffs auf die US-amerikanische Malerei kurz vor dem Durchbruch der Abstrakten Expressionisten siehe z. B. Samuel M. Kootz, *New Frontiers in American Painting*, New York 1943, in dem auch die abstrakte Malerei eine wichtige Position einnimmt, allerdings noch ohne Bezugnahme auf Jackson Pollock, der zu dieser Zeit kurz vor seinem Durchbruch stand.
98. Zu den Möglichkeiten der Frontier-Darstellung und ihrer systematischen Unterteilung siehe u. a.: William H. Goetzmann und William N. Goetzmann, *The West of the Imagination*, Norman (Okla.) 2009 [1986]; Dawn Glanz, *How the West was Drawn. American Art and the Settling of the Frontier* (Studies in Fine Arts. Iconography, Band 6), Diss. phil. Chapel Hill (NC) 1978, Ann Arbor (Mich.), 1982.
99. Zum Baumstumpf als Attribut des ‚Zivilisationsprozesses‘ im 19. Jahrhundert siehe
100. Nikolai Cikovsky, jr., „The Ravages of the Axe“: *The Meaning of the Tree Stump in Nineteenth-Century American Art*, in: *Art Bulletin*, Band 61, Heft 4, 1979, S. 611-626.
101. Zur Kleidung von Pionierfrauen siehe die zahlreichen Illustrationen in: Linda Peavy und Ursula Smith, *Pioneer Women. The Lives of Women on the Frontier*, Norman (Okla.) 1996.
102. Vgl. Peavy/Smith 1996, *Pioneer Women*, S. 8.
103. Zu bedenken wäre hier freilich der Gender-Aspekt, da die ‚richtige‘ Frontier meistens mit Maskulinität assoziiert wurde. Ob Llyn Foulkes hier etwa negative Frauenstereotypen bedient?
104. Vgl. z. B. *After the Storm*, 1991, Mischtechnik, 85,1 x 87,6 cm, Collection of Eileen Harris Norton, Abb. in: Los Angeles 2013, *Llyn Foulkes*, S. 141.
105. Joe Hembus, *Fronting It*, in: Ders. und Benjamin Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, München 1997 [1976], S. 8-25, hier S. 8: Zur Verdeutlichung wird oben im Text der Begriff „Pseudofrontier“ verwendet, da Hembus in eingedeutschter Form „Pseudogrenze“ schreibt, im Grunde aber das Gleiche meint; zur ‚Inkorporation‘ der USA im Gilded Age vgl. Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America. Culture and Society in the Gilded Age*, New York 2007 [1982].
106. Ekardt 2012, *Interview Llyn Foulkes*, S. 60.
107. Vgl. Llyn Foulkes, *The Lost Frontier* 2006, ohne Zeitzählung.

108. Richard Slotkin, *The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800–1890*, Norman (Okla.) 1998 [1985], S. 34.
109. Vgl. v. a. Waechter 1996, *Erfindung des amerikanischen Westens*, S. 343-352.
110. Vgl. Charlene Cerny, *American Adhocracy: Wasting, Saving, and the Aesthetics of Conspicuous Recycling*, in: Santa Fe, The Museum of International Folk Art, *Recycled Re-Seen: Folk Art from the Global Scrap Heap*, hg v. Charlene Cerny und Suzanne Seriff, New York 1996, S. 30-45, hier S. 32. – An dieser Stelle sollte nicht unterschlagen werden, dass Turner auch auf problematische Auswüchse der auf Risikobereitschaft basierenden Frontier-Mentalität hingewiesen hat, etwa im Finanzbereich: vgl. u. a. Turner 1998 [1893], *Significance of the Frontier*, S. 55; vgl. auch Limerick 2001 [2000], *Something in the Soil*, S. 141-165, über turnerkritische Ansätze in Turners eigenen Schriften.
111. Vgl. Foulkes 1996, *Protecting the Kids*, o. S.
112. Vgl. Martin Vöhler u. a., *Zum Begriff der Mythenkorrektur, in: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, hg. v. Martin Vöhler und Bernd Seidensticker, Berlin/New York 2005, S. 1-18, hier S. 7-8.
113. Vankin 2014, *Maverick Llyn Foulkes is finally inside the art world*, o. S.; Lewis 2013, *O Pioneer!*, S. 164; Thon 2012, *Der ewige Rebell*, S. 48.
114. Vgl. Turner 1998 [1893], *Significance of the Frontier*, u. a. S. 53.
115. Harald Kunde, *Vorwort*, in: Kleve, Museum Kurhaus Kleve, *Llyn Foulkes*, hg. v. Freundeskreis Museum Kurhaus und Koekoek-Haus Kleve, Kleve 2013, S. 2-5, hier S. 4.
116. Vgl. Turner 1998 [1893], *Significance of the Frontier*, S. 41, wo Turner das besiedelte Gebiet mit einem Nervensystem vergleicht, das von der Frontier zur Ostküste hin immer komplexer wird.
117. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 98.
118. 1983, Acryl und recycelte Materialien, 208,3 x 251,5 x 22,9 cm, Collection of Lawrence Benenson, Abb. in Los Angeles 2013, *Llyn Foulkes*, S. 115.
119. „Rugged individualism“ ist eine omnipräsente Standardphrase im Frontier-Diskurs zur Charakterisierung von Frontier-Bewohnern; vgl. u. a. Susman 2003 [1973], *Culture as History*, S. 25-38, über die Verknüpfung von Frontier-Konzept und Anti-Intelktualismus; ferner Richard Hofstadter, *Anti-Intellectualism in American Life*, New York 1962, u. a. S. 48-51.
120. Vgl. die Äußerungen des Künstlers in *Llyn Foulkes' ‚The Lost Frontier‘* 2006, ohne Zeitähngler. Zur künstlerischen Praxis von Jeff Koons vgl. z. B. Katja Engler, *Im Atelier von Jeff Koons*, in: *Welt am Sonntag*, 04.05.2003, rpt. in: <http://www.welt.de/print-wams/article137391/Im-Atelier-von-Jeff-Koons.html>, o. S. 16.03.2015.
121. Hier kann man angesichts von Foulkes' zunehmender Popularität kritisch fragen, ob dies tatsächlich der Fall ist: Vgl. Vankin 2014, *Maverick Llyn Foulkes is finally inside the art world*, o. S.
122. Cerny 1996, *American Adhocracy*, S. 32.
123. Paolo Bianchini, *Müll – Der Schatten der Kunst*, in: *Kunstforum International*, Band 168, Januar-Februar 2004, S. 35-45, hier S. 35. – Interessant wäre an dieser Stelle auch eine Diskussion über den beschädigten Korb des Ureinwohners im Rahmen des Kunstdiskurses, gelten doch gerade die Körbe der Ureinwohner im Westen Nordamerikas als herausragende Beispiele dieser Objekte, die man aus europäischer Perspektive gerne als Kunstform wahrnimmt. Vgl. z. B. die schon ältere Position von E. W. Gifford, *Indian Basketery*, in: New York, Grand Central Art Galleries, *Introduction to American Indian Art*, Oliver La Farge u. a., Glorieta (NM) 1985 [1931], S. 165-172, hier S. 165.
124. Vgl. *Llyn Foulkes's ‚The Lost Frontier‘* 2006, ohne Zeitähngler.
125. Knode 1995, *Llyn Foulkes*, S. 11. – Hier könnte man überlegen, ob Llyn Foulkes nicht einen ähnlichen Rohstoffzyklus andeutet, wie man ihn in Landschaftsbildern des 19. Jahrhunderts vorfindet, in denen die Zusammenschau von Baumstümpfen und „log cabins“ auf die Verwendung natürlicher Ressourcen beim Aufbau der ‚Zivilisation‘ hinweist. Bei Foulkes könnte man den Baumstumpf in Verbindung zur erkennbaren Holzgrundierung der Himmels- und der Stadtzone sehen: Aus einem gefällten Baum wurde Holz für ‚Baumarkt-Zwecke‘ aufbereitet, und Llyn Foulkes gestaltet daraus ein Kunstwerk. Der Unterschied wäre darin zu sehen, dass es sich bei Foulkes um die Weiterverarbeitung von bereits aufbereitetem Material handelt, was wiederum zum kritischen Impetus seines Recycling-Ansatzes passen würde. Für die Anregung zu dieser Ausführung danke ich Joel Fischer.
126. Vgl. u. a. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 102; Ariella Budick, *It's all Mickey's fault*, in: *Financial Times*, 29./30.6.2013, S. 16; Kassel, documenta und Museum Fridericianum, *dOCUMENTA (13)*. *Das Begleitbuch. Katalog 3/3*, Red. Katrin Sauerländer, Ostfildern 2012, S. 64.
127. Kalm 2013, *Llyn Foulkes*, 0:22:38-0:22:47.
128. Zur Einzelausstellung von *Heart of the Andes* vgl. Kevin J. Avery, *The Heart of the Andes' Exhibited. Frederic E. Church's Window on the Equatorial World*, in: *American Art Journal*, Band 18, Heft 1, 1986, S. 52-72; Abb. siehe: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/10481>, 16.03.2015.
129. Vgl. Joel Fischer, *„Pleasure's Purest Cup“ für alle. Der Medientialog der Hudson River School mit dem Panorama, dem Diorama und dem bewegten Panorama*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2015 (17 Seiten), www.kunsttexte.de, 30.03.2015; Alan Wallach, *Die Künstler der Hudson River School und das Panorama*, in: Hamburg, Bucerius Kunst Forum, *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei*, hg. v. Ortrud Westheider und Karsten Müller, München 2007, S. 78-89.
130. Vgl. Fischer 2015, *„Pleasure's Purest Cup“ für alle*, S. 5.
131. Ergänzend zu den überzeugenden Darlegungen in Fischer 2015, *„Pleasure's Purest Cup“ für alle* ließe sich vor dem Hintergrund der Ansätze Angela Millers und William Cronons nach inhaltlichen Implikationen dieser Gestaltungsmomente fragen. So wäre überlegenswert, ob darin eine implizite Ikonografie zur Visualisierung des fortschrittsorientierten Manifest Destiny erudierbar ist, in deren Rahmen die „Detailinseln“ zur Suggestion von Kontrolle über den Bildraum und daraus hervorgehend über das damit evozierte Territorium Nordamerikas dienen. Vgl. Miller 1993, *Empire of the Eye*, S. 155; Cronon 1992, *Telling Tales*, S. 67-80; Wallach 2007, *Die Künstler der Hudson River School und das Panorama*.
132. Vgl. McLuhan/Fiore 1967, *The Medium is the Massage*, v. a. S. 68.
133. Vgl. Marshall McLuhan, *Art as Anti-Environment*, in: *Art News Annual*, Band 31, 1965, S. 55-57, hier S. 56.
134. *The Western Viewpoint*, 1995, Öl und wiederverwendetes Material, 86,4 x 132,2 cm, Privatsammlung; Abb. in: Los Angeles 2013, *Llyn Foulkes*, S. 154 (siehe auch: http://41.media.tumblr.com/2ef771c0bce64730eb4f8b7cb026aec8/tumblr_mkodvvdWLO1rc7jtpq1_1280.jpg, 16.03.2015).
135. Vgl. Patricia Nelson Limerick, *The Real West*, in: Denver, Colorado Historical Society, *The Real West*, Patricia Nelson Limerick u. a., Denver 1996, S. 13-23, hier S. 13; Louis S. Warren, *Buffalo Bill's America. William Cody and The Wild West Show*, New York 2005, S. 69-73.
136. Vgl. u. a. Adolf Stock, *Documenta 13: Interview mit Carolyn Christov-Bakargiev* [geführt am 28.03.2012, erstellt am 05.03.2014], in: <https://www.torial.com/adolf.stock/portfolio/13818>, o. S., 27.01.2015.
137. Foulkes' zweites Werk auf der *dOCUMENTA (13)* war das nicht weniger programmatische *The Awakening* (1994–2012), sein wohl persönlichstes Tableau, in dem er das Ende seiner zweiten Ehe verarbeitete; vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 100.
138. Vgl. Carolyn Christov-Bakargiev und Heinz-Norbert Jocks, *Das Erzählen als Wille zur Wahrheit* [Interview], in: *Kunstforum International*, Band 216, Juli-August 2012, S. 364-376, hier S. 369.
139. Die Verwandtschaft zum Konzept der Migration der Form auf der *documenta 12* (2007) lässt sich kaum übersehen. Vgl. Roger M. Buergel, *Die documenta 12 setzt auf die Migration der Form*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 93, 21.04.2007, S. 48.
140. Vgl. Kassel 2012, *dOCUMENTA (13)*, S. 306 (Song Dong) u. 346 (Lara Favaretto).
141. Vgl. Christov-Bakargiev/Jocks 2012, *Erzählen als Wille zur Wahrheit*, S. 368.
142. Vgl. Christov-Bakargiev/Jocks 2012, *Erzählen als Wille zur Wahrheit*, S. 373. – In seinem fast zeitgleich mit *The Lost Frontier* entstandenen Gemälde *Manifest Destiny* (2004, Öl und Acryl auf Holz, 243,8 x 731,5 cm, Washington, D. C., Smithsonian American Art Museum) problematisiert der US-amerikanische Künstler Alexis Rockman ebenfalls die Ideologie des Manifest Destiny und damit das Konzept der Frontier, evoziert dabei jedoch eine vom Menschen unabhängige Weiterentwicklung nach der Klimakatastrophe im überfluteten New York City. Im Gegensatz zu Llyn Foulkes ist Rockmans Lösung weniger eindringlich, weil er sowohl auf dessen materialästhetischen als auch auf dessen medienreflexiven Ansatz verzichtet hat. Bei beiden Künstlern wird allerdings die Aktualität des Themas ersichtlich. Abb. siehe <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=80072>, 16.03.2015.

Bibliografie

- Auerbach, Jonathan, *Dark Borders. Film Noir and American Citizenship*, Durham (NC)/London 2011.
- Avery, Kevin J., *The Heart of the Andes' Exhibited. Frederic E. Church's Window on the Equatorial World*, in: *American Art Journal*, Band 18, Heft 1, 1986, S. 52-72.
- Berkhofer, Robert F., jr., *The White Man's Indian. Images of the American Indian from Columbus to the Present*, New York 1979.
- Bianchini, Paolo, *Müll – Der Schatten der Kunst*, in: *Kunstforum International*, Band 168, Januar-Februar 2004, S. 35-45.
- Blake, Peter, *God's Own Junkyard. The Planned Deterioration of America's Landscape*, neue und aktualisierte Ausgabe, New York 1979 [1964].
- Bogue, Allan G., *Frederick Jackson Turner. Strange Roads Going Down*, Norman (Okla.) 1998.
- Boorstin, Daniel J., *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, New York 2012 [1962].
- Budick, Ariella, *It's all Mickey's fault*, in: *Financial Times*, 29./30.6.2013, S. 16.
- Buergel, Roger M., *Die documenta 12 setzt auf die Migration der Form*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 93, 21.04.2007, S. 48.
- Cerny, Charlene, *American Adhocism: Wasting, Saving, and the Aesthetics of Conspicuous Recycling*, in: Santa Fe, The Museum of International Folk Art, *Recycled Re-Seen: Folk Art from the Global Scrap Heap*, hg v. Charlene Cerny und Suzanne Seriff, New York 1996, S. 30-45.
- Christov-Bakargiev, Carolyn, und Jocks, Heinz-Norbert, *Das Erzählen als Wille zur Wahrheit* [Interview], in: *Kunstforum International*, Band 216, Juli-August 2012, S. 364-376.
- Cikovsky, Nikolai, jr., „*The Ravages of the Axe*“: *The Meaning of the Tree Stump in Nineteenth-Century American Art*, in: *Art Bulletin*, Band 61, Heft 4, 1979, S. 611-626.
- Cole, Thomas, *Essay on American Scenery* [1836], in: Thomas Cole, *The Collected Essays and Prose Sketches*, hg. v. Marshall Tynn, St. Paul (Minn.) 1980, S. 3-19.
- Corn, Wanda M., *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley (Cal.) u. a. 1999.
- Cronon, William, *Telling Tales on Canvas. Landscapes of Frontier Change*, in: Tulsa (Okla.), Thomas Gilcrease Institute of American History and Art, *Discovered Lands, Invented Pasts. Transforming Visions of the American West*, Jules David Prown u. a., New Haven (Conn.)/London 1992, S. 37-87.
- Diederichs, Andrea, *Precisionism and its involvement with sociological matters during the Machine Age: Charles Sheeler's 'American Landscape' and 'Classic Landscape'*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2015 (10 Seiten), www.kunsttexte.de, 30.03.2015.
- Dippie, Brian W., *The Vanishing American. White Attitudes & U. S. Indian Policy*, Lawrence (Kan.) 1991 [1982].
- Duncan, Michael, *L. A. Raw. Abject Expressionism in Los Angeles 1945-1980. From Rico Lebrun to Paul McCarthy*, Santa Monica 2012, S. 11-21 u. 68-71.
- Ekardt, Philipp, „*Pop Art sieht für mich nach Werbung aus*“ – *Interview mit Llyn Foulkes*, in: *Spex*, Mai/Juni 2012, S. 60.
- Engler, Katja, *Im Atelier von Jeff Koons*, in: *Welt am Sonntag*, 04.05.2003, rpt. in: <http://www.welt.de/print-wams/article137391/Im-Atelier-von-Jeff-Koons.html>, o. S. 27.01.2015.
- Fallon, Michael, *Creating the Future. Art and Los Angeles in the 1970s*, Berkeley (Cal.) 2014.
- Faragher, John Mack, *Introduction: „A Nation Thrown Back Upon Itself“*. *Frederick Jackson Turner and the Frontier*, in: Turner 1998 [1994], *Rereading Frederick Jackson Turner*, S. 1-10.
- Finch, Mariko, *Between the Rocks and a Hard Place. Private View: Llyn Foulkes*, in: *Tate Etc.*, Heft 25, 2012, o. S., rpt. in: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/between-rocks-and-hard-place>, 09.01.2015.
- Fischer, Joel, „*Pleasure's Purest Cup*“ für alle. *Der Mediendialog der Hudson River School mit dem Panorama, dem Diorama und dem bewegten Panorama*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2015 (17 Seiten), www.kunsttexte.de, 30.03.2015.
- Fischer, Ralf Michael, *Llyn Foulkes. Eine Ausstellung des Museum Kurhaus Kleve, organisiert vom Hammer Museum, Los Angeles. 08.12.2013–02.03.2014*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2014 (19 Seiten), <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2014-1/fischer-ralf-michael-1/PDF/fischer.pdf>, 16.03.2015.
- Foulkes, Llyn, *Protecting the Kids*, in: *Los Angeles Times*, 06.07.1996, rpt. in: http://articles.latimes.com/1996-07-06/entertainment/ca-21514_1_mickey-mouse-club-children-school-days, o. S., 25.01.2014.
- Freytag Philipp, *Eden revisited – Das Bild des US-amerikanischen Westens in frühen Fotografien von Robert Adams*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2015 (10 Seiten), www.kunsttexte.de, 30.03.2015.
- Galbraith, John Kenneth, *The Affluent Society*, Boston/New York 1998 [1958].
- Gifford, E. W., *Indian Basketery*, in: New York, Grand Central Art Galleries, *Introduction to American Indian Art*, Oliver La Farge u. a., Glorietta (NM) 1985 [1931], S. 165-172, hier S. 165.
- Glanz, Dawn, *How the West was Drawn. American Art and the Settling of the Frontier* (Studies in Fine Arts. Iconography, Band 6), Diss. phil. Chapel Hill (NC) 1978, Ann Arbor (Mich.), 1982.
- Goetzmann, William H., und Goetzmann, William N., *The West of the Imagination*, Norman (Okla.) 2009 [1986].
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004.
- Hansen, Klaus P., *Vom Tellerwäscher zum Millionär: Moral und Erfolg in den USA*, in: *Building America. Die Erschaffung einer neuen Welt*, hg. v. Anke Köth u. a., Dresden 2005, S. 211-221.
- Hembus, Joe, *Fronting It*, in: Ders. und Benjamin Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, München 1997 [1976], S. 8-25.
- Hills, Patricia, *Picturing Progress in the Era of Westward Expansion*, in: Washington D. C., National Museum of American Art, *The West as America. Reinterpreting Images of the Frontier, 1820–1920*, hg. v. William H. Truettner, Washington D. C./London 1991, S. 97-147.
- Hofstadter, Richard, *Anti-Intellectualism in American Life*, New York 1962.
- Honnet, Klaus, *Andy Warhol 1928–1987. Kunst als Kommerz*, Köln 1989.
- Hughes, Thomas P., *American Genesis. A Century of Invention and Technological Enthusiasm, 1870–1970*, Chicago/London 2004 [1989].
- Ickstadt, Heinz, *Westward – Der amerikanische Westen als Realität und Mythos*, in: Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. v. Thomas W. Gaehtgens, München 1988, S. 80-86.

- Johnson, Ken, *Art in Review; Llyn Foulkes*, in: *The New York Times*, 25.02.2005, rpt. in: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F00E6D7173DF936A15751C0A9639C8B63>, o. S., 25.01.2014.
- Juricek, John T., *American Usage of the Word „Frontier“ from Colonial Times to Frederick Jackson Turner*, in: *Proceedings of the American Philosophical Society*, Band 110, Heft 1, 1966, S. 10-34.
- Kassel, documenta und Museum Fridericianum, *dOCUMENTA (13). Das Begleitbuch. Katalog 3/3*, Red. Katrin Sauerländer, Ostfildern 2012.
- Kay, Jane Holtz, *Asphalt Nation. How the Automobile took over America and how we can take it back*, Berkeley (Cal.) u. a. 1998 [1997].
- Kirsch, Corinna, *Llyn Foulkes at the New Museum: A Skilled Painter With a Simple Political Message*, in: *Art F City – New York Art and Reviews*, 21.8.2013, <http://artcity.com/2013/08/21/llyn-foulkes-at-the-new-museum-a-skilled-painter-with-a-simple-political-message/>, o. S., 25.01.2014.
- Klein, Kerwin Lee, *Frontiers of Historical Imagination. Narrating the European Conquest of Native America, 1890–1990*, Berkeley (Cal.) u. a. 1997.
- Knode, Marilu, *Llyn Foulkes and the American Dream*, in: Laguna Beach (Cal.), Laguna Art Museum, *Llyn Foulkes. Between a Rock and a Hard Place*, hg. v. Sue Henger, Los Angeles 1995, S. 11-19.
- Kootz, Samuel M., *New Frontiers in American Painting*, New York 1943.
- Koselleck, Reinhard, *Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe* [1975], in: Reinhard Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1989, S. 211-259.
- Kunde, Harald, *Vorwort*, in: Kleve, Museum Kurhaus Kleve, *Llyn Foulkes*, hg. v. Freundeskreis Museum Kurhaus und Koekoek-Haus Kleve, Kleve 2013, S. 2-5.
- Laguna Beach (Cal.), Laguna Art Museum, *Llyn Foulkes. Between a Rock and a Hard Place*, hg. v. Sue Henger, Los Angeles 1995.
- Lander, Tobias, *Coca Cola und Co. Die Dingwelt der Pop Art und die Möglichkeiten der ikonologischen Interpretation*, Diss. phil. Freiburg i. Br. 2009, Petersberg 2012.
- Lewis, Jim, *O Pioneer!*, in: Los Angeles, Hammer Museum, *Llyn Foulkes*, Ali Subotnick u. a., München u. a. 2013, S. 162-170.
- Limerick, Patricia Nelson, *The Real West*, in: Denver, Colorado Historical Society, *The Real West*, Patricia Nelson Limerick u. a., Denver 1996, S. 13-23.
- Limerick, Patricia Nelson, *Something in the Soil. Legacies and Reckonings in the New West*, New York/London 2001 [2000].
- Löwe, Liane, „A Nation Built on Transport“: *Das Auto und die US-amerikanische Gesellschaft*, in: *Building America. Die Erschaffung einer neuen Welt*, hg. v. Anke Köth u. a., Dresden 2005, S. 247-269.
- Los Angeles, Hammer Museum, *Heat Waves in a Swamp. The Paintings of Charles Burchfield*, hg. v. Cynthia Burlingham und Robert Gober, München u. a. 2009.
- Maddox, Kenneth, *Asher B. Durand's Progress: The Advance of Civilization and the Vanishing American*, in: *The Railroad in American Art. Representations of Technological Change*, hg. v. Susan Danly und Leo Marx, Cambridge (Mass.) 1988, S. 51-69.
- McLuhan, Marshall, *Art as Anti-Environment*, in: *Art News Annual*, Band 31, 1965, S. 55-57.
- McLuhan, Marshall, und Fiore, Quentin, *The Medium is the Massage*, New York 1967.
- Micchelli, Thomas, *Crackup: Llyn Foulkes Gives Us the Art We Deserve*, in: *Hyperallergic*, 22.6.2013, <http://hyperallergic.com/73852/crackup-llyn-foulkes-gives-us-the-art-we-deserve/>, o. S., 09.01.2015.
- Miller, Angela, *The Empire of the Eye. Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825–1875*, Ithaca/London 1993.
- Miller, Angela, u. a., *American Encounters. Art, History, and Cultural Identity*, Upper Saddle River (NJ) 2008.
- Mille, Perry, *The Romantic Dilemma in American Nationalism and the Concept of Nature* [1955], in: Ders., *Nature's Nation*, Cambridge (Mass.) 1967, S. 197-207.
- Miller, Perry, *Errand into the Wilderness*, New York u. a. 1964 [1956].
- Nash, Gerald D., *The Census of 1890 and the Closing of the Frontier*, in: *The Pacific Northwest Quarterly*, Band 71, Heft 3, 1980, S. 98-100.
- Nash, Gerald D., *Creating the West. Historical Interpretations 1890–1990*, Albuquerque 1991.
- Nash, Roderick Frazier, *Wilderness and the American Mind*, New Haven (Conn.)/London 2014 [1967].
- „Nature's Nation“ Revisited. *American Concepts of Nature from Wonder to Ecological Crisis*, hg. v. Hans Bak und Walter W. Hölbling, Amsterdam 2003.
- New York, Kent Gallery, *Llyn Foulkes. Bloody Heads*, hg. v. Jeanne Marie Wasilik, New York 2011.
- Nye, David E., *American Technological Sublime*, Cambridge (Mass.) 1994.
- Nye, David E., *America as Second Creation. Technology and Narratives of New Beginnings*, Cambridge (Mass.)/London 2003.
- Osterhammel, Jürgen, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2011 [2009].
- O'Sullivan, John L., *Annexation*, in: *United States Magazine and Democratic Review*, Band 17, Heft 85, 1845, S. 5-10.
- Pagel, David, *Smelling a ‚Rat‘ in the Motives of Corporate America*, in: *Los Angeles Times*, 13.06.1996, rpt. in: http://articles.latimes.com/1996-06-13/entertainment/ca-14317_1_mickey-rat, o. S., 17.11.2014.
- Peavy, Linda, und Smith, Ursula, *Pioneer Women. The Lives of Women on the Frontier*, Norman (Okla.) 1996.
- Scheer, Thorsten, *Englische und amerikanische Pop Art*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Heft 10, 2003, S. 5–18.
- Schwantes, Carlos Arnaldo, *Going Places. Transportation Redefines the Twentieth-Century West*, Bloomington/Indianapolis 2003.
- Schwantes, Carlos Arnaldo, und Ronda, James P., *The West the Railroads Made*, Seattle 2008.
- Simonini, Ross, *Llyn Foulkes in the Studio*, in: *Art in America*, Band 99, Heft 10, Oktober 2011, S. 170-177, rpt. in: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/llyn-foulkes-in-the-studio/>, o. S., 27.01.2014.
- Singerman, Howard, *Howard Singerman on Pop Noir*, in: *Artforum*, Band 43, Heft 2, 2004, S. 125-126, 284, 286.
- Slotkin, Richard, *The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800–1890*, Norman (Okla.) 1998 [1985].
- Smith, Henry Nash, *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, Cambridge (Mass.)/London 1978 [1950].
- Spicer, Andrew, *Film Noir*, Harlow 2002.

Stock, Adolf, *Documenta 13: Interview mit Carolyn Christov-Bakargiev* [geführt am 28.03.2012, erstellt am 05.03.2014], in: <https://www.torial.com/adolf.stock/portfolio/13818>, o. S., 27.01.2015.

Subotnick, Ali, *Lone Star*, in: Los Angeles, Hammer Museum, *Llyn Foulkes*, Ali Subotnick u. a., München u. a. 2013, S. 70-104.

Susman, Warren I., *Culture as History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, Washington D. C./London 2003 [1973].

Sweeney, J. Gray, *Racism, Nationalism, and Nostalgia in Cowboy Art*, in: *The Oxford Art Journal*, Band 15, Heft 1, 1992, S. 67-80.

Tashjian, Dickran, *Engineering a New Art*, in: New York, The Brooklyn Museum, *The Machine Age in America, 1918–1941*, Richard Guy Wilson u. a., New York 1986, S. 205-269.

Tattoli, Federica, *Llyn Foulkes: Behind the Diabolical Innocent Mickey Mouse*, in: *unFLOP paper*, Heft 5, 2013/14, S. 24-31.

Thon, Ute, *Der ewige Rebell*, in: *Art*, Heft 6, 2012, S. 48-53.

Trachtenberg, Alan, *The Incorporation of America. Culture and Society in the Gilded Age*, New York 2007 [1982].

Turner, Frederick Jackson, *The Significance of the Frontier in American History* [1893], in: Frederick Jackson Turner, *Rereading Frederick Jackson Turner. „The Significance of the Frontier in American History“ and Other Essays*, hg. v. John Mack Faragher, New Haven (Conn.)/London 1998 [1994], S. 31-60.

Vankin, Deborah, *Maverick Llyn Foulkes is finally inside the art world – at age 79*, in: *Los Angeles Times*, 14.5.2014, rpt. in: <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-llyn-foulkes-one-man-band-20140520-story.html#page=1>, o. S., 17.02.2015.

Vöhler, Martin, u. a., *Zum Begriff der Mythenkorrektur*, in: *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, hg. v. Martin Vöhler und Bernd Seidensticker, Berlin/New York 2005, S. 1-18.

Waechter, Matthias, *Die Erfindung des amerikanischen Westens. Die Geschichte der Frontier-Debatte* (Rombach Wissenschaft: Reihe Historiae, Band 9), hg. v. Wolfgang Reinhart und Ernst Schulin, Diss. phil. Freiburg i. Br. 1994, Freiburg i. Br. 1996.

Wallach, Alan, *Die Künstler der Hudson River School und das Panorama*, in: Hamburg, Bucerius Kunst Forum, *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei*, hg. v. Ortrud Westheider und Karsten Müller, München 2007, S. 78-89.

Warren, Louis S., *Buffalo Bill's America. William Cody and The Wild West Show*, New York 2005.

Washington, D. C., National Museum of American Art, *The West as America. Reinterpreting Images of the Frontier, 1820–1920*, hg. v. William H. Truettner, Washington, D. C./London 1991.

Washington, D. C., National Museum of American Art, *Thomas Cole. Landscape into History*, hg. v. William H. Truettner und Alan Wallach, New Haven (Conn.)/London 1994.

Weston, Jack, *The Real American Cowboy*, New York 1985.

Wilson, Richard Guy, u. a., *The Machine Age and Beyond*, in: New York, The Brooklyn Museum, *The Machine Age in America, 1918–1941*, Richard Guy Wilson u. a., New York 1986, S. 339-348.

Wrobel, David M., *The End of American Exceptionalism. Frontier Anxiety from the Old West to the New Deal*, Lawrence (Kan.) 1993.

Filmografie

Llyn Foulkes. A Retrospective at the NEW MUSEUM, USA 2013, James Kalm, 27', hochgeladen am 21.06.2013, <http://www.youtube.com/watch?v=0t33iW8c5As>, 16.03.2015.

Llyn Foulkes', The Lost Frontier', USA 2006, Tamar Halpern und Christopher Quilty, 20', <http://www.tamarolandpictures.com/lostfrontier.php>, 16.03.2015.

Abbildungen

Abb. 1–5: © Randel Urbauer, Llyn Foulkes. Courtesy Hammer Museum, Los Angeles

Abb. 6: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:American_progress.JPG, 16.03.2015.

Abb. 7: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Durand_Progress.jpg, 16.03.2015.

Abb. 8: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cole_Thomas_River_in_the_Catskills_1843.jpg, 16.03.2015.

Abb. 9: © Ralf Michael Fischer.

Verlinkte Abbildungen

Burchfield, Charles, *Still Life – Scrap Iron*, 1929 (Endnote 86): <https://www.burchfieldpenney.org/collection/object:1994-001-051-still-life-scrap-iron/>, 16.03.2015.

Church, Frederic Edwin, *The Heart of the Andes*, 1959 (Endnote 127): <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/10481>, 16.03.2015.

Foulkes, Llyn, *Images of Perception*, 1953 (Endnote 18): http://25.media.tumblr.com/0ef81392539a510f8b71d456f9be79ec/tumblr_mlf4j3kC0p1rc7jtpo1_1280.jpg, 16.03.2015.

Foulkes, Llyn, *Mount Hood, Oregon*, 1963 (Endnote 94): <http://www.mumok.at/en/mt-hood-oregon>, 16.03.2015.

Foulkes, Llyn, *The Western Viewpoint*, 1995 (Endnote 133): http://41.media.tumblr.com/2ef771c0bce64730eb4f9b7cb026aec8/tumblr_mkcdvwdWLO1rc7jtpo1_1280.jpg, 16.03.2015.

Rockman, Alexis, *Manifest Destiny*, 2004 (Endnote 141): <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=80072>, 16.03.2015

Sheeler, Charles, *American Landscape*, 1930 (Endnote 79): http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79032, 16.03.2015.

Sheeler, Charles, *Classic Landscape*, 1931 (Endnote 79): <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.105596.html>, 16.03.2015.

Sheeler, Charles, *City Interior*, 1936 (Endnote 80): <http://www.worcesterart.org/collection/American/1937.3.html>, 16.03.2015.

Wesselmann, Tom, *Landscape No. 4*, 1965 (Endnote 93): http://www.museenkoeln.de/presse/presse/457/hi/Wesselmann_Landscape_No_4.jpg, 16.03.2015.

Abstract

The aim of this essay is to reveal the different layers of reference to the concept of the North American frontier in the major work *The Lost Frontier* (1997–2005) by West Coast artist Llyn Foulkes (*1934). Therefore, the study begins with a close analysis of his work, which depicts Los Angeles surrounded by mountains of waste, including a self-portrait of the artist. In a next step, the study will outline the artist's preferred aesthetic approaches, and discuss crucial landscape paintings of the nineteenth and twentieth centuries that depict the development of Nature's Nation to ‚Technology's Nation‘. These works can be considered as a line of tradition leading up to the garbage scenery of *The Lost Frontier*, which confronts the beholder with the destructive consequences of the frontier and Manifest Destiny concepts. Against this backdrop, the argumentation shows, how Llyn Foulkes establishes a negative understanding of the frontier in order to criticize the contemporary American consumer society and entertainment industry for pursuing aims that corrupt American values of freedom, individuality, and democracy. At the same time, the artist presents a positive and updated understanding of the frontier without the contradictions and racist elements of the original concept. His intention is to motivate beholders to look back at the above-mentioned values in order to find back to a less destructive way of life beyond an affluent society. In a final step the study will discuss in which way intermedia references in *The Lost Frontier* suspend Foulkes's engaged ‚message‘, so that the whole problematic concept of the frontier with all its contradictions will be disputable. A brief epilogue shows to what extent the presentation of *The Lost Frontier* at the *dOCUMENTA (13)* in 2012 helped to transcend Foulkes' patriotic vision towards a global scale.

Author

Ralf Michael Fischer is Assistant Professor at the Department of Art History at the University of Tübingen. He received his Ph.D. in art history at the University of Marburg in 2006 with a dissertation about cinematic time and space in Stanley Kubrick's films (published in 2009 under the title *Raum und Zeit im filmischen Œuvre von Stanley Kubrick*). His research and teaching interests include North American art, painting and sculpture since 1800, photography, film, cinematic space, intermediality, and the history of the *documenta* exhibitions. Currently he is doing research and preparation for his habilitation thesis on visualizations of the American frontier between 1890 and 1930.

Titel

Ralf Michael Fischer, Von Nature's Nation zu ‚Waste's Nation‘ und darüber hinaus – Mythenkorrektur und Medienreflexion in *The Lost Frontier* von Llyn Foulkes, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2015 (30 Seiten), www.kunsttexte.de.