

Ralf Michael Fischer

Llyn Foulkes. Eine Ausstellung des Museum Kurhaus Kleve, organisiert vom Hammer Museum, Los Angeles. 08.12.2013–02.03.2014.

Alle zehn Jahre werde er neu entdeckt - so lautet seine derzeit gerne zitierte, nicht ohne Koketterie vorgetragene Selbsteinschätzung.¹ Die Präsentation seiner relativ jungen Werke *The Lost Frontier* (1997-2005) und *The Awakening* (1994-2012) ebenso wie die eindringlichen Aufführungen an seiner 'Musikmaschine' auf der *documenta (13)* scheinen das zu bestätigen, schließlich gehörte er 2012 zu jenen, die auf der Megaschau in Kassel die größte Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnten. Nun ehrt ihn das *Museum Kurhaus Kleve* mit einer Gesamtretrospektive, die vom *Hammer Museum* in Los Angeles organisiert wurde und danach im *New Museum* in New York zu sehen war: Llyn Foulkes, geboren 1934, und ein bekennender Künstler der US-Westküste. Aufgewachsen im Staat Washington, ist er ab 1957 in Los Angeles und Umgebung tätig, seit 1965 lehrt er zudem an verschiedenen Universitäten und Kunstschulen. Allerdings ist Foulkes kein unbeschriebenes Blatt, wenn man mit einschlägigen Publikationen und Ausstellungen über eine künstlerische Strömung der US-Westküste vertraut ist, deren beklemmend-gesellschaftskritische Qualitäten Ralph Rugoff mit dem Oxymoron "pop noir" umschrieben hat.² Ein ebenfalls zutreffendes Etikett stammt von Michael Duncan, der in Foulkes "[o]ne of the strongest artistic voices of his generation" erkannte: "abject expressionism".³ Ein anhaltender Erfolg war Foulkes bislang in der Tat nicht vergönnt, was auch an seinem Eigenbrötlerum und seiner geradezu programmatischen, von deutlichen Bonmots über Künstlerkollegen gewürzten Abkehr vom Kunst-Establishment liegen dürfte. Auch die mehrfachen Brüche in seinem Œuvre, mit denen er der Gefahr der permanenten Selbstwiederholung entgehen wollte, sind wohl als Ursachen dafür anzusehen.⁴ Angesichts seiner gewachsenen internationalen Präsenz seit wenigen Jahren, neben der *documenta (13)* auch 2011 auf der Biennale in Venedig, stehen die Chancen gut, dass der inzwischen 79-jährige mit

seinem anspielungsreichen und zugleich polarisierenden Œuvre vom Geheimtipp zur festen Größe auf dem Parkett der Kunstwelt avanciert.

In insgesamt zehn Räumen stellt das *Museum Kurhaus Kleve* ungefähr 100 Werke des Künstlers in weitgehend chronologischer Folge vor. Diese sind zu Werkgruppen arrangiert und auf sieben Säle und drei Kabinette verteilt. Diese gleichwohl wenig revolutionäre kuratorische Entscheidung ist optimal, um in einer vielfältigen Folge von Zeichnungen, Gemälden, Assemblagen und Reliefbildern, die im Spannungsfeld von Surrealismus, Abstraktem Expressionismus, Hard Edge und Pop Art entstanden sind, signifikante Kontinuitäten erkennbar zu machen. Die Ausstellung soll im Folgenden relativ ausführlich besprochen werden, um einerseits die eher summarischen Berichte der Tagespresse um eine differenziertere Betrachtung zu ergänzen. Andererseits sollen Überlegungen zu den identitätsstiftenden Mythen der USA angestellt werden, die Llyn Foulkes bedient und die im Gros der Veröffentlichungen unhinterfragt kolportiert werden. Dieses Vorgehen bringt Widersprüche zum Vorschein, die an der Faszinationskraft seines Schaffens nicht unerheblich beteiligt sind.

Die Anfänge: Comics, Dalí und eine Prise Abstrakter Expressionismus

Die erste Abteilung präsentiert Arbeiten auf Papier aus den Jahren 1950 bis 1965 sowie Foulkes' erstes Ölgemälde *Images of Perception* (1953), für dessen optische Täuschungen sich der damals 19-jährige unübersehbar Salvador Dalí als Paten ausgesucht hat. Einen aussagekräftigen Einstieg bieten sehr frühe Zeichnungen aus der Sammlung des Künstlers, die im Katalog leider fehlen. Die ältesten entstanden um 1950 und zeugen noch vom Jugendtraum, als Comic-Zeichner zu reüssieren.⁵ Passend dazu signierte er

noch mit dem Künstlernamen "Spike Foulkes", zu dem ihn wohl sein großes musikalisches Vorbild Spike Jones anregte. Die Tendenzen zur karikaturhaften Zuspitzung und die Hinwendung zur Populärkultur, zu der Foulkes ein zunehmend ambivalentes Verhältnis entwickeln sollte, entpuppen sich im Lauf der Ausstellung als maßgebliche Wurzeln der späteren Werke. Nur wenige Jahre danach sind seine Zeichnungen ungleich sarkastischer, wenn er sich um 1953, inspiriert vom Surrealismus, beispielsweise auf bitterböse Weise als preisgekrönter Kunststudent darstellt, dessen Körper ganz verknotet ist, weil er den hybriden Reizen seines abgemagerten Aktmodells zu widerstehen versucht (Abb. 1). Er verschont niemanden, auch sich selbst nicht. Zahmer gibt sich Foulkes hingegen in *Images of Perception*, und gegen Ende der 1950er Jahre greift er parallel zu gegenständlichen Darstellungen auch Impulse des Abstrakten Expressionismus auf.

Eine passende Einstimmung auf Foulkes' reifes Œuvre und auch ein Bindeglied zu seinen ersten bedeutenden Arbeiten liefert in diesem ersten Raum eine Fotocollage aus seinem Haus in Eagle Rock von 1964 (Abb. 2). Sie zeigt die Innenwände, eine Art hässlicher Wunderkammer, gefüllt mit eigenen Werken, Werbe tafeln, Fundstücken, Fotografien, ausgestopften Tieren und einer großen US-Flagge. Diese merkwürdige Ansammlung scheint eine Art Repertoire, quasi Foulkes' 'Atlas' zu sein, denn mit jedem Umzug hat er sie in ähnlicher Weise arrangiert.⁶

Existenzialistisches Pathos der Zerstörung

Exakt in der Mitte der Fotocollage kann man unter anderem *Return Here* (1959) entdecken, Foulkes' erste Arbeit, in die er gefundenes Material assembliert, und somit ein wichtiges Exponat des zweiten Saals, der die Phase zwischen 1959 und 1962 abdeckt. Neben Ölgemälden findet man hier in erster Linie experimentelle Collagen und Assemblagen, in denen er gegensätzliche ästhetische Strategien ineinander überführt, um Verfall und Verwüstung signalisierende, semantisch instabile Bildwirkungen zu erzielen. Figuration und Nicht-Figuration scheinen sich darin gegenseitig hervorbringen. Dazu kombiniert er Ordnungssys-



Abb. 1: Llyn Foulkes, *Untitled (Art Class)*, ca. 1953, Tusche auf Papier, Sammlung des Künstlers.



Abb. 2: Museum Kurhaus Kleve, Ausstellung *Llyn Foulkes*, erster Saal mit Fotocollage aus dem Haus des Künstlers in Eagle Rock, 1964.

teme wie Bilderserien, Buchstaben- oder Zahlenfolgen ebenso wie geometrische Bildarchitekturen - relativ häufig triptychonartige Arrangements - mit expressiven, bisweilen abstrakten Formen und alten, überwiegend höchst schäbigen Objekten, Fotografien oder Zeitungsausschnitten. Durch ihre unerhörte materielle Präsenz vermitteln diese Werke ein geradezu körperlich spürbares Gefühl der Zerstörung und Verrottung, womit er das Formenvokabular des Abstrakten Expressionismus äußerst beklemmend in der Alltagsrealität erdet. Die Verwandtschaft zu Jasper Johns, Robert Rauschenberg und nicht zuletzt Edward Kienholz, der sich 1961 von Foulkes' erster Einzelausstellung beeindruckt zeigte, ist evident und bleibt selten unerwähnt.⁷ Trotz ähnlicher Verfahrensweisen ist der jugendliche Eklektiker zum eigenständigen Künstler herangereift.

Die Stationierung als Soldat in Deutschland von 1954 bis 1956 bildet eine biografische Grundierung dieser Ästhetik der malträtierten Materialien, denn Foulkes wollte mit ihrer Hilfe seine Konfrontation mit den Kriegsverheerungen in Europa künstlerisch verarbei-

ten. Man gewinnt häufig den Eindruck, es handle sich um Fundstücke aus ausgebrannten Ruinen, selbst bei den zweidimensionalen Werken. Darin manifestiert sich eine erschütternde Fragilität und Verletzlichkeit, die sich wie in Michael Rakowitz' Installation *What Dust Will Rise?* auf der *documenta (13)* unmittelbar auf die Besucher überträgt.

Wenig verwunderlich sind Bezugnahmen auf Nazi-deutschland wie das Hakenkreuz in der Assemblage *In Memory of St. Vincent School* (1960), einem Schlüsselwerk jener Jahre, das in Kleve bedauerlicherweise nicht zu sehen ist. Foulkes' Hauptaugenmerk gilt, wie man in der Ausstellung eindrucksvoll sehen kann, der kritischen Auseinandersetzung mit den USA, deren Kultur er im Niedergang begriffen darstellt. Dabei verwebt Foulkes allgemeine und persönliche Aspekte auf verrätselnde Weise miteinander, wobei er der medialen Vermittlung der Landschaft eine besondere Rolle beimisst. So ruft das ikonenhaft eincollagierte Foto von Eagle Rock, wo Foulkes von 1961 bis 1979 lebte, in *Geographical Survey of Eagle Rock* (1962) die großen Vermessungskampagnen im 19. Jahrhundert ins Bewusstsein (Abb. 3). Die 'Rahmung' aus Zeitungs- und Papierresten verleiht dem Schwarzweißfoto wiederum eine ambivalente Note: Eine unüberbrückbare Kluft der Verwüstung scheint die Gegenwart von dieser bedeutenden Etappe der US-Geschichte, nämlich der Eroberung des Kontinents zu trennen. Vom Mythos des überreichen und zur Besiedlung prädestinierten *Virgin Land* ist nichts mehr übrig: Landschaft ist in erster Linie zerstörte oder leblose Natur, für verklärende Romantik wie in der Malerei der Hudson River School im 19. Jahrhundert ist kein Platz mehr.

In dieser frühen Phase entwickelt der Künstler auch eines seiner Markenzeichen, die sogenannte "rag technique".⁸ Mit Hilfe von Stoffetzen trägt er Farbe so auf und ab, dass Texturen auf der Leinwand entstehen, die zunächst wie Jeansstoff aussehen. Doch dabei bleibt es nicht, denn ein aufmerksamerer Blick offenbart vexierbildartige Mehrdeutigkeit, wohl ein Erbe von Foulkes' surrealistischen Anfängen. Das zeigt sich bereits in *Summer School* (1962), an dem er diese Technik erstmals erprobt hat (Abb. 4 und 5 links). Der



Abb. 3: Llyn Foulkes, *Geographical Survey of Eagle Rock*, 1962, Collage, 26,7 x 27,3 cm, Los Angeles, Hammer Museum.



Abb. 4: Llyn Foulkes, *Summer School*, 1962, Mixed media, 109,2 x 119,4 cm, Collection of Eugenie Osmun.

klare und symmetrische dreiteilige Aufbau, oben ergänzt um eine seinerzeit für Foulkes typische Alphabetleiste, lässt auf den ersten Blick an ein irritationsfreies Kommunikationssystem und die Einbindung in eine klare institutionelle Struktur denken. Das Kleidungsstück auf der mittleren Tafel changiert zwischen plastischer Realpräsenz und geisterhafter Erschei-

nung, während die Pinselstrichknäuel der flankierenden Tafeln in abstrakt-expressionistischer Manier wie skizzenhafte Figuren wirken. Die Unpersönlichkeit der Buchstabenserie, der scheinbar unmittelbare Stoffabdruck und die expressiven Elemente stehen zueinander gleichwohl in einem ungeklärten Spannungsverhältnis. Die Formen, abstrahierend oder gegenständlich, wirken durch ihre schiere Materialität und scheinen sich aufgrund dessen der Dominanz des Buchstabensystems zu entziehen. Der evokative Titel schürt freilich Assoziationen mit einer Schultafel, was im Verbund mit der streng gefassten Buchstabenfolge eine Art Instruktionsanstalt im negativen Sinne impliziert. Eine eindeutige Semantik wird bewusst verweigert, sodass trotz der Annäherung an einen Gebrauchsgegenstand ein beunruhigender Artefaktcharakter gewahrt bleibt.

Eine Verwandtschaft zwischen den beiden Hauptsubjets von Foulkes – Porträt und Landschaft – legt die Hängung der zwei Werke direkt neben *Summer School* nahe (Abb. 5 Mitte und rechts): ein 1961 entstandenes Hochformat ohne Titel rechts davon, bestehend aus einer braunschwarzen Fläche unten und herabhängenden schwarzen Stoffetzen in der Mitte oben, die als stark abstrahierte Darstellung einer Landschaft oder eines Kopfes interpretierbar ist, sowie außen rechts das *Portrait of D. W. Griffith* (1962) mit einer ähnlichen Form im Zentrum, diesmal jedoch vollständig in Schwarz und gekennzeichnet durch eine Stofftextur. In beiden Bildern sind die vermeintlichen Schädelpartien in der Bildmitte durch Zerstörungen oder Deformationen geprägt, wie sie ab den 1970er Jahren in den *Bloody Heads* wiederkehren werden.

Die Anspielung auf David Wark Griffith, einen der maßgeblichen Pioniere des Erzählfilms à la Hollywood, lässt sich auch als kritische Distanznahme zu den mit seiner Person verknüpften Errungenschaften verstehen, denn sie sind die Grundlage eines Kinos, dessen Versprechen einer heilen Welt Foulkes insbesondere nach seinem Europa-Aufenthalt zutiefst wider gewesen sein dürfte. Deshalb überrascht es auch wenig, dass er 1959 in Robert H. Springs bedrückendem, vom Surrealismus inspirierten 8-Millimeter-Experimentalfilm *Falling Pink* einen geistesgestörten



Abb. 5: Museum Kurhaus Kleve, Ausstellung Llyn Foulkes, zweiter Saal, von links nach rechts: *Summer School*, 1962; *Untitled*, 1961; *Portrait of D. W. Griffith*, 1962.

Künstler verkörperte, der einen Mann erschlägt und eine Kinderpuppe symbolisch erwürgt.⁹ Die Rolle eines von seinem Gemüt gemarterten Malers passt zur pessimistischen Wirkung seiner Werke, die nicht im Sinne des vielbeschworenen *American Dream* eine bessere Zukunft in Aussicht stellen. Vielmehr verweisen sie unbestimmt auf Missetaten und Verletzungen in der Vergangenheit, deren Folgen bis in die Gegenwart ertragen werden müssen und in eine gesellschaftlich-kulturelle Sackgasse hineinzuführen drohen. Die Nähe zur existenzialistisch angehauchten Stimmung der Aussichtslosigkeit, mit der in zahlreichen *Films Noirs* der 1940er und 1950er Jahre vorrangig ein düsteres Gegenbild der US-Gesellschaft entworfen wurde, ist evident.¹⁰

Bereits 1963 vollzieht Llyn Foulkes eine weitere Kehrtwende, weg von Assemblagen und hin zu zweidimensionalen Gemälden. Er entwickelt sein Œuvre bis zum Ende des Jahrzehnts in verschiedene, miteinander interagierende Richtungen weiter, von denen zwei Hauptlinien im dritten Saal zu sehen sind. Leider unterrepräsentiert sind seine auf den ersten Blick täuschend echt erscheinenden, monochromen Darstellungen von Nutztieren wie Schweinen und Kühen, deren industrielle Verarbeitung gelegentlich durch schnittmusterartige Zerlegungslinien angedeutet ist. Diese Bilder sind auch insofern von Belang, als Andy Warhol von ihnen vermutlich zu seinen *Cow Wallpapers* (1966) angeregt wurde.¹¹ Deutlich besser vertreten ist die Serie der *Post Cards*, in der Foulkes seine kritischen Reflexionen auf Medien, US-Landschaft,

Patriotismus und institutionelle Restriktionen durch Impulse der Post Painterly Abstraction und der Pop Art zu einer optisch aggressiveren Zuschaueradressierung synthetisiert, während er das bisher vorherrschende existenzialistische Pathos etwas zurücknimmt. Wie zuvor folgt Foulkes dem Prinzip einer collageartigen Kombinatorik, deren Bestandteile durch eine prekäre dialektische Balance von Sinneinheit und Sinnzerfall zusammengebunden werden, um durch eine Verweigerung klarer inhaltlicher 'Lesbarkeit' produktiv zu irritieren. Am Nebeneinander der 1963 entstandenen Großformate *Junction #410* und *Death Valley, U.S.A.* wird das besonders anschaulich (Abb. 6). Die Verdoppelung oder gar Vervielfachung von Landschaftsbildern auf einer einzigen Tafel kehrt umso deutlicher hervor, dass der Künstler nicht nur auf die mediale Vermittlung der US-Landschaft durch Postkarten, sondern auch durch stereoskopische Aufnahmen des 19. Jahrhunderts und den Film anspielt.¹² Allerdings stellt sich weder der Realitätseffekt des Bewegungsbildes noch die dreidimensionale Wirkung der Doppelfotografien ein, denn man wird mit den 'Rohmaterialien' der Illusionen konfrontiert. Mit trostlosen, flächig-opaken Landschaftsausschnitten hält er die Rezipienten außen vor und negiert bewusst eine auf übertriebene Schönheit setzende Postkartenästhetik. Mit Werken wie diesen, bemerkt Cécile Whiting, hat Foulkes sogar auf das Ende der Landschaftsmalerei reflektiert.¹³

Es sind zwar Berührungspunkte mit der Pop Art feststellbar, auch durch die seriellen Elemente, doch statt ironischer Distanz, die als Affirmation der Konsum- und Warenwelt missverstanden werden kann, setzt Foulkes auf offensichtliche Verfremdungseffekte. Auf diese Weise wendet er sich seinerseits gegen die Vertreter der Pop Art, wobei er ihnen vielleicht etwas zu pauschal eine zu große Nähe zur Werbung vorwirft.¹⁴ Mit seinen kontrastreichen Schreckensbildern will Foulkes die Illusionen von Medienbildern, denen er mit diesem Modus Operandi eine gefährliche Oberflächlichkeit vorwirft, durchstoßen, um sein Publikum durch Desillusionierung wachzurütteln. Muster aus schwarzen Streifen, speziell in *Junction #410*, erinnern natürlich an die gegenstandslosen Bilder eines Kenneth Noland und noch mehr an die 1958 und 1959



Abb. 6: Museum Kurhaus Kleve, Ausstellung Llyn Foulkes, dritter Saal: links: *Junction #410*, 1963, Öl und Lack auf Leinwand, 236,9 x 200,7 x 5,1 cm, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Gift of Kati Breckenridge; rechts: *Death Valley, U. S. A.*, 1963, Öl auf Leinwand, 166,4 x 164,5 cm, Bette and Monte Factor Family Collection.

angefertigten *Black Paintings* von Frank Stella (die mit Titeln wie *Arbeit macht frei* und *Die Fahne hoch!* übrigens auch auf den Nationalsozialismus anspielen). Die nichtfigurative Wirkung dieser Muster ist allerdings partiell an die Alltagswelt zurückgebunden, sind sie doch mit dem Signalcharakter von Warn- und Absperrmarkierungen im Straßenverkehr oder bei der Eisenbahn assoziierbar, wie es bereits im Titel *Junction* - deutsch: Abzweigung - aufscheint, dessen Nummerierung an ein umfassendes Ordnungssystem denken lässt: "A 'caution yellow' border [...] plus diagonal black bars marching across the center [of *Junction #410*], turn Frank Stella's mute geometric Minimalism into an evocative end-of-the-road warning."¹⁵ Komplementär dazu hält uns das aggressive Flimmern derartiger Streifenfolgen auch im Museumsraum auf Distanz. Die US-Landschaft, ein identitätsstiftendes Nationalsymbol, das ursprünglich als Garant der (Bewegungs-)Freiheit und des unaufhaltbaren 'zivilisatorischen' Fortschritts zelebriert wurde, führt Foulkes somit konsequent als Ort der ausbeuterischen Zerstörung, der Entfremdung und der restriktiven institutionellen Kontrolle vor. Diesen Eindruck einer omnipräsenten Bedrohung unterstreichen die drei militärischen Adler-Embleme am oberen Rand von *Death Valley, U.S.A.*¹⁶ Der handgeschriebene Satz "This painting is dedicated to the American", eine konstante Größe in Foulkes' Bilderwelt, wird durch die viermalige Wiederholung der Pseudo-Authentizität überführt. Der patriotische Inhalt gerinnt zum Menetekel, doch bleibt es dem Betrachter überlassen, hierin eine Mahnung des Künstlers oder die Verurteilung eines von Machthabern instrumentalisierten Patriotismus zu wit-

tern. Dieser Satz wurde übrigens als Anspielung auf Ulysses S. Grants handschriftliche Widmung in seinen 1885 und 1886 posthum publizierten Memoiren identifiziert: "These volumes are dedicated to the American soldier and sailor".¹⁷ Auch hier herrscht dezidierte Offenheit, denn Foulkes verweigert konkrete Hinweise, ob er hier den Oberbefehlshaber der Unionstruppen im Bürgerkrieg oder den späteren Präsidenten meinen könnte, dessen Amtszeit von zahlreichen Krisen und Korruptionsskandalen erschüttert wurde.

Zeitgleich, um 1964, entstehen monochrome Felsdarstellungen in Grün, Rosa oder Blau aus mehrdeutigen Stofftexturen, von denen drei Beispiele gegenüber, im vierten Saal vorgestellt werden. Sie kulminieren 1969 in monumentalen Bildern, mit denen Foulkes seinerzeit relativ erfolgreich war (Abb. 7).¹⁸ Dass diese Felsen auch mit Tieren oder Gesichtern assoziierbar sind, soll dem Künstler zufolge durch die Tradition amerikanischer Ureinwohner inspiriert sein, Figuren in Felsformationen zu sehen.¹⁹ Inwiefern er mit diesem surrealen Verfremdungsmittel tatsächlich 'indigene' Elemente aufgreift, sei hier dahingestellt. Diese Gemälde sind, nebenbei gemerkt, auch eine Schnittstelle zu einem jüngeren und bekannteren Maler, der Foulkes' viszeralen Ansatz in eine stärker intellektuell-kunsttheoretische Richtung weitergeführt hat: Mark Tansey, der um 1970 Schüler von Foulkes war und 2005 in Kleve gezeigt wurde.²⁰ Die grundsätzlichen Verwandtschaften sind augenfällig, ein Kreis im Ausstellungsprogramm des *Museum Kurhaus Kleve* schließt sich somit.

Schock und Groteske: Die *Bloody Heads*

Der größte Saal schließlich, die langgezogene "Pinakothek", versammelt sogenannte *Bloody Heads* der 1970er und 1980er Jahre, also prominente Exempel jenes bis heute unabgeschlossenen Werkkomplexes, mit dem Foulkes einen Bruch mit der Felsenserie wagte, um dem Teufelskreis zu entgehen, nur noch eine variationsarme Kunst zu produzieren, die sich in ihrem Markenzeichencharakter erschöpft (Abb. 8 und 9). Diese Hinwendung zu äußerst eigenwilligen Porträts hatte eine Rückbesinnung auf die Assemblage zur Folge, die sich beispielsweise in der Gestaltung



Abb. 7: Museum Kurhaus Kleve, Ausstellung Llyn Foulkes, vierter Saal: *Sleeping Rock*, 1969, Öl und Acryl auf Leinwand, 274,3 x 182,9 cm, Laguna Art Museum Collection, Gift of Mrs. Kristen Moore.



Abb. 8: Museum Kurhaus Kleve, Pinakothek, *Bloody Heads* von Llyn Foulkes.

von Rahmen aus schäbigen Gebrauchsgegenständen manifestiert. Dazu zählen auch Bildelemente wie Arme, die über den Rahmen hinausragen. Ein Hauptkennzeichen der *Bloody Heads* sind deformierte Köpfe, teilweise übermalt mit blutswallartigen roten Pinselstrichen sowie mit Formen zur Abdeckung der Augen. Foulkes wollte mit diesem Mittel den Hauptblickfang im Gesicht entwerten, und die Aufmerksamkeit von der dargestellten Person auf das vollständige Bild als Gesamtensemble lenken.²¹

Das erste, wohl markanteste Werk dieser Serie, *Who's on Third?*, entwickelte Foulkes zwischen 1971 und 1973 aus einem Selbstporträt, mit dem er angeblich unzufrieden war (Abb. 9). Charakteristisch ist die Abkehr von der bislang vorherrschenden, bedrückend monochromen oder dunklen Farbigkeit. Doch auch hier behält er die inhaltliche Offenheit der Bildelemente bei: Die roten Pinselstriche changieren zwischen Eigenwert und Darstellungswert, zwischen einem stilisierten Blutschwall, herabhängenden

Haaren und einer dynamischen Übermalung, die an Willem de Koonings zur Figuration neigende Spielart des Abstrakten Expressionismus in den 1950er Jahren erinnert.²² Auch die roten Schlieren am Kragen sind doppeldeutig als Blut oder als herabfließende Farbe interpretierbar. In einer grotesken Synthese führt er ästhetischen Reiz und frappierend-unmittelbare Schockwirkung zusammen.

Bereits im über zehn Jahre älteren *Portrait of D. W. Griffith* wurden Merkmale vorformuliert, die von nun an zahlreiche *Bloody Heads* prägen werden: der viel zu flache Schädel, als ob ein Teil davon abgetrennt oder eingedrückt worden wäre, sowie gesichtsverhüllende Elemente. Als Anregung nannte der Künstler den Besuch bei einem Freund in der Pathologie, bei dem er unwillkürlich loslachen musste, als er eine Leiche mit herunterhängender Kopfhaut erblickte.²³ Vermutlich von diesem Erlebnis rührt das maskenartige Objekt in *Who's on Third?* her, das die riesige Kopfwunde zu bedecken scheint. Eine grimmige Ironie, die bis ins Karikaturhafte reicht, ist als neue Qualität gegenüber der düsteren Ernsthaftigkeit der 1960er Jahre zu erkennen. Nun halten auch verstärkt Comic-Elemente Einzug, ein nicht unwesentlicher Aspekt für Foulkes' Werk, speziell seit circa 1980. Konkreter als vorher streut er mit den *Bloody Heads* Salz in die Wunden des nationalen Selbstbewusstseins, indem zum Beispiel mit Titeln wie *I Left My Heart at Wounded Knee* (1975) oder *Custer's Last Stand* (1973) Traumen der eigenen Geschichte ins Bewusstsein zurückruft. Seine visuellen Philippiken zielen auch auf Prominente der Gegenwart wie den 'Präsidenten-Cowboy' Ronald Reagan mit *The Golden Ruler* (1985). Im Vergleich mit den Etappen in Los Angeles und New York fehlen die weniger überzeugenden jüngeren Arbeiten dieser Serie, was für die Prägnanz der Klever Schau jedoch als Gewinn zu bewerten ist.

Die "Pinakothek" stellt mit den *Bloody Heads* nicht nur eine wichtige Klammer für das Werk seit circa 1970 vor, sondern auch Llyn Foulkes' zweites Standbein neben der Bildenden Kunst: die Musik, die ihn seit Kindesbeinen begleitet. Hier wird endlich das Versprechen des Untertitels eingelöst, den man für die Eingangstafel der Ausstellung gewählt hat, nämlich



Abb. 9: Llyn Foulkes, *Who's on Third?*, 1971-1973, Öl auf Leinwand, 121,9 x 99,1 cm, John Jones Collection.



Abb. 10: Auftritt von Llyn Foulkes mit seiner *Machine* im Hammer Museum, Los Angeles, in einer Aufzeichnung vom 23.2.2013.

das vielschichtige Foulkes-Zitat "Music is my joy, painting my angst".²⁴ 1979 begann er mit dem Bau seiner *Machine*, einem musikalischen Multifunktionsinstrument aus Hupen, Xylophon und Schlagzeug, das er bis heute ständig weiterentwickelt. Es befähigt Foulkes dazu, als Ein-Mann-Orchester seine kehlig vorgetragenen Songs mit entsprechend eigenwilliger Instrumentalbegleitung vorzutragen. In der Pinakothek trägt man dieser zweiten großen Begabung mit einer einstündigen Aufzeichnung vom 23.2.2013 aus dem *Hammer Museum* Rechnung, da er - im Gegensatz

zur *documenta (13)* - zuhause wieder täglich auf seiner *Machine* üben will (Abb. 10). Ein Begleitprogramm mit zeitgenössischer experimenteller Musik soll diese Lücke in Kleve auszugleichen helfen.

Obgleich seine sarkastischen Texte offenkundige Korrespondenzen zum gesellschaftskritischen Duktus seiner Kunstwerke aufweisen, wie Jason Weiss in seinem Katalogessay klarstellt, begreift Foulkes seine Auftritte mit der *Machine* mitnichten als künstlerische Performances.²⁵ Auch auf der *documenta (13)* wollte er sie nicht so verstanden wissen, obwohl seine Konzerte im Museumsambiente des Fridericianums stattfanden.

Feindbild Mickey Mouse Inc.

Zwei Räume und drei Kabinette im ersten Obergeschoss sind jenen Gemälden, Assemblagen und 'Di-oramen' gewidmet, die seit 1983 in bisweilen langjähriger Kleinarbeit entstanden sind. Die Gammelästhetik der 1960er Jahre ist nun deutlich zurückgenommen, doch Aspekte des Schaffens vor 1970 sind trotz des stilistischen Wandels und der Verschmelzung eines gesteigerten Illusionismus mit Comic-Elementen weiterhin existent. Neu hinzu kommt etwa die Integration zahlreicher Selbstporträts, mit denen Foulkes sich selbst als Kämpfer für Gerechtigkeit und Freiheit präsentiert, aber auch als Zweifler, der sein eigenes Handeln und vor allem sein Künstlertum hinterfragt.

Mit grotesken Tableaus wie *O'Picasso* (1983) führt er ätzende Attacken gegen Kunstkritik und Kunstwelt. Parallel dazu definiert Foulkes Mickey Mouse als Intimfeind, der stets von Neuem Gegenstand seiner kompromisslosen Angriffe sein wird. Den durch Mickey Mouse repräsentierten Disney-Konzern hält er unmissverständlich für ein Imperium des Bösen, das den Deckmantel harmloser Unterhaltung nutzt, um amerikanische Werte wie Freiheit, Demokratie und Individualität schleichend und beginnend in der frühesten Kindheit zu manipulieren. Dies mündet 2007 schließlich im Tableau *Deliverance*, das in bester Wild-West-Manier eine tote Mickey Mouse mit rauchendem Einschussloch zeigt, die Foulkes mit seiner Pistole in seinem Atelier wie einen unerlaubten Ein-



Abb. 11: Llyn Foulkes, *Made in Hollywood*, 1983, Mixed media, 135,9 x 149,9 x 18,4 cm, San Diego, Collection Museum of Contemporary Art San Diego, Gift of Ruth and Murray Gribin (2011.18).

dringling abgeknallt hat. In Kleve ist das Bild allerdings nicht mehr zu sehen.

"Subtlety has never been the artist's style", konstatiert Ali Subotnik in ihrem Katalogbeitrag, denn Foulkes pflegt seine Feindbilder, wie wir sehen konnten, mit einer seltenen und unverblühten Offenheit anzugreifen.²⁶ Der Kritiker David Pagel von der *Los Angeles Times* empfand diese künstlerischen Hassausbrüche sogar als dermaßen unreflektiert, dass er Foulkes bereits im Juni 1996 eine gefährliche Selbstgerechtigkeit vorwarf:

*The musty claustrophobia embodied by the artist's scathing, trompe l'oeil images is shot through with the same absolute, ill-grounded distinction between right and wrong that once fanned the flames of McCarthyism and other desperate attempts to 'clean up the country' by returning it to a past that never existed.*²⁷

Foulkes verwahrte sich in einem zornigen Leserbrief gegen diese Anschuldigungen, doch Pagels Kritik macht darauf aufmerksam, dass der Künstler mit seinen missionarischen Anti-Disney-Eruptionen über das Ziel hinausschießen könnte.²⁸ Allerdings ermöglicht

die Bildauswahl und -zusammenstellung in Kleve eine differenziertere Wahrnehmung. Als Schlüsselwerk hierfür erweist sich die Assemblage *Made in Hollywood* (1983), eines seiner ersten Tableaus, die mit einem bühnen- und reliefartigen Aufbau sowie mit forcierter Perspektive eine bis dato unbekannte Tiefenillusion ins Werk von Llyn Foulkes einführen (Abb. 11). Als eine seiner frühesten Mickey-Mouse-Darstellungen sticht *Made in Hollywood* auch dadurch hervor, dass Foulkes ohne Umschweife den Auslöser seines Furors präsentiert, und zwar einen höchst fragwürdigen Text, der ausführlich zitiert werden soll, auch weil er eine wichtige Verständnisfolie abgibt (Abb. 12):

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 unconsciously.

Diese Passage entstammt der Einleitung zum *Mickey Mouse Club Handbook* von 1934, das Foulkes gegen Ende der 1970er Jahr von Ward Kimball, seinem ersten Schwiegervater und einem der engsten Mitarbeiter Walt Disneys, geschenkt bekam. Eine Kopie integrierte der Künstler in *Made in Hollywood*, um wie in vielen seiner Werke seinen gesellschaftskritischen Anliegen mit einem Realitätsfragment zusätzlichen Nachdruck zu verleihen. Darüber befindet sich eine Spielzeugpistole, deren Lauf direkt auf ein Foto gerichtet ist, das zwei von Foulkes' Kindern zeigt und zielscheibenartig den Gipfel eines Hügels bekrönt. Mit assoziationskräftigen, gleichwohl markanten Bildkonstellationen wie dieser will er seine schlimmsten Befürchtungen vor einer unmerklichen kollektiven Gehirnwäsche durch den Disney-Konzern visualisieren. Dahinter ist eine bis ins Paranoide reichende Furcht vor ei-

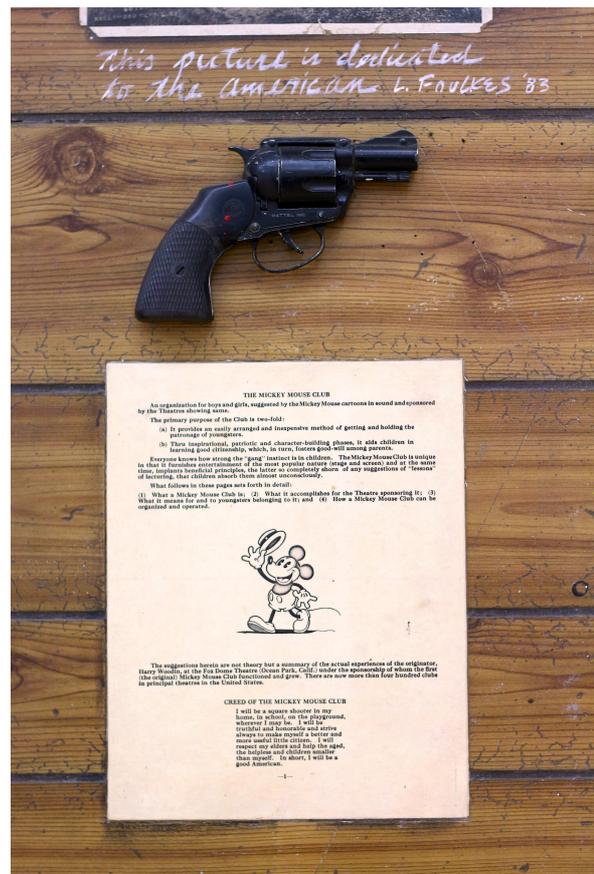


Abb. 12: Llyn Foulkes, *Made in Hollywood*, 1983, Detail: Seite aus dem *Mickey Mouse Club Handbook* von 1934.



Abb. 13: Museum Kurhaus Kleve, Ausstellung Llyn Foulkes, großer Saal im Obergeschoss, "Die Legende von Micky Rat", von links nach rechts: *To Ub Iwerks (Portrait of Walt Disney)*, 1996; *The Western Viewpoint*, 1995; *But I Thought Art Was Special (Mickey and Me)*, 1995; *The Legend of Mickey Rat*, 1996.

nem unkontrollierbaren, bis in die Familie hineinreichenden Einfluss einer eigentlich waffenscheinpflichtigen Unterhaltungs- und Verblödungsindustrie zu vermuten.

Dass die Kinder "Cowboy und Indianer" spielen, wirft letztlich auch die Frage auf, inwiefern der für die na-

tionale Identität so bedeutende Mythos des 'Wilden Westens' für die von Foulkes inkriminierte Manipulation von Kindern instrumentalisiert wird. Immerhin haben weder der 'Good Old West' in Hollywood noch das prestigeträchtige *Frontierland*, eine der Hauptattraktionen in *Disneyland*, viel mit den Realitäten der kontinentalen Eroberung gemein. Unklar bleibt indes, wie kritisch Foulkes selbst zu derartigen Mythen steht, da sie ja patriotische Gefühle wecken und der Künstler seinerseits zweifelsohne beleidigt wäre, wenn man ihm einen mangelnden Patriotismus vorwerfen würde. Hier scheint eine Zwickmühle vorzuliegen. Einmal mehr knüpft er in *Made in Hollywood* mit der mahnenden Aufschrift "This painting is dedicated to the American" über der Pistole an seine Postkartenbilder der 1960er Jahre an.

Foulkes' Auseinandersetzung mit Mickey Mouse findet im größten Saal des ersten Obergeschosses mit insgesamt zehn Werken aus den Jahren 1991 bis 2006 ihre Fortsetzung. Im Informationsblatt zur Ausstellung werden sie vielsagend unter der Überschrift "Die Legende von Micky Rat [sic!]" angekündigt, der deutschen Übersetzung eines Bildtitels sowie der danach benannten Ausstellung *The Legend of Mickey Rat*, die 1996 in Kalifornien stattfand und die oben zitierte Kritik David Pagels provozierte. In diesen jüngeren Bildern, die nun an schwarzen statt weißen Wänden hängen, kombiniert Foulkes abgenutzte Gegenstände, Comic-Motive und Elemente seiner *Bloody Heads* oder seiner öden Landschaften. Dies geschieht viel harmonischer als bisher, wodurch er seine aufrüttelnde Kritik auf ästhetischer Ebene, vor allem in den schwächeren Werken, eine Spur zu sehr entschärft. Von Altersmilde kann jedoch keine Rede sein, obgleich nun häufiger melancholische und selbstkritische Töne anklingen. *Where Did I Go Wrong?* fragt sich konsequenterweise ein nachdenklicher Superman im titelgleichen Bild von 1991 über den Ausbruch des ersten Golfkrieges.

Das überzeugendste Arrangement in diesem Saal besteht aus dem Quartett *To Ub Iwerks (Portrait of Walt Disney)*, *The Western Viewpoint*, *But I Thought Art Was Special (Mickey and Me)* sowie *The Legend of Mickey Rat*, die allesamt in den Jahren 1995 und 1996



Abb. 14: Llyn Foulkes, *But I Thought Art Was Special (Mickey and Me)*, 1995, 106,7 x 80 x 5,7 cm, Mischtechnik, Laguna Art Museum Collection, Gift of Kati Breckenridge (2001.019.002), Detail.

entstanden sind (Abb. 13). *But I Thought Art Was Special* ist ein Selbstporträt, in dem sich Mickey Mouse wie ein lebendiger Tumor lustvoll aus der Schädeldecke des Künstlers und dessen Gehirn aus grauen Wattebäuschen herausfrisst (Abb. 14). Man kann sich freilich darüber streiten, ob das echte *Danger*-Schild hinter seiner linken Schulter notwendig ist, um die Pointe des Bildes zu verdeutlichen. Bemerkenswert ist der Umstand, dass sich der zu diesem Zeitpunkt 61-jährige nun explizit als Zweifler präsentiert, der befürchtet, mitsamt seinen künstlerischen Hervorbringungen bereits von jener Macht vereinahmt worden zu sein, die er seit Jahren zu exorzieren versucht. Immerhin stammt Kimballs *Mickey Mouse-Handbuch* aus Foulkes' Geburtsjahr – warum sollte er, wenn man dieser paranoiden Logik folgt, den Einflüsterungen Walt Disneys in seiner Kindheit entgegenkommen sein?

Foulkes' kritische Auseinandersetzung mit der Populärkultur ist voller Ambivalenzen, vielleicht auch eine Abrechnung mit den eigenen Jugendambitionen, eine Karriere als Comic-Zeichner einzuschlagen, und folglich nicht ohne Wehmut. Immerhin erhielt er seine ersten Anregungen dazu in frühester Kindheit durch Donald Duck und – natürlich – Mickey Mouse.²⁹ Darauf deutet beispielsweise auch *Pop* (1985-1990) im Kabinett gegenüber hin, eine Vision der Hilflosigkeit, worin er sich als verzweifelter Vater mit Pistole und Diät-Cola vor dem Fernsehgerät zeigt, unter dessen Shirt ein Superman-Kostüm hervorschaut (Abb. 15). Sein Sohn steht mit einem Schulheft vor ihm, in das er Zi-

tate aus dem *Mickey Mouse Club Handbook* geschrieben hat. Letztlich wirft Foulkes hier die Frage auf, ob seine Kunst, in der er nicht mit aufrüttelnder Drastik spart, überhaupt ihre intendierte aufklärerische Wirkung entfalten kann oder doch vom kritisierten System bereits so weit vereinnahmt wurde, dass sie dieses vielleicht sogar insgeheim zu stabilisieren hilft - in erster Linie mit negativen Folgen für ihren Urheber. Da sich die Mickey-Mouse-Figur in *But I Thought Art Was Special* nicht nur aus seinem Kopf, sondern aufs Ganze bezogen sogar aus dem Bild selbst herausfrisst, steht Foulkes' radikal selbstkritische Erwägung im Raum, nicht, wie intendiert, auf den Grund der Dinge vorzustoßen, sondern selbst so oberflächlich zu bleiben, wie er es beispielsweise der Pop Art vorwirft.

Das 'Garbage Sublime' der Post-Frontier-Ära

Einen Höhepunkt der Ausstellung bilden die drei abgedunkelten Kabinette für drei zentrale Langzeitprojekte, die Foulkes in langjähriger, mühevoller Kleinarbeit bis zur Vollendung vorangetrieben hat. Der Aufbau der Reliefs erinnert an Dioramen, wobei die Beleuchtung, zum Teil auch aus dem Inneren heraus, ein zentrales Mittel ist, um ihre Suggestivkraft zu unterstützen. Die häusliche Szene des bereits erwähnten *Pop* sticht dadurch heraus, dass sie durch eine Aufzeichnung seiner eigenwilligen Gesänge begleitet wird. *The Awakening* (1994–2012) ist eine melancholische Schlafzimmerszene, mit der Foulkes das Scheitern seiner zweiten, 1996 geschiedenen Ehe verarbeitet und das er erst 2012 anlässlich der *documenta* (13) fertiggestellt hat. Zusammen mit *The Lost Frontier* (1997–2005) hat es in Kassel, wie bereits eingangs erwähnt, für berechtigte Furore gesorgt. In Kleve bekommt man die zwei Tableaus aus größerer Nähe zu sehen, sodass man ihre detailreiche Kunstfertigkeit und Materialität viel besser würdigen kann. *The Awakening* ist insofern ungewöhnlich, als Foulkes hier eine resignative Stimmung vermittelt, die sich ausschließlich auf seine Ehe bezieht. Deshalb ist dieses Alters-werk, das ihn circa 18 Jahre beschäftigt hat, wohl auch sein intimstes und poetischstes.

In *The Lost Frontier* versetzt Foulkes demgegenüber sein Selbstporträt in eine faszinierend-apokalyptische

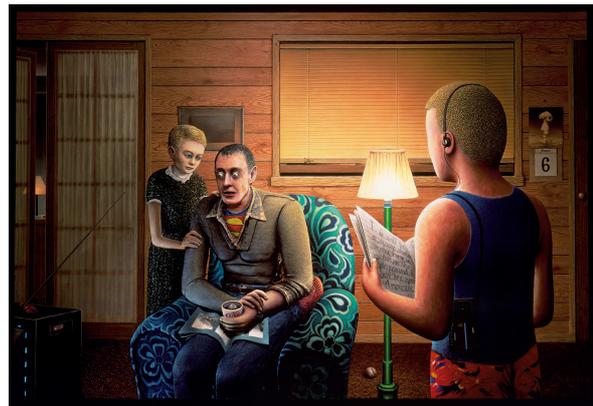


Abb. 15: Llyn Foulkes, *Pop*, 1985-1990, Mixed media mit Soundtrack, 213,4 x 312,4 x 7,6 cm, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Purchased with funds provided by the Graham Trust and the Acquisition and Collection Committee.

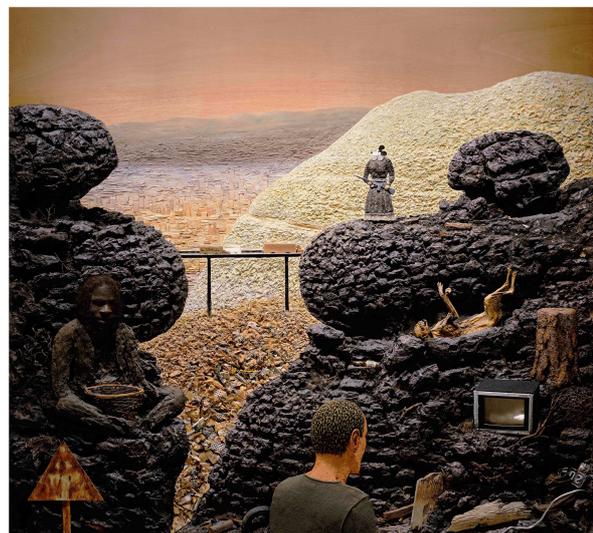


Abb. 16: Llyn Foulkes, *The Lost Frontier*, 1997-2005, Mixed media, 221 x 243,8 x 20,3 cm, Los Angeles, Hammer Museum, erworben mit Mitteln von Erika Glazer, Susan Steinhauer und Daniel Greenberg/The Greenberg Foundation, Amy Adelson und Dean Valentine, Linda und Jerry Janger, Kadima Foundation, Heidi und Erik Murkoff, Susan Bay Nimoy und Leonard Nimoy, sowie Joel Portnoy.

Stadt- und Müllandschaft (Abb. 16). Seiner Kritik am Establishment und an der Wohlstandsgesellschaft verleiht er eine vertiefte historische Dimension, indem er explizit auf nationale Gründungsmythen rekurriert. Bereits das nahezu quadratische Format unterstützt den Bildinhalt, indem es nicht landschaftliche Weite, sondern klaustrophobische Enge vermittelt. Im Vordergrund sitzen Llyn Foulkes im verlorenen Profil und ein uns zugekehrter amerikanischer Ureinwohner zwischen zwei dunklen, plastisch hervortretenden und wie verkohlt erscheinenden Hügelformationen. Sie

werden umgeben von zerstörten Gegenständen, einem Baumstumpf und einer echten, eigens von Foulkes plastinierten Katze.³⁰ Nahe der Bildmitte wacht eine Pionierfrau mit Mickey-Mouse-Kopf auf dem rechten Hügel, bewaffnet mit einem M16-Gewehr, der offiziellen Dienstwaffe des US-Militärs. Über die dahinter liegenden Müllberge führt bildflächenparallel eine dicht befahrene, schutzzaunartige Autobahn hinweg. Sie versperrt optisch den Zugang zur dahinter liegenden Großstadt Los Angeles, die sich bis zum grau bewölkten Horizont erstreckt.

Mit *The Last Frontier* kritisiert Foulkes die US-amerikanische Fortschrittsideologie, da diese nicht zur Optimierung, sondern zur Überfüllung und Zerstörung der nordamerikanischen Landschaft geführt hat, was durch den konsumorientierten *American Way of Life* im 20. Jahrhundert noch verschärft wurde. Wie in den *Post Cards* der 1960er visualisiert er eine irreversible Entfremdung von den Wurzeln der *Nature's Nation*. Dabei revidiert er ein bekanntes Darstellungsmuster, das von Malern der sogenannten Hudson River School im 19. Jahrhundert genutzt wurde, um Geschichte und Zukunft der USA in eine überwältigende, harmonische Landschaftsvision zu bannen. Ein kurzer Vergleich mit Asher B. Durands weithin bekannter Auftragsarbeit *Progress* von 1853 bietet sich an (Abb. 17). Darin sind Fortschrittsutopie und Lichtmetaphysik miteinander paradigmatisch zur US-amerikanischen Heilsgeschichte verschmolzen, um der Ideologie des *Manifest Destiny* den Ausdruck der Endgültigkeit zu verleihen.³¹ Durand (1796-1886) entwickelt in seinem Ölgemälde linear in den Bildraum hinein eine zum Licht und somit zur Aufklärung und Erfüllung führende Erzählung des amerikanischen Urbanisierungsprozesses. Die Bildelemente sind aufeinander im Einklang abgestimmt, sodass zum Beispiel die Dampf- und Rauchschwaden von Eisenbahn, Dampfschiffen und Fabriken nahtlos mit der Landschaft und den Wolken zu verschmelzen scheinen. Vertreter der indigenen Bevölkerung sind dem Entwicklungsstadium der 'Wildnis' im Vordergrund links zugeordnet und dazu verdammt, dem 'Zivilisationsprozess' hinterherzuschauen. Dieser visuelle Euphemismus folgt dem damaligen Allgemeinverständnis, dass die Ureinwohner des Kontinents ausweglos dem Untergang geweiht



Abb. 17: Asher Brown Durand, *Progress (The Advance of Civilization)*, 1853, Öl auf Leinwand, 121,9 x 182,7 cm, Privatsammlung.

sind.³² Foulkes modifiziert dieses Muster, um mit dem Bild einer von Müll überfluteten und von der Unterhaltungsindustrie kontrollierten Stadtlandschaft die destruktiven Folgen dieser Fata Morgana des unbehinderten technologischen Fortschritts augenfällig zu machen. Wer nicht ins Schema passt, wie der Ureinwohner oder der widerspenstige Kritiker Llyn Foulkes, wird aus der Illusionssphäre des instrumentalisierten *American Way of Life* in 'Reservate' ausgestoßen. In dieser verwüsteten Peripherie wird man unweigerlich mit den Konsequenzen des Konsumterrors konfrontiert - ein Gedanke, den Foulkes übrigens bereits 1995 im Exklusionsszenario von *The Western Viewpoint* zur Anschauung gebracht hat, allerdings noch publikumskritischer, indem er den Museumsbesucher implizit auf der Seite der Wohlstandsgesellschaft verortet hat, die wie Mickey Mouse ratlos durch einen Grenzzaun auf eine weite, zerstörte Landschaft mit einem einsam sitzenden Paar von Ureinwohnern blickt (Abb. 13). In *The Lost Frontier* zeigt sich Llyn Foulkes als desillusionierter Realist, der sich auf die Seite der indigenen Bevölkerung stellt. Er holt uns auf seine Seite und weist uns ebenfalls eine Außen(seiter)perspektive zu, eine implizite Aufforderung, aktiv zu werden.

An die Stelle harmonisch verschliffener räumlicher Kontinuität, mit der Durand auch eine heilgeschichtliche Teleologie visualisiert, treten in *The Lost Frontier* klar voneinander abgegrenzte Zonen. Der Baumstumpf, bei Durand noch ein positives Symbol der 'zivilisierenden' Umwandlung der Landschaft, ist hier

explizit zum Zeichen der Zerstörung mutiert.³³ Dem Traumbild vom Reichtum und der technischen 'Veredlung' der Natur wird hier eine kompromisslos verwüstete Natur entgegengesetzt. Der Ureinwohner schaut nicht mehr in den Bildraum, als ob er sehnsüchtig zur sogenannten Zivilisation gehören möchte, sondern er wendet sich ab, in unsere Richtung. Dem diaphanen Sublimen Durands antwortet Foulkes mit einem radikal diesseitigen 'Garbage Sublime', das jede Heilsgewissheit ausschließt.

Der Titel *The Lost Frontier* bezieht sich auf den Verlust der Erschließungsgrenze des nordamerikanischen Kontinents, die im 19. Jahrhundert immer weiter nach Westen verlagert und 1890 offiziell für geschlossen erklärt wurde. An das Konzept der *Frontier*, die als Begegnungsstätte zwischen 'Wildnis' und 'Zivilisation' definiert wurde, knüpft auch das Ideal des amerikanischen Pioniergeistes an, der nicht nur die furchtlose Erschließung gefährlicher, unerforschter Gebiete ermöglicht, sondern auch Freiheit, Individualismus und Demokratie als ureigene amerikanische Eigenschaften hervorgebracht haben soll - eine Idee, die der Historiker Frederick Jackson Turner in seinem folgenreichen Vortrag "The Significance of the Frontier in American History" auf der Columbian Exhibition in Chicago im Jahr 1893 auf den Punkt gebracht hat. Turner nobilitierte die *Frontier* zum magischen Schauplatz, an dem sich europäische Siedler durch die Konfrontation mit der 'Wildnis' in Amerikaner verwandeln.³⁴ Dieser bis heute kontrovers diskutierte Text hat das US-amerikanische Selbstverständnis vor allem auch als Schulbuchwissen so tiefgreifend geprägt, dass seine Aussagen trotz zahlreicher Revisions- und Widerlegungsversuche noch nicht aus dem amerikanischen Alltagsdenken verschwunden sind.³⁵ Turners 'langer Schatten' liefert somit einen plausiblen Bezugsrahmen, um Foulkes' "homespun history painting", so Ken Johnson, mitsamt seinen Paradoxien präziser zu erfassen.³⁶

Der Titel von Foulkes' Tableau lässt sich zudem auf die Diskussionen um die Auflösung der *Frontier* um 1900 beziehen. Der Gedanke an deren Schließung wurde in weiten Kreisen als Bedrohung des Amerikanertums per se empfunden. Turner schlussfolgerte

daraus beispielsweise das Ende der ersten Periode der amerikanischen Geschichte und ermunterte, wie zahlreiche Zeitgenossen, zur Suche nach neuen *Frontiers* auf, an denen sich der nationale Pioniergeist bewähren könne.³⁷ Foulkes findet für die beängstigende Idee einer verlorenen *Frontier* ein markantes Bild, indem er die zukunftsgerichtete Potenzialität einer Naturszenerie durch das anti-idyllische *rien ne va plus* urbaner Vermüllung ersetzt.

Die Pionierfrau mit Mickey-Mouse-Kopf, ein festes Element in Foulkes' Ikonografie, ist somit als Signum einer Pseudo-*Frontier* zu verstehen: Nicht mehr ein originärer Pioniergeist herrscht, sondern die kollektive Anpassung an einen pervertierten Patriotismus, den die Unterhaltungsindustrie im Rekurs auf nationale Mythen unbemerkt schürt und für ihre geschäftlichen Interessen instrumentalisiert. Konsequenterweise folgt der ratlosen Mickey Mouse aus *The Western Viewpoint* (Abb. 13) nun eine aggressive Variante, die das manipulative, letztlich 'imperialistische' Konsumsystem mit Gewalt verteidigt.

The Lost Frontier ist nicht nur ein Kulminationspunkt von Foulkes' Kritik, sondern auch ein Werk, das die Widersprüche seiner Haltung mit besonderer Schärfe hervortreten lässt. Eine Rückkehr zu den *Frontier*-Zuständen eines imaginierten oder realen 'Wilden Westens' kann nicht sein Anliegen sein, dazu gibt sich Llyn Foulkes zu sehr als desillusionierter und desillusionierender Realist.³⁸ Doch hinter der Fassade gesellschaftskritischer Hoffnungslosigkeit verbirgt sich in der Regel ein utopischer Kern, der auch hier nicht fehlt: Natürlich will Foulkes mit seiner engagierten Kunst wachrütteln. Mit der Heraufbeschwörung einer verlorenen *Frontier* postuliert der Künstler eine Abweichung vom 'richtigen' Weg, um davon ausgehend umso nachdrücklicher zur Rückbesinnung auf identitätsstiftende nationale Werte wie Freiheit, Individualismus und Demokratie zu mahnen. Sein Verhältnis zu seiner Heimat ist tatsächlich eine Hassliebe, wie ihm Jim Lewis im Katalog berechtigt attestiert, seine Kunst ist schlussendlich zutiefst patriotisch motiviert.³⁹ Der kapitalistische Konsum- und Konformitätsdruck, den Foulkes unentwegt attackiert, dürfte aus seiner Perspektive folglich ein zutiefst 'un-amerikani-

sches' Phänomen sein, Ausdruck einer fehlgeleiteten Entwicklung.

Llyn Foulkes' Inanspruchnahme des *Frontier*-Konzepts ist freilich auch sein blinder Fleck. *The Lost Frontier* vermittelt die melancholische Stimmung vieler seiner jüngeren Werke und ist somit durchaus eine Klage über den Verlust eines Ideals, dessen Realitätsgehalt man mit einiger Berechtigung anzweifeln kann. Hierfür beruft sich der Künstler auf einen Mythos, der von Anfang an, so Richard Slotkin, als „rationalizer of the process of capitalist development in America“ fungierte.⁴⁰ Das heißt Foulkes kritisiert eigentlich indirekt, worauf er sich beruft, denn die von Alan Trachtenberg so plastisch beschriebene "Incorporation of America" im *Gilded Age* und deren Konsequenzen sind eine logische Folge des *Frontier*-Denkens: Mit den Pionieren begann die Umwandlung Nordamerikas in 'zivilisiertes' Land, die Pioniere arbeiteten folglich konsequent an ihrer eigenen Abschaffung und der Zerstörung der Natur mit, die dann schließlich in die Industrialisierung münden sollte.⁴¹ Diesen fundamentalen Widerspruch kann man Foulkes jedoch kaum zum Vorwurf machen, denn er gehört zu einem ganzen Bündel von Paradoxien, die dem US-amerikanischen Selbstverständnis inhärent sind.⁴² Gerade daraus resultiert eine Vielschichtigkeit, die *The Lost Frontier* zu einem Kulminationspunkt im Œuvre von Foulkes nobilitiert.

Der Künstler als Pionier und *Frontiersman*

Auf das Konzept der *Frontier* wird hier so ausführlich eingegangen, weil es auch eine kulturgeschichtliche Grundierung für das Rollenmodell offenbart, in das Llyn Foulkes von vielen Autoren eingepasst wird und das er seinerseits wohl auch gerne bedient. Ein Blick in die deutsche Broschüre mit einem Vorwort von Harald Kunde, dem Direktor des *Museum Kurhaus Kleve*, der auch für die dortige Präsentation verantwortlich zeichnet, erweist sich als äußerst lehrreich: Indem Kunde von der "rebellischen Grundhaltung" des Künstlers berichtet, die sich gegen den *American Way of Life* richte, und indem er die Singularität seines Werks beschwört,⁴³ das "sich zu einer Chronik der Unbestechlichkeit und Aufrichtigkeit" füge,⁴⁴ folgt

er letztlich den Katalogtexten und zahlreichen Kritikern, die Foulkes als "ewige[n] Rebell[en]" und "Malerrebell", als "true American original" oder als innovativen Eigenbrötler bzw. "crank" charakterisieren.⁴⁵ Weniger explizit, dafür aber umso entlarvender drückt sich Ali Subotnick im englischsprachigen Ausstellungskatalog aus: "Foulkes consistently opts for the difficult and challenging path rather than taking the easy way out".⁴⁶ Jim Lewis bringt mit der ironischen Anrufung "O Pioneer!" im Titel seines Katalogessays auf den Punkt, worum es geht:⁴⁷ Llyn Foulkes wird konsequent und weitgehend unhinterfragt die Rolle des amerikanischen Pioniers zugeschrieben, der unabhängig und ohne Rücksicht auf Verluste nach neuen Wegen sucht. Er wird als Persönlichkeit beschrieben, die ein gesundes Misstrauen gegenüber Institutionen und dem Establishment entwickelt hat, weil diese seine Freiheit einschränken könnten. Diese Beschreibungen decken sich weitestgehend mit Frederick Jackson Turners Schilderungen der instituti-onsfeindlichen, freiheitsliebenden und demokratischen *Frontier*-Mentalität.⁴⁸

Ähnliche Einbindungen von Künstlern in eine suggestive *Frontier*-Rhetorik, die als Ausweis genuiner amerikanischer Schöpferkraft dienen sollte, lassen sich mindestens bis ins späte 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Die Zurückgezogenheit oder die Authentizität eines der Kunstwelt abgewandten Autodidaktentums, das zur mühevollen Beschreitung neuer künstlerischer Wege befähige, wurden als Attribute für die besonderen amerikanischen Qualitäten von solch unterschiedlichen Persönlichkeiten wie Albert Pinkham Ryder (1847-1917) oder Winslow Homer (1836-1910) bemüht.⁴⁹ Speziell von Homer ist bekannt, dass er dieses Image aus marktstrategischen Gründen bewusst pflegte. Dass Ryder in New York und Homer in New England an der Küste von Maine wohnte, war für die Inanspruchnahme des nationalen Pioniergeistes nebensächlich.

Die experimentelle Kunst von Llyn Foulkes, sein Auftreten sowie seine verbalen Angriffe gegen den Kunstmarkt und die seiner Meinung nach zu angepassten Kollegen geben der *Frontier*-Rhetorik natürlich überreiche Nahrung. Auch seine Rolle als Cowboy in ei-

nem unveröffentlichten Film von Maria Nordman von 1969 oder Auftritte an der *Machine* mit Cowboy-Accessoires unterstützen dieses Image,⁵⁰ mit dem er sich in die Traditionslinie des kernigen, authentischen amerikanischen *Frontiersman* und Westerners einreicht, der sich im Dschungel der Gegenwart mit seiner originären Kunst für verloren gegangene Errungenschaften von Recht und Ordnung einsetzt.⁵¹ Seine Kreativität ist für Foulkes nicht nur ein Mittel zur Selbstverwirklichung, sondern seine Musik ebenso wie seine Kunstwerke sind schlussendlich seine Waffen. Es ist durchaus nachvollziehbar, dass Foulkes polarisiert und Kritiker wie Corinna Kirsch sich von den vermeintlich reduktiven 'Botschaften' der Werke genervt fühlen.⁵² Was man dabei zu übersehen droht, sind die hintersinnigen Ambivalenzen und spannungsvollen Brüche, die seine Werke auch um nichtintendierte Sinnschichten bereichern und sie davor bewahren, zu moralinsauren Predigten zu verkommen. Gerade die Spannung zwischen trügerischen Vexierbildern und die Integration von 'anti-künstlerischen' Alltagsfragmenten sorgt für Irritationen des Realitätsempfindens, die dem Betrachter die vermeintliche Unschuld des Blicks rauben und kompromisslos zur Stellungnahme provozieren. Auch der erörterte kulturgeschichtliche Kontext mit all seinen Widersprüchen trägt zweifelsohne zum Faszinosum bei, das von Llyn Foulkes und seinem Werk ausstrahlt.

Fazit

Die Autoren des Kataloges und die meisten Kritiker in ihrem Fahrwasser schreiben Foulkes' Einbettung in die *Frontier*-Diskurse letztlich fort. Als bis dato umfangreichste Publikation über den Künstler entpuppt er sich dennoch als unerlässliche Quelle. Die Kuratorin Ali Subotnick wartet mit einer kompetenten und materialreichen Einführung auf, der man – wie man auch an dieser Rezension sieht – so manche Anregung entnehmen kann. Ihr Text wurde auch für die Broschüre des *Museum Kulturhaus Kleve* ins Deutsche übersetzt. Zwei weitere kurze Katalogessays wurden hingegen nicht übernommen, wohl auch weil sie dem Haupttext nicht allzu viel Substanz hinzufügen können. Jason Weiss setzt sich mit dem Musiker Llyn Foulkes auseinander, wobei vor allem Auszüge

der Songtexte Aufmerksamkeit verdienen, deren beißender Sarkasmus durchaus mit den Kunstwerken korrespondiert. Jim Lewis' "O Pioneer!" verfährt eher assoziativ und geht gelegentlich auf Foulkes' Patriotismus ein, ohne diesem Aspekt systematisch nachzuspüren.

Die zahlreichen Abbildungen in sehr guter Qualität vermitteln einen ausführlichen Überblick seines Schaffens. Die meisten der aussagekräftigen frühen Zeichnungen und Collagen, die Foulkes vermutlich erst nachträglich aus seiner eigenen Sammlung beigeuert hat, sind leider nicht abgedruckt. Auf Details oder Aufnahmen aus seitlichen Blickwinkeln, mit denen einem die Materialität der Assemblagen und Tableaus nähergebracht werden könnten, fehlen leider. Hilfreich wäre auch eine Dokumentation der bemerkenswerten Metamorphosen seiner Tableaus im Zuge ihrer Entstehung, wie sie in einem Katalog der New Yorker *Kent Gallery* aus dem Jahr 2007 zu *Pop* vorliegt.⁵³ Eine ausführliche Bibliografie und eine kleine Sammlung von Plakatreproduktionen, Ansichten früherer Ausstellungen und Fotografien des Musikers bieten ein sehr gutes Reservoir an Materialien zum Weiterforschen, wobei seine Rolle im bereits erwähnten Kurzfilm *Falling Pink* bedauerlicherweise vergessen wurde.

Trotz der Einwände erweist sich der Katalog als ausgezeichnete Ergänzung zur Schau in Kleve, da diese mit etwa 100 Werken nur zwei Drittel der ursprünglichen Ausstellung präsentieren kann. Ein paar der relevanten Werke wie *In Memory of St. Vincent School* (1960) oder die Kuh- und Schweinedarstellungen der frühen 1960er Jahre, mit denen einzelne Aspekte differenzierter vorgestellt werden könnten, fehlen zwar, doch dies dürfte eher den Leihbedingungen geschuldet sein als der Ausstellungskonzeption in Kleve. Allerdings gewinnt die deutsche Etappe durch diese Entschlackung auch an Prägnanz und gestattet einen umso spannungsreicher aufgebauten und überzeugenden Einstieg in den Bilderkosmos von Llyn Foulkes.⁵⁴ Der chronologische Aufbau nach Werkgruppen wird nie langweilig, wohl auch weil die unterschiedlich gestalteten Räume Abwechslung in die Präsentation bringen und schwächere Werke wie die jüngeren *Bloody Heads* nicht gezeigt werden. Nach-

vollziehbar wird gleichfalls, dass die Stilverschiebungen bei Foulkes' nicht jene extreme Radikalität aufweisen, die zahlreiche Autoren ihnen gerne unterstellen. Der Überblick macht offensichtlich, dass der Künstler in seinen über sechs Schaffensjahrzehnten ein Repertoire an Techniken, Motiven und Versatzstücken angelegt hat, auf das er immer wieder zurückgreift. Das Prinzip der Collage bzw. Assemblage in Kombination mit vexierbildartigen Effekten, die zwischen unmittelbarer Materialität und Ungegenständlichkeit oszillieren, erweist sich als roter Faden, der für Kontinuität sorgt. Zu den inhaltlichen Konstanten zählt, kaum übersehbar, eine hochgradig kritische, stets durch persönliche Betroffenheit markierte Haltung, die in einer Mischung aus "pop noir" und "abject expressionism" gesellschaftliche ebenso wie künstlerische Entwicklungen hinterfragt. Ohne Galerien- und Museumskontext kann Foulkes' Kunst ihre Wirkung nicht entfalten. Doch trotz aller ästhetischen Raffinesse, so grobschlächtig sie auch wirken mag, sucht er unentwegt nach einer aufrüttelnden, über den Ausstellungsraum hinausweisenden Wirklichkeitsanbindung, die dazu anregt, nichts so hinzunehmen, wie es auf den ersten Blick erscheint.

Als besonderer Vorzug erweist sich die großzügige Hängung, mit der insbesondere die größeren Bilder beziehungsreich und erhellend zueinander in Beziehung gesetzt werden, ohne sich gegenseitig zu stören. Dieser Aspekt wird hier eigens hervorgehoben, weil die Anbringung im *New Museum* in New York zum Teil bedenklich dicht war.⁵⁵ Auch die Entscheidung zur peripheren Befestigung der Museumsschilder an den Wänden in Gruppen ist begrüßenswert, weil man sich weniger voreingenommen und umso intensiver auf die Exponate, ihre schiere materielle Präsenz und nicht zuletzt das semantische Schillern ihrer mehr oder weniger expliziten Collage-Ästhetik einlassen vermag. Alles in allem handelt es sich um eine empfehlenswerte Ausstellung. Sie hält genügend Anregungen zur weiteren Auseinandersetzung mit Llyn Foulkes bereit und wird hoffentlich ausgiebig rezipiert. Ansonsten könnte dieses streitbare, nichtsdestotrotz faszinierende Œuvre wieder in der Versenkung verschwinden, um womöglich in einer Dekade erneut entdeckt zu werden.

Endnoten

1. Vgl. u. a. Ann Philbin, *Foreword*, in: *Llyn Foulkes*, Ali Subotnick u. a., München u. a. 2013, S. 6-8, hier S. 6; Philipp Ekardt, "Pop Art sieht für mich nach Werbung aus" - *Interview mit Llyn Foulkes*, in: *Spex*, Mai/Juni 2012, S. 60, wo Llyn Foulkes allerdings den Ausstellungsmacher Hal Glicksman als Quelle dieser Behauptung nennt.
2. Vgl. Howard Singerman, *Howard Singerman on Pop Noir*, in: *Artforum*, Bd. 43, Heft 2, 2004, S. 125-126, 284, 286, hier v. a. S. 126. Erwähnung findet Llyn Foulkes z. B. in folgenden Publikationen: *Helter Skelter. L. A. Art in the 1990s*, hg. v. Catherine Gudis, Los Angeles 1992; *Sunshine & Noir. Art in L. A. 1960-1997*, hg. v. Henning S. Hansen, Ostfildern (Ruit) 1997; Peter Selz, *Art of Engagement. Visual Politics in California and Beyond*, Berkeley u. a. 2006, S. 68; Michael Duncan, *L. A. Raw. Abject Expressionism in Los Angeles 1945-1980. From Rico Lebrun to Paul McCarthy*, Santa Monica 2012, S. 68-71.
3. Duncan 2012, *L. A. Raw*, S. 69; vgl. ebd., S. 11-21.
4. Vgl. Ali Subotnick, *Lone Star*, in: *Llyn Foulkes*, Ali Subotnick u. a., München u. a. 2013, S. 70-104, hier S. 86.
5. Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 70.
6. Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 76.
7. Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 80.
8. Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 82.
9. Vgl. *Falling Pink*, USA 1959, Robert H. Spring, 8 mm, Farbe, stumm, 9 Min., in: *Avant-Garde 3: Experimental Cinema 1922-1954*, New York 2009, Disc 2.
10. Vgl. hierzu u. a. Ralf Michael Fischer, *Raum und Zeit im filmischen Œuvre von Stanley Kubick*, Diss. phil. Marburg 2006, Berlin 2009, S. 99-103.
11. Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 86.
12. Vgl. Cécile Whiting, *Pop L. A. Art and the City in the 1960s*, Berkeley u. a. 2006, S. 44-47.
13. Vgl. Whiting 2006, *Pop L. A.*, S. 21.
14. Vgl. Ekardt 2012, *Interview mit Llyn Foulkes*, S. 60.
15. Christopher Knight, *Art review: Retrospective shows Llyn Foulkes' Sharp Eccentricity*, in: *Los Angeles Times*, 07.02.2013, rpt. in: <http://articles.latimes.com/print/2013/feb/07/entertainment/la-et-cm-0207-knight-foulkes-review-20130207>, o. S., 25.01.2014. Vgl. ferner Sidra Stich, *Made in USA. An Americanization in Modern Art, the '50s & '60s*, Berkeley u. a. 1987, S. 171; Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 86.
16. Vgl. Stich 1987, *Made in USA*, S. 171-172.
17. Vgl. Stich 1987, *Made in USA*, S. 171-172; Ulysses S. Grant, *Personal Memoirs*, Erstpublikation 1885/1886, New York 1892, S. 5.
18. Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 86.
19. Vgl. Clare de Dobay Rifej, *How L. A. Neighborhoods Influence Llyn Foulkes' Retrospective at the Hammer Museum*, in: *LA Weekly*, 14.02.2013, <http://www.laweekly.com/2013-02-14/art-books/llyn-foulkes-hammer-museum>, o. S., 24.01.2014.
20. Vgl. Llyn Foulkes, *Oral History Interview With Llyn Foulkes, 1997 June 25-1998 Dec. 2*, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-llyn-foulkes-12132>, o. S., 27.01.2014, wo Foulkes kurz und wenig schmeichelhaft auf seine Begegnung mit Mark Tansey eingeht.
21. Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 88.
22. Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 72, über Foulkes' Inspiration durch Willem de Koonings Werk, wobei ihn wohl vor allem figurative Assoziationen auch in den ungegenständlichen Bildern beeindruckten.
23. Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 86.
24. Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 80, 82.
25. Vgl. Jason Weiss, *Llyn Foulkes: Only Listen*, in: *Llyn Foulkes*, Ali Subotnick u. a., München u. a. 2013, S. 136-144.
26. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 98.
27. 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., 25.01.2014.
28. Vgl. 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., 25.01.2014.
29. Vgl. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 70.
30. Vgl. Ross Simonini, *Llyn Foulkes in the Studio*, in: *Art in America*, Bd. 99, Heft 10, October 2011, S. 170-177, rpt. in: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/llyn-foulkes-in-the-studio/>, o. S., 27.01.2014.

31. Vgl. Angela Miller, *The Empire of the Eye. Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825–1875*, Ithaca / London, 1993, S. 154–165.
32. Vgl. Joseph Moreau, *Schoolbook Nation. Conflicts over American History Textbooks from the Civil War to the Present*, Ann Arbor 2003, v. a. S. 151–163, 174, wo deutlich wird, dass diese Meinung in der Mitte des 19. Jahrhunderts so allgemein verbreitet war, dass sie auch in Schulbüchern dominierte.
33. Zur Ikonografie des Baumstumpfes in der US-Malerei vgl. Nicolai Cikovsky, Jr., *'The Ravages of the Axe': The Meaning of the Tree Stump in Nineteenth-Century American Art*, in: *Art Bulletin*, Bd. 61, Heft 4, 1979, S. 611–626; zur Idee der Veredelung der Natur zu einer "Second Creation" durch die Besiedlung und Industrialisierung vgl. David E. Nye, *America as Second Creation. Technology and Narratives of New Beginnings*, Cambridge (Massachusetts) / London 2003, u. a. S. 9–20.
34. Vgl. Frederick Jackson Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, Erstpublikation 1893, in: Frederick Jackson Turner, *Rereading Frederick Jackson Turner. "The Significance of the Frontier in American History" and Other Essays*, New Haven / London 1998, S. 31–60, v. a. S. 30–32, 47–48, 53.
35. Vgl. Patricia Nelson Limerick, *Turnerians All: The Dream of a Helpful Story in an Intelligible World*, Erstpublikation 1995, in: Patricia Nelson Limerick, *Something in the Soil. Legacies and Reckonings in the New West*, New York / London 2000, S. 141–165.
36. 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.
37. Vgl. David M. Wrobel, *The End of American Exceptionalism. Frontier Anxiety from the Old West to the New Deal*, Lawrence (Kansas) 1993; Turner 1998 [1893], *The Significance of the Frontier*, S. 59–60.
38. Vgl. Foulkes 1996, *Protecting the Kids*, o. S.
39. Vgl. Jim Lewis, *O Pioneer!*, in: *Llyn Foulkes*, Ali Subotnick u. a., München u. a. 2013, S. 162–170, hier S. 164.
40. Richard Slotkin, *The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800–1890*, Erstpublikation 1985, Norman 1998, S. 34.
41. Vgl. Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America. Culture and Society in the Gilded Age*, Erstpublikation 1982, New York 2007 [= Twenty-fifth anniversary edition]; Turner 1998 [1893], *The Significance of the Frontier*, S. 38–42, 44–46.
42. Vgl. Hans-Dieter Gelfert, *Typisch amerikanisch. Wie die Amerikaner wurden, was sie sind*, München 2012 [= 4. Auflage].
43. Vgl. Harald Kunde, *Vorwort*, in: *Llyn Foulkes*, hg. v. Freundeskreis Museum Kurhaus und Koekkoek-Haus Kleve e. V., Kleve 2013, S. 3–5, hier S. 3.
44. Kunde 2013, *Vorwort*, S. 4.
45. Vgl. Ute Thon, *Der ewige Rebell*, in: *Art. Das Kunstmagazin*, Heft 6, 2012, S. 48–53, hier S. 48 und 50; Ariella Budick, *It's All Mickey's Fault*, in: *Financial Times*, 29.06.2013, S. 16; Knight 2013, *Llyn Foulkes' Sharp Eccentricity*, o. S.
46. Subotnick 2013, *Lone Star*, S. 104.
47. Vgl. Lewis 2013, *O Pioneer!*, S. 162, 164.
48. Vgl. Turner 1998 [1893], *The Significance of the Frontier*, S. 53–55.
49. Vgl. Henry Eckford [Charles de Kay], *A Modern Colorist: Albert Pinkham Ryder*, Erstpublikation 1890, rpt. in: *American Art to 1900. A Documentary History*, hg. v. Sarah Burns und John Davis, Berkeley u. a. 2009, S. 1014–1016, v. a. S. 1015; Sarah Burns, *Inventing the Modern Artist. Art & Culture in Gilded Age America*, New Haven / London 1996, S. 187–217.
50. Vgl. *Llyn Foulkes*, Ali Subotnick u. a., München u. a. 2013, S. 182, 184, 199.
51. Vgl. Kurt Bayertz, *Zur Ästhetik des Western*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsttheorie*, Bd. 48, Heft 1, 2003, S. 69–82, v. a. S. 79–82.
52. Vgl. z. B. 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/llyn-foulkes-at-the-new-museum-a-skilled-painter-with-a-simple-political-message/>, o. S., 25.01.2014.
53. Vgl. *Llyn Foulkes*, hg. v. Kent Gallery, New York 2010 [= 2. Auflage], S. 41–51, als Download verfügbar unter http://dl.dropboxusercontent.com/u/66408988/ARTISTS/FOULKES%2C%20LLYN/PRESS/02_foulkes_foulkes.pdf, 29.01.2014.

54. Vgl. Knight 2013, *Llyn Foulkes' Sharp Eccentricity*, o. S., der die Verkleinerung der vollständigen Ausstellung in Los Angeles um mindestens ein Drittel gefordert hat.
55. Vgl. den gefilmten Ausstellungsbesuch im *New Museum* in New York unter <http://www.youtube.com/watch?v=0t33IW8c5As>, 30.12.2013.

Bibliographie

- Bayertz, Kurt, *Zur Ästhetik des Western*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsttheorie*, Bd. 48, Heft 1, 2003, S. 69–82.
- Budick, Ariella, *It's All Mickey's Fault*, in: *Financial Times*, 29.06.2013, S. 16.
- Burns, Sarah, *Inventing the Modern Artist. Art & Culture in Gilded Age America*, New Haven / London 1996.
- Cikovsky, Jr., Nicolai, *'The Ravages of the Axe': The Meaning of the Tree Stump in Nineteenth-Century American Art*, in: *Art Bulletin*, Bd. 61, Heft 4, 1979, S. 611–626.
- De Dobay Rifelj, Clare, *How L. A. Neighborhoods Influence Llyn Foulkes' Retrospective at the Hammer Museum*, in: *LA Weekly*, 14.02.2013, <http://www.laweekly.com/2013-02-14/art-books/llyn-foulkes-hammer-museum>, o. S., 24.01.2014.
- Duncan, Michael, L. A. *Raw. Abject Expressionism in Los Angeles 1945–1980. From Rico Lebrun to Paul McCarthy*, Santa Monica 2012.
- Eckford, Henry [Charles de Kay], *A Modern Colorist: Albert Pinkham Ryder*, Erstpublikation 1890, rpt. in: *American Art to 1900. A Documentary History*, hg. v. Sarah Burns und John Davis, Berkeley u. a. 2009, S. 1014–1016.
- Ekardt, Philipp, *"Pop Art sieht für mich nach Werbung aus" – Interview mit Llyn Foulkes*, in: *Spex*, Mai/Juni 2012, S. 60.
- Fischer, Ralf Michael, *Raum und Zeit im filmischen Oeuvre von Stanley Kubick*, Diss. phil. Marburg 2006, Berlin 2009.
- 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.
- Foulkes, Llyn, *Oral History Interview With Llyn Foulkes, 1997 June 25–1998 Dec. 2*, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-llyn-foulkes-12132>, o. S., 27.01.2014.
- Gelfert, Hans-Dieter, *Typisch amerikanisch. Wie die Amerikaner wurden, was sie sind*, München 2012 [= 4. Auflage].
- Grant, Ulysses S., *Personal Memoirs*, Erstpublikation 1885/1886, New York 1892.
- Helter Skelter. L. A. Art in the 1990s*, hg. v. Catherine Gudis, Los Angeles 1992.
- 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=9F00E6D7173DF936A15751C0A9639C8B6>, o. S., 25.01.2014.
- 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://artfcity.com/2013/08/21/llyn-foulkes-at-the-new-museum-a-skilled-painter-with-a-simple-political-message/>, o. S., 25.01.2014.
- Knight, Christopher, *Art review: Retrospective shows Llyn Foulkes' Sharp Eccentricity*, in: *Los Angeles Times*, 07.02.2013, rpt. in: <http://articles.latimes.com/print/2013/feb/07/entertainment/la-et-cm-0207-knight-foulkes-review-20130207>, o. S., 25.01.2014.
- Kunde, Harald, *Vorwort*, in: *Llyn Foulkes*, hg. v. Freundeskreis Museum Kurhaus und Koekkoek-Haus Kleve e. V., Kleve 2013.

Lewis, Jim, *O Pioneer!*, in: *Llyn Foulkes*, Ali Subotnick u. a., München u. a. 2013.

Limerick, Patricia Nelson, *Turnerians All: The Dream of a Helpful Story in an Intelligible World*, Erstpublikation 1995, in: Patricia Nelson Limerick, *Something in the Soil. Legacies and Reckonings in the New West*, New York / London 2000, S. 141-165.

Llyn Foulkes, hg. v. Kent Gallery, New York 2010 [= 2. Auflage].

Llyn Foulkes, Ali Subotnick u. a., München u. a. 2013.

Miller, Angela, *The Empire of the Eye. Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825–1875*, Ithaca / London, 1993.

Moreau, Joseph, *Schoolbook Nation. Conflicts over American History Textbooks from the Civil War to the Present*, Ann Arbor 2003.

Nye, David E., *America as Second Creation. Technology and Narratives of New Beginnings*, Cambridge (Massachusetts) / London 2003.

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., 25.01.2014.

Philbin, Ann, *Foreword*, in: *Llyn Foulkes*, Ali Subotnick et al., München u. a. 2013, S. 6-8.

Selz, Peter, *Art of Engagement. Visual Politics in California and Beyond*, Berkeley u. a. 2006.

Simonini, Ross, *Llyn Foulkes in the Studio*, in: *Art in America*, Bd. 99, Heft 10, October 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*, Bd. 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*, Erstpublikation 1985, Norman 1998.

Stich, Sidra, *Made in USA. An Americanization in Modern Art, the '50s & '60s*, Berkeley u. a. 1987.

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

Sunshine & Noir. Art in L. A. 1960-1997, hg. v. Henning S. Hansen, Ostfildern (Ruit) 1997.

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

Trachtenberg, Alan, *The Incorporation of America. Culture and Society in the Gilded Age*, Erstpublikation 1982, New York 2007 [= Twenty-fifth anniversary edition].

Abbildungen

Abb. 1: Foto: Ralf Michael Fischer.

Abb. 2: Foto: Ralf Michael Fischer.

Abb. 3: Foto: Ralf Michael Fischer.

Abb. 4: Foto: Spike Mafford.

Abb. 5: Foto: Ralf Michael Fischer.

Abb. 6: Foto: Ralf Michael Fischer.

Abb. 7: Foto: Ralf Michael Fischer.

Abb. 8: Foto: Ralf Michael Fischer.

Abb. 10: Foto: Ralf Michael Fischer.

Abb. 12: Foto: Ralf Michael Fischer.

Abb. 13: Foto: Ralf Michael Fischer.

Abb. 14: Foto: Ralf Michael Fischer.

Abb. 16: Foto: Randal Urbauer.

Abb. 17: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Durand_Progress.jpg, 28.01.2014.

Abb. 1-16 © Llyn Foulkes.

Zusammenfassung

Die Retrospektive über Llyn Foulkes von 2013/14 im *Museum Kurhaus Kleve* dient als Anlass zu einer ausführlichen Diskussion des Gesamtwerks dieses exzentrischen Künstlers der US-Westküste, der nicht zuletzt seit der *documenta (13)* verstärkte internationale Beachtung findet. Dabei wird herausgearbeitet, wie die Prinzipien seiner vom Surrealismus inspirierten Anfangsphase sein Werk trotz zahlreicher stilistischer Brüche bis in die Gegenwart hinein prägen. Zudem wird auf die Vieldeutigkeiten eingegangen, die Llyn Foulkes' von verfremdeten Landschafts- und Porträtdarstellungen dominiertes Werk trotz seiner entschiedenen kritischen Auseinandersetzung mit der US-amerikanischen Gesellschaft ausmachen. Die Diskussion mündet in eine ausführliche Würdigung eines jüngeren Hauptwerks, *The Lost Frontier* (1997–2005), die einerseits dazu dient, Foulkes' kritische Sicht auf die USA im Kontext der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts und seine Anti-Disney-Ikonographie zu beleuchten; andererseits wird an diesem Beispiel erörtert, inwiefern die Gegenwartskritik und das Image des Künstlers sich auf identitätsstiftende Mythen der USA berufen und welche Widersprüche sich daraus ergeben.

Autor

Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Tübingen und der University of Massachusetts in Amherst. Promotion in Marburg über *Raum und Zeit im filmischem Œuvre von Stanley Kubrick* (Berlin 2009). Zwischen 2001 und 2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Kunstgeschichtlichen Instituten in Marburg und Frankfurt am Main; seit 2009 Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen. Forschung und Lehre zu Fotografie und Film sowie zur Kunst seit 1800, insbesondere in den USA. Habilitationsprojekt zu Visualisierungen der US-amerikanischen *Frontier* zwischen 1890 und 1930.

Titel

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), www.kunsttexte.de.