

Herbert Schade SJ

Der „Fotografische Realismus“ und die Krise der Wahrnehmung

Es gehört zu den eigenartigen Vorgängen der Geistesgeschichte, daß mit dem Beginn der Moderne, also mit der Aufklärung und der Säkularisation, eine Fragestellung lebendig wird, die bis dahin unproblematisch war, nämlich die Frage nach der Realität. Dieser Vorgang scheint höchst merkwürdig, denn was Realität sei, war kaum umstritten. Realität, das Sein nach seiner inhaltlichen Seite, das Sichtbare und Greifbare, konnte jedermann feststellen und einsehen. Klassizismus und Neugotik haben dieses Bewußtsein erschüttert. Der „Pavillon du Réalisme“, mit dem Gustave Courbet 1855 anlässlich der Weltausstellung in Paris dem Begriff seine kunstgeschichtliche Bedeutung verlieh, war eine Kampfansage gegen sein historisierendes Zeitalter; denn die überkommenen Bildvorstellungen waren leer geworden. „Laßt uns auf den Boden der Realität zurückkehren, wo die Wahrheit ist“, forderte auch Antoine Castagnari 1863, und unterstützte so das Anliegen Courbets. Und Wilhelm Dilthey konnte 1887 erklären: „Aus allen Zeiten und Völkern dringt eine bunte Formenmenge auf uns ein und scheint jede Abgrenzung von Dichtungsart und jede Regel aufzulösen . . . So wird heute die Kunst demokratisch wie alles um uns, und der Durst nach Realität, nach wissenschaftlich fester Wahrheit erfüllt auch sie.“

Wenn deshalb die letzte „documenta“ in Kassel (1972) sich die Devise zusprach „Befragung der Realität — Bildwelten heute“, hatte sie einen nicht eben neuen Slogan erfunden¹. Neu war der „Trivialrealismus“, d. h. die unwahrscheinliche Fülle abgetakelter Klamotten, die Übelkeit verbreiteten. Neu war auch die forcierte Etablierung eines „Fotografischen Realismus“, den die einen als „Nazimalerei“ diffamierten, die andern zu einem „spirituellen Symbolismus“ hochjubelten². Es geht diesen Malern um das „Wiederherstellen der Authentizität“ (McLean) und um „visuelle Information“ (H. Kanovitz). In seinem audiovisuellen Vorwort zur „d 5“ erklärt dann auch Bazon Brock ausdrücklich, daß eine „inszenierte Realität“, der wir namentlich in der Reklame und in der Politik begegnen, die „dokumentarische Realität“ oder die Wahrheitsfindung erschwert.

¹ „documenta 5“. Befragung der Realität — Bildwelten heute. Katalog von A. Bode und H. Szeemann (Kassel 1972). Vgl. dazu M. Goesebruch, Ein Nein zur Documenta, in: Neue Rundschau 83 (1972) 634–649.

² P. Sager, Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit (Köln 1973); U. Kultermann, Radikaler Realismus (Tübingen 1972); U. M. Schneede, Amerikanischer Fotorealismus (Katalog, Stuttgart 1972).

Das große Anliegen des „Fotografischen Realismus“ scheint also die sachliche, interpretationslose Feststellung dessen, was wir sehen, oder dessen, was ist. Johann Heinrich Müller profiliert die Problematik; denn er kennt im neuen Realismus nur ein Ziel: „Die Überwindung des alten philosophisch lizenzierten Kunstbegriffs, d. h. das Eliminieren einer absoluten höheren Realität zugunsten der vorgefundenen.“³ Je intensiver man sich jedoch dieser „vorgefundenen Realität“ zu bemächtigen sucht, um so mehr entgleitet die Wirklichkeit unseren Händen. Deshalb malt Morley „das Sehen selbst“. Die Kunst zielt also auf den „Prozeß des Sehens“. Aber trotz aller Bemühungen reicht es nur zu einem „Illusionismus als Agnostizismus“⁴. Die „Scheinhaftigkeit der Gegenstandsformen“ wird sinnenfällig. Wirklichkeit wird zum „Auslöser von Wahrnehmungsprozessen“. Doch die „Atmosphäre des Unwirklichen, Rätselhaften“ wächst. Und H. Kanovitz stellt ähnlich wie Magritte fest, daß das Werk ein „Geheimnis“ offenbart. Alles wird Bild und das Bild ist alles. Der Blick der „Wohlstandsgesellschaft“ ist im Vorübergehn der Bilder müde geworden. Foto folgt auf Foto, Film auf Film. Und hinter tausend Bildern — keine Welt.

Wie kam es zu einer solchen Kunstart, die der Arbeit des Plakatmalers zum Verwechseln ähnlich scheint?

Voraussetzungen des „Fotografischen Realismus“

Seit der Erfindung der Fotografie gilt das Lichtbild — gemeint ist hier das mechanische Foto, nicht die verschiedenartige Kunst der Fotografen oder Filmbildner — als der elementare Widersacher der Malerei und Plastik. Dieser Antagonismus steht auch am Beginn der Schwierigkeiten unseres Themas. Charles Baudelaire hat dieses Problem schon bei seiner Entstehung artikuliert: „Auf dem Gebiet der Malerei und der Skulptur ... lautet heute das Credo der Leute von Welt: ‚Ich glaube an die Natur ... Ich glaube, daß die Kunst nichts anderes ist und sein kann, als die genauere Wiedergabe der Natur‘ ... ,Und so wäre denn die Industrie, die ein mit der Natur identisches Resultat uns geben würde, die absolute Kunst.‘ Ein rächerischer Gott hat die Stimmen dieser Menge gehört. Daguerre ward sein Messias. Und nunmehr sagte sie sich: ‚Da also die Fotografie uns alle wünschenswerte Garantie für Genauigkeit gibt‘ — das glauben sie, die Sinnverwirrten! — ,so kommen wir notgedrungen zu der Erklärung: Die Kunst ist die Fotografie!“ Der Dichter forderte im Verlauf seiner Auseinandersetzung mit der Fotografie den Primat der Phantasie, der Poesie und des Imaginären, d. h. den Vorrang des Subjektiven und des Erlebnisses vor dem Objektiven, der Form vor dem Inhalt. Baudelaire legitimierte in seinen Ausführungen auch die künstlerische Persönlichkeit, das Genie, zu einem freien Schaffen. Unter seiner Devise „L'art pour

³ J. H. Müller, Realismus — Kunst gegen die Philosophen, in: Katalog Realität — Realismus — Realität (Verbundausstellung 1972–1973 Wuppertal, Berlin, Kiel, Bielefeld, Duisburg, Münster, Leverkusen) 24.

⁴ P. Sager, a. a. O.

l'art“ hat Baudelaire die Voraussetzungen zu den Deformationen der Expressionisten geschaffen, die das Geistesleben des beginnenden 20. Jahrhunderts so bewegten. Den Extremfall der Deformation oder des Gegenstandslosen zugunsten einer neuen personalen Ordnung kultivierte die abstrakte Malerei. So glaubte Wassily Kandinsky beim Anblick der „Heuschcker“ (1891) von Claude Monet zu erkennen, daß der Gegenstand für das Kunstwerk bedeutungslos ist: „Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewußt war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bilds diskreditiert. Im ganzen hatte ich den Eindruck, daß ein kleines Teilchen meines Märchen-Moskau doch auf der Leinwand schon existierte.“

Die Auffassung Kandinskys, die schließlich in zahllosen Variationen den „Totalitätsanspruch der ungegenständlichen Kunst“ postulierte, hatte den Subjektivismus und jede Art von Anonymität forciert. Die Gegenkräfte wurden von Jahr zu Jahr stärker. „Die gegenwärtige Welle des neuen Realismus mag eine Reaktion auf die Flut von abstrakten Arbeiten sein, die zunehmend leer und bedeutungslos wurden. Jasper Johns und Rauschenberg beschäftigten sich mit Gegenständen und ihr Werk war sicher der Wendepunkt für die folgende Pop Art“, erklärte John Karcere⁵. Neben diesem Kampf gegen das Umsichgreifen der „Gegenstandslosigkeit“ in der Kunst, den schon die Kubisten — an ihrer Spitze Picasso — mit großem Einsatz geführt hatten, tritt die elementare Auseinandersetzung um die Medien: „Der Bilderkampf unserer Zeit wird von Wissenschaft, Kunst, Politik und Produktion mit massenhaftem Einsatz von Mikrophonen und Kameras geführt. Die Welt wurde zu einem einzigen großen Bildschirm“ (Bazon Brock).

Vor diesen technologischen Ikonostasen, die uns wie Aladins Wunderlampe immer neue Bilder vorgaukeln, wird es notwendig, zwischen einem objektivierenden und einem inszenierenden Bild zu unterscheiden. Ob es sich bei diesen Bewußtseinsindustrien um politische und diktatorische Systeme oder kommerzielle Machtgruppen handelt, die Wahrheitsfindung wird für den einzelnen immer schwerer. Der „Fotografische Realismus“ tendiert deshalb zu einem objektivierenden Bild und zu einer dokumentarischen Auffassung der Kunst, d. h. er sucht alle subjektiven Elemente in der Malerei wie personalen Stil, Verfremdung der Motive oder poetisch-phantastische Interpretation der Vorstellungen zu eliminieren, um so mit Hilfe des Fotoapparats ein möglichst unverfälschtes Bild der Wirklichkeit und damit unsere zeitgenössischen Themen und Realitäten bewußt zu machen.

Die Etablierung des Ephemerens

Die Themenwelt des „Fotografischen Realismus“ entspricht dem Prinzip von Gustave Courbet: „Malerei ist zufolge ihres Wesens eine konkrete Kunst und kann nur in der

⁵ J. Karcere, in: U. M. Schneede, a. a. O. 68.

Wiedergabe wirklich existierender Dinge bestehen. Ein abstraktes, nicht existierendes Objekt gehört nicht der malerischen Domäne an.“ Courbet hat seine Devise nicht so ernst ins Bild gesetzt, wie es die Fotorealisten tun. Die Kompositionen seiner Gemälde und auch ihre Details wurden von ihm unter Umständen einem Idealentwurf untergeordnet. Beispielhaft dafür ist sein „Atelier“, das er selbst als „Allégorie réelle“ bezeichnete, und das man als programmatisches Kunstwerk einer demokratischen Gesellschaftsordnung ansehen darf. Der „Fotografische Realismus“ schließt sich formal und inhaltlich weit stärker als der Realismus des 19. Jahrhunderts an die zeitgenössische Welt an, die schon die sogenannte Pop-Art kultivierte. Dabei beobachten wir unter seinen Bildthemen zunächst das Statussymbol des Zeitgenossen, nämlich das Automobil. In zahllosen Varianten bis hin zu den demolierten Karosserien von John Salt kehren die Autos in der Bildwelt dieser Realisten wieder. Faszinierend wirken die Wagen von Ralph Goings und Don Eddy. Die verchromten und fabrikneuen Automobile von Robert Bechtle dokumentieren das gehobene Selbstbewußtsein des Mannes, der sich mit seinem Wagen potenziert. Aufregend erscheinen die Motorraddetails von Alan Dworkowitz.

Dem Motorfahrzeug entspricht nach Rang und Würde in der Ikonographie des „Fotografischen Realismus“ die Geschäftsfassade. Die mit technischer Präzision ausgeführten Neonbeleuchtungen an den Restaurants und Kaufhäusern von Robert Cottingham überzeugen uns von den Errungenschaften der Konsumwelt. Richard Estes „Großstadtlandschaften“ mit ihren metallischen Rolltreppen und Schaufensterauslagen bieten den stärksten Eindruck der City und des urbanen Lebens. Die Großstadt selbst mit ihren Wolkenkratzern, Straßenschluchten und Autobahnen zeichnet Noel Mahaffey und fixiert das stereotype Dasein in den Ballungszentren der Gegenwart. So erhalten Mensch und Gesellschaft in dieser Malerei einen dokumentarischen Charakter. Robert Bechtle gibt in „61 Pontiac“ (1968/69) sich, seine Frau und seine beiden reizenden Kinder in einer „Bitte-recht-freundlich“-Haltung, wie eines der zahllosen Familienfotos es sonst tut. „Ich male gern Dinge, mit denen ich in irgendeiner Weise vertraut bin. Ich fotografiere daher meine Familie, meine Nachbarschaft etc. . .“, erklärt der Künstler selbst. „The People“ (1968) von Kanovitz zeigt „die Leute“ beim Ansehen von Bildern, die nicht dargestellt werden, als Rückenfiguren. Hier wird schon im Thema etwas von der Anonymität der Wahrnehmung sichtbar, die uns noch besonders beschäftigen wird. In den Bildern von Douglas Bond ersetzt das Alltägliche des Spazierengehens und Einkaufens die heroischen oder sakralen Attitüden der Gesellschaftsdarstellungen der Vergangenheit. Und die edlen Reitpferde mit ihren Jockeys oder Cowboys aus Westernfilmen von McLean demonstrieren den vornehmen Ausgleichssport – die Freizeitgestaltung, die auch in der harten Welt der Technologie noch möglich ist.

Wirklichkeit zu erstellen, zu dokumentieren und zu demonstrieren erweist sich bei der Darstellung von Individuen als besonders notwendig. Gerhard Richter hat zwar auf der letzten Biennale in Venedig (1972) eine Galerie der „Uomini famosi“ vor uns aufgebaut; aber der dem Foto entnommene Grauton und das Stereotyp der Porträt-

aufnahme des Lichtbildners hat die „berühmten Männer“ Richters gebieterisch ins Kollektiv zurückbeordert. Chuck Close überdimensioniert nach seinem Prinzip „Im Grunde zählt nur der Kopf“ seine Porträtierten, so daß auf ihren Gesichtern das Eigenleben der Poren und Barthaare bewundert werden kann. Ihre Individualität und Konkretheit, die fast ihren Mundgeruch mitdokumentiert, paart sich jedoch mit einer Monumentalität, die zum Attribut der Ewigkeit seiner alltäglichen Persönlichkeit werden kann. So malt Close mit „Bob“, „Keith“ oder „Frank“ die „Pharaonen des Konsumzeitalters“ — Monumentalgesichter der Massengesellschaft, die unhieratisch ins Endlose multipel bleiben.

Auch das erotische Motiv erhält in der Malerei und Plastik dieses Realismus neue Bedeutung. Während in der Kunst der sechziger Jahre, so etwa in „Roxys Ambiente“ von Kienholz, im „Paar“ von Escobar Marisol oder in den „Töchtern Loths“ von George Segal, das Unheimliche und die Gefährdung durch den Trieb dominieren, beobachten wir bei den Fotorealisten eher einen positiven oder optimistischen Zug in ihren erotischen Bildern. Es scheint kein Zufall, daß Wynn Chamberlain in „Homage to Manet“ (1964) Manets „Frühstück im Freien“ zur Grundlage seines Gruppenbilds macht und daß John Clem Clarks Fotos, die ein impressionistisches Licht- und Schattenspiel in die Aktdarstellungen einbauen, für seine Tafeln benutzt. Der Optimismus der Gründerzeit und des Impressionismus erfährt im „Fotografischen Realismus“ eine Renaissance. „Arden Anderson & Nora Murphy“, das Liebespaar aus Polyesterharz von John De Andrea (1972), übersetzt gleichsam die Liaison von Mars und Venus ins Ephemere und möchte zugleich dem Vorgang Dauer verleihen: „Ihr Liebenden werdet ewig jung in zärtlicher Umarmung bleiben!“ Rücksichtslos enthüllt Ben Schonzeit diesen Optimismus: „Viele von diesen Sachen, die ich male, gehören in die Kategorie des Fernseh-Nippes.“ Mit diesem Satz wird Kritik an der sentimental Allgewalt der Massenmedien artikuliert.

Allerdings führen uns „Bowery Bums“ (1969/70), die Clochards von Duane Hanson, unvermutet auf die Schattenseite des Industriezeitalters zurück. Betrunkene Neger schlafen mit leeren Schnapsflaschen im Müll der Großstadt. Wie die verstümmelten Veteranen des ersten Kriegs von Otto Dix den schaurigen Hintergrund der „Goldenen zwanziger Jahre“ bilden, so führt uns Hanson die „Konsumkrüppel“ unseres progressiven Zeitalters vor Augen. Aber der Großteil der Werke bleibt optimistisch. Und der Versuch, die flüchtigen und fliehenden Vorstellungen der Filmparadiese unter der Devise „Verweile doch, du bist so schön gewesen“ festzuhalten, darf man bei den Fotorealisten nicht übersehen. Sie arbeiten an einer Ikonographie der Konsum- und Leistungsgesellschaft mit der Intensität, mit der die Kunsthistoriker die Programme mittelalterlicher Kathedralen zu entschlüsseln suchen. Ihre Bilder entstehen aus der modernen Nostalgie, dem unausgesprochenen Heimweh nach der großen Utopie, die vielleicht morgen schon unser aller Dasein bestimmen wird.

Mit diesen Hinweisen bemerken wir, daß der „Fotografische Realismus“ so „radikal“ nicht sein kann, und daß der „Magische und Phantastische Realismus“ ihm ver-

wandter ist, als es auf den ersten Blick scheint. Bemerkenswert scheint auch das Fehlen jedes politischen Engagements.

Der Verlust des politischen Engagements und der Kampf gegen den Ästhetizismus.

„Ich mache keine vorsätzlichen Anstrengungen, eine Botschaft mitzuteilen, einen sozialen Kommentar oder eine persönliche, emotionale Reaktion ... auszudrücken“, bekennt David Parrish⁶. „Ich halte Malerei als Vehikel politischer Manifestationen für absolut ungeeignet“, erklärt Peter Klasen⁷. Der Fotorealist will also keinen „sozialen Kommentar“ geben. Dieser Umstand erscheint um so erstaunlicher, weil das „Soziale“ geradezu die Legitimation jeder zeitgenössischen Arbeit ist. Die Bekenntnisse der Künstler offenbaren darüber hinaus den fundamentalen Unterschied dieser Malerei zum „Sozialistischen Realismus“. Der „Fotografische Realismus“ ist unpolitisch. Udo Kultermann erläutert auch, warum der fotografische Realist keine engagierten Bilder malt: „Politische Kunst‘ verzichtet auf Veränderungsmöglichkeiten menschlicher Realitäten in einem wesentlicheren Sinne, nämlich Wertvorstellungen zu schaffen, aus denen heraus jeweils eine fundierte und verantwortliche politische Aktion hervorgehen kann.“ Das politische Bild wird genauso abgelehnt wie das durch den Stil zum Original aufgerückte Kunstwerk. Nicht die personale Handschrift, die Intensität genialer Form wird gesucht, sondern der Sachverhalt oder die Authentizität des Motivs. Politisches und künstlerisches Engagement im alten Sinn wird also aufgegeben, um — sagen wir es ruhig — die Wirklichkeit oder die Wahrheit selbst ins Bild zu setzen. Dieses Bemühen ist deshalb so hoch zu veranschlagen, weil nach dem Geniebetrieb der beiden letzten Jahrhunderte jeder Künstler eine neue Formenwelt und eine einzigartige Geistigkeit zu entwerfen suchte. Auf der Basis des Ästhetischen — als Kunstwerk — sollte seine Arbeit Rang und Würde, Ausstellungswert und Museumsqualität und damit Bildungsgarantie gewährleisten. Die finanzielle Beachtung war eine notwendige Folge dieser Qualitäten. Der Preis wurde zum Wertmaßstab des Kunstwerks.

Das Kunstwerk hatte im Verlauf dieser Entwicklung den Stellenwert der Religion übernommen. Der aufgeklärte Bürger des 19. Jahrhunderts vollzog seine Andacht nicht mehr in der Kirche, sondern im Musentempel. Den geistigen Zusammenbruch dieses Kunst- und Bildungsbetriebs versuchten schon im ersten Weltkrieg Marcel Duchamp und seine dadaistischen Freunde deutlich zu machen. Ratifiziert hat diesen Zusammenbruch einer „Autonomen Kunst“ und einer Bildung als Selbstwert die letzte „documenta“. Sie demonstrierte, daß das Triviale, das Zufällige, das Sentimentale, Müll und Abfall bis zu den alten Gummihandschuhen im „Mausmuseum“ von Claes Oldenburg diese Gesellschaft charakterisieren und nicht die „Große Kunst“. Eine Bil-

⁶ D. Parrish, Statement, ebd. 90.

⁷ P. Klasen, zit. bei P. Sager, a. a. O. 114.

dungsreform, von der man so viel redet — die Antrengungen unserer Politiker sollen beileibe nicht diffamiert werden — bleibt problematisch, solange man den Sinn des Daseins nicht definiert. Diese elementare Einsicht, die jedem Stamm primitiver Völker bewußt war, wird in unseren Diskussionen mit den Klischees von „Humanität“ und „Solidarität“ verstellt, ohne daß die Sinndeutung des Lebens gesichert wird. Joseph Beuys erkennt diesen Sachverhalt sehr deutlich, wenn er seinen Begriff von „Antikunst“ definiert: „... unser Leben zwischen Geburt und Tod ruft auf zur Erforschung von Gegenraum-Wärme-Zeit — unsterblicher Wesenskern des Menschen, Leben nach dem Tod. Von der Einsicht in diesen Zusammenhang (Antikunst) hängt es ab, ob wir zuverlässige Kontrollmöglichkeiten und Maßstäbe bekommen über das, was wir in Raum und Zeit machen.“⁸ Es geht also um die Erforschung des unsterblichen Wesenskerns des Menschen und um das Leben nach dem Tod. Die Beantwortung dieser Fragen entscheidet über Sinn und Unsinn des Lebens.

Politische Parteien, die sich vorwiegend mit den Praktikablen, mit Leistung und Konsum befassen, tun sich schwer, einen Beitrag zur Sinndeutung des menschlichen Lebens zu geben. Der geistige Aufstand vieler junger Leute ist — bei aller Fragwürdigkeit ihrer Unternehmungen — von hierher verständlich. Die Utopie einer Menschheitsbefreiung, die hier ein wenig naiv gepredigt wird, beschwört zwar den Dirigismus und einen nicht mehr zu kontrollierenden Totalitarismus herauf, sie besitzt aber die Illusion einer Sinngebung des Daseins. Die Fata Morgana einer internationalsozialistischen Menschheitsfamilie wird zur Pseudoreligion. Die politischen, wirtschaftlichen und technologischen Empfehlungen des Praktikablen, das unsere westliche Welt so angenehm zu machen scheint, wirken dagegen unmenschlich. Das Nutzwertdenken unserer Politik, mögen sich auch die Parteien selbst weltanschaulich tolerant gebärden, berücksichtigt die geistige Zielsetzung des Menschen zu wenig. In einer Gesellschaft, in der das Kommerzielle bis in die Kirchen hinein den Ausschlag gibt, kann man kein Triptychon von Nolde, Beckmann oder Chagall mehr zeigen. Derartige Werke sind längst zum ästhetischen Konsumobjekt degradiert. In Ballungszentren, in denen man nur an Appartementshochhäuser und Konsumbauten denkt, muß ein Kirchturm oder ein Altarbild als unsozial erscheinen, weil solche Werke „unproduktiv“ sind. Dagegen wird in unserem „Profitopolis“ nicht wenigen ein Zeltdach für das Olympiazentrum für 200 Millionen Mark als demokratischer Repräsentationsbau notwendig scheinen oder als soziale Großtat gelten. Unter diesen Umständen kann nur mehr Joseph Beuys, der Charismatiker des absoluten Realismus, mit Filzhut und Rose, für eine Partei der Nichtwähler plädieren.

Der „Fotografische Realismus“ sucht diesem Dilemma der „Artisten des Politischen“ (W. Haftmann) zu entgehen. Er beginnt mit einer Bestandsaufnahme dessen, was ist. Aber gerade dieses „Engagement für das Exakte“ schränkt die Wirklichkeitserfahrung des „Fotografischen Realismus“ erheblich ein.

⁸ J. Beuys, Krawall in Aachen, Interview in: Kunst, Heft 4/64.

Das „technische Sehen“ und das „selbstgeschaffene Bewußtsein“

Der Rückzug auf die Optik des Apparats, der nach der Devise von Andy Warhol „Ich glaube, daß jeder eine Maschine sein sollte“ erfolgt, grenzt das menschliche Bewußtsein tatsächlich in einem bisher nicht gekannten Maß ein⁹. Zunächst wird der Künstler völlig von der Geschichte und damit von seinem eigenen Ursprung abgeschnitten. Deshalb konnte H. Schelsky sagen: „Traditionsverlust ist Realitätsverlust.“ Weiterhin wird jeder Blick in die Zukunft, alles Visionäre und Eschatologische ignoriert. Was Lenin dem Sozialdemokraten erlaubt hat, die Darstellung des Traums, verweigert der „Fotografische Realismus“ seinen Anhängern. Auch das Wesen des Menschen, das, was der Verstand erdachte und der Intellekt weiß, wird zurückgedrängt. Typus und Charakter, Schicksal und Ideal werden aus dem Bild des Menschen zugunsten einer herbariumartigen Exaktheit verbannt. Ernst Buschor hat diese Art der Wahrnehmung „technisches Sehen“ genannt.

Die Reduzierung einer Bildwelt auf den Augenblick, auf das Momentane, verleiht den Werken den Charakter eines Familienalbums, in dem das Sichtbare wie in einem Privatmuseum aufgehoben wird. „Das Medium Fotografie selbst wird zum Konservierungsmittel. Staiger friert die Hollywood-Villen und -Gärten förmlich ein. Bei McLeans Bildern von Preispferden, ihren Jockeys und Züchtern schlägt eine auf die Spitze getriebene Genauigkeit fast in Todesstarre um; die Gruppen werden zu ihren eigenen Schatten und Denkmälern, was wieder eine bleierne Malerei — McLean geht übrigens von Schwarzweiß-Fotos aus — unterstützt“ (Eduard Beaucamp). Es erschüttert nicht, daß das „farbenprächtige Strandgut unserer Zivilisation“ (Wolfgang Pehnt) zum Kunstwerk erhoben wird, sondern daß diesen Bildern ein seltsamer Charakter der Isolierung anhaftet. Es ist, als hätten diese Künstler die Fernsehapparate und Filme der großen Kinos aufgehoben, um mit ihren Bildern den Innenraum der Seele des modernen Menschen auszutapezieren. Autos, Familienfotos, Badenixen und Geschäftsfassaden — Bilder, die wir alle Tage sehen müssen — werden für uns fixiert. Das zum „Klischee erstarrte Kunstwerk signalisiert . . . ganz neutral eine technisierte, kommerzialisierte Welt“¹⁰. Es monumentalisiert auch eine „Information aus zweiter Hand“, das heißt, unsere pausenlose Prägung durch die Massenmedien und die Reklame.

So hocken wir in dieser Bildwelt wie unter einer Art Glasglocke, die man über uns gestülpt hat. Aber diese Glasglocke ist nicht durchsichtig, sondern mit den Bildern unserer Illustrierten zugeklebt. Zu den Urbildern oder Primärinformationen, die den Menschen zum Menschen machen, wird uns der Rückzug abgeschnitten. Himmel und Erde, Sonne und Mond, Tag und Nacht, der Gang der Jahreszeiten sind als Themen der Malerei nicht mehr gefragt. Ungedeutet bleiben die personalen Erfahrungen, die

⁹ H. K. Ehmer, Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie (Köln 1972) 34.

¹⁰ Ebd. 52.

aus dem Seelengrund aufsteigen. Traum und Trieb werden als Ausdruckswerte ignoriert. Das, was uranfänglich war, und das, was sein sollte, wird nicht aufgezeichnet. Furcht und Mitleid (Aristoteles) und die Freude, die aus dem tragischen Widerspruch menschlichen Daseins resultiert, stehen nicht mehr zur Diskussion. Wir selbst bleiben wie die kleinen Figuren und Pin-up-Girls von Robert Graham in Plexiglaskästen eingeschlossen. „Grahams Arbeiten nach 1969 mit ihren Spiegelungen, Zwischenwänden und zeitlupenartigen Bewegungsphasen, diese Muybridge-Miniaturen in Experimentalkästen bezeugen, daß ihm raumplastische Wahrnehmungswerte zumindest ebenso wichtig sind wie die erotisch-voyeuristischen Elemente. Akte zwischen Intimität und Isolation in bestimmten Raumsituationen: eine Erfahrung, die — ungeschützt durch die modellhafte Distanz — de Andreas Aktfiguren in denselben Räumen machen wie ihre Betrachter.“¹¹ So hat auch Escobar Marisol in ihrer „Fiesta“ (1964) die „exhumierte Gesellschaft des Konsum- und Informationszeitalters“ mit kleinen Fernsehgeräten im Hirn, mit alten Klamotten an pfahlartigen Körpern und mit nofreteteähnlichen Köpfen gebildet, als wollte sie die zeitgenössischen Mumien in der Grabkammer ihres selbstgeschaffenen Bewußtseins ansichtig machen. Dario Villalba läßt seine schematischen Figuren, die in Plexiglassphären gefaßt sind, aufgehängt im Leeren baumeln. Es sind nicht wenige Künstler — auch außerhalb des „Fotografischen Realismus“ —, die Isolation und modernes Inklusentum thematisch machen.

Der Glaube an die Exaktheit eines technischen Sehens und der Traum von der „Unschuld des Auges“ haben diese dokumentarische Kunst des „Fotografischen Realismus“ geschaffen. Nicht mehr die Götter und Mythen stehen zur Diskussion, sondern die Wahrnehmung selbst wird thematisch.

Die „Unschuld des Auges“ und die „Wahrnehmungsobjektivität“

Niemand kann malen, was er sieht¹². Mit dem Beweis dieser These hat E. H. Gombrich zugleich dargelegt, daß die „Unschuld des Auges“ (Ruskin) eine dem Menschen nicht zugängliche Tugend ist. Immer wieder fließen das Gewußte und die überlieferten Sehformen in die Darstellungen der Künstler ein und prägen das Werk. Das hermeneutische Problem in der Malerei, das mit derartigen Fragestellungen kunstwissenschaftlich angegangen wird, haben die Surrealisten in besonderer Weise sichtbar gemacht. So schrieb René Magritte unter die Darstellung einer Pfeife: „Ceci n'est pas une pipe“. Tatsächlich ist sein Werk keine Pfeife, sondern das Bild einer Pfeife. Noch intensiver erläutern die Bilder Magrittes, die unter dem Titel „La condition humaine“ („So lebt der Mensch“, 1934) gehen, die Bedingungen der menschlichen Wahrnehmung und der

¹¹ P. Sager, a. a. O. 135.

¹² E. H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung (Köln 1967) 9, 402; dazu 431: „Die Kunst hat gerade darum ihre Orientierung verloren, weil die Künstler die Erfahrung machten, daß die scheinbar so schlichte Forderung ‚malt, was ihr seht‘ unerfüllbar ist.“

Kunst. Auf diesen Bildern erkennen wir eine Staffelei mit einem Gemälde vor einem offenen Fenster. Die Landschaft auf dem Staffeleibild und die Landschaft im Fensterausschnitt werden im Werk kaum unterschieden, so daß das Staffeleibild mit der Landschaft im Bild identisch ist und sogar die Landschaft über den Fensterrahmen hinaus fortführt. „Die ‚Condition humaine‘ (R. Magritte) macht den Menschen zum Gefangenen der eigenen oder fremden Optik, zum Opfer der Illusion der Bilder“ (Eduard Beaucamp).

Im Bewußtsein dieser Problematik sucht der Fotorealist die Malerei objektivierend zu gebrauchen, d. h. er benutzt das Foto, um Realität zu erfassen. Weil er aber bemerkt, daß der Fotoapparat es ihm ermöglicht, die Wahrnehmung zu intensivieren, gelingt es ihm, aus der Wirklichkeit, das ist aus dem Auto oder der Geschäftsfassade, eine Reihe von Elementen ins Bild hinein zu realisieren, die das Auge selbst nicht leicht erfassen kann. Das Weitwinkelobjektiv konzentriert den Raum. Das Teleobjektiv bietet eine gleichwertige Nahwirkung von Dingen verschiedener Entfernung. Tiefenschärfen unterschiedlichster Art werden mittels Fotos in einem Bild integriert. So setzt Close seine Monumentalgesichter aus zahlreichen Einzelfotos bzw. Details zusammen. Ihren Inkarnat baut er durch Farbauszüge, die er mit der Spritzpistole mechanisch überträgt, zu einem Ganzen zusammen. So konstruieren die Fotorealisten ein „autonomes Bild“. Das heißt, sie geben dem Bild eine Objektivität, die der Anblick der Wirklichkeit selbst nicht geben kann. Mit Hilfe des Fotoapparats erhält das gemalte Bild eine vom Auge des Künstlers und vom Objekt selbst weitgehend losgelöste Eigenrealität, die hier „Wahrnehmungsobjektivität“ genannt wird, weil sie nicht den ontologischen Wesenskern der Dinge und Figuren, sondern ihre Sichtbarkeit allein erfaßt, steigert und zur selbständigen Bildwirklichkeit aufbaut.

Der frühmittelalterliche Künstler identifizierte sich mit dem Abgebildeten oder setzte sich selbst ins Bild, indem er die Perspektive zugunsten der Fläche und des Reliefraums vernachlässigte. Die Renaissancekunst stellte sich durch die Zentralperspektive in einem Subjekt-Objekt-Sehen und -Denken der Welt gegenüber. Dagegen baut der Fotorealist seine Darstellung zu einer „dritten Welt“ auf, die selbständig zwischen Subjekt und Objekt existiert. Sein eigentliches Thema wird so das Sehen oder die Wahrnehmung als autonomer, objektiver oder technischer Vorgang.

Howard Kanovitz zum Beispiel gibt in „The Collectors Wall“ (1971) die Wand eines Essener Sammlers wider. Die an der Wand aufgehängten Bilder und eine Zweiergruppe sind in diesem Werk im selben Grisailleton ausgeführt. Dann aber setzt der Künstler, abgerückt von der gemalten Bildwand, eine lebensgroße Vierergruppe der Sammler farbig als „Cutout“ (= fotografisch auf Leinwand oder Holz gemalte und silhouettenartig ausgeschnittene flache Standfiguren) vor das graue Bild. Die Eindrücke sind sinnverwirrend. Es gibt an der Wand die zwei gemalten Bilder (von Le Parc und Yvaral). Von ihnen distanzieren sich scheinbar die Grisaillefiguren. Von der ganzen Wand als Bild heben sich real distanziert die Cutout-Gruppen in Farbe ab. Der Erkenntnisprozeß als Spiel zwischen Identität und Nichtidentität — wie B. Brock

und P. Sager ihn beschreiben — tendiert also dahin, die Realität, d. h. die Sammler selbst oder den Betrachter der Bildwand als Bild zu charakterisieren. Mit anderen Worten: Der „Fotografische Realismus“ endet nicht dabei, die Wirklichkeit möglichst täuschend und überzeugend einzufangen, sondern er gibt eine Wesensdefinition der Realität selbst. Realität ist für den Fotorealisten Bild. Diese Argumentation fällt deshalb ins Gewicht, weil auch nach Auffassung der Bibel der Mensch und die Schöpfung wesentlich Bild sind.

Die Identitätskrise und die Wirklichkeit als Bild

Der „Fotografische Realismus“ scheint also wie eine Frage ohne Antwort. Er objektiviert unser Staunen oder das Sich-Wundern über unser Sehen. Schließlich dokumentiert er die Nicht-Identität der Identität, die Verzahnung von Vorstellung und Wahrnehmung. Man sieht in den Bildern von Howard Kanowitz förmlich Don Quichotte von der Mancha auf seiner Rosinante gegen Windmühlen reiten und weiß zum Schluß selbst nicht, ob diese Windmühlen vielleicht doch Ungeheuer sind. Ohne Wissen ist ein Wahrnehmen und Malen unmöglich, erklärte E. H. Gombrich. Und ohne Wahrnehmen scheint dem Menschen ein Wissen nicht realisierbar. In den Begriffen zeitgenössischer Kunstformen ausgedrückt: „Concept-Art“ und „totale Gegenständlichkeit“ bedingen einander. „In jedem Bild gibt es eine Stelle, die eine Art von Niemandsland signalisiert, einen Ort, wo Realität und Illusion sich überschneiden. Es ist eine austauschbare Realität (interchangeable reality) als geistige Collage (mental collage). Es ist ein synthetischer Prozeß (synthetic realism), ein doppelter Reflex: die Dinge sind als Realität erkennbar und gleichzeitig Illusion“ (H. Kanovitz). Ähnlich wie in der Objektkunst der Pop-Art kommt es also auch im „Fotografischen Realismus“ zu einer Identitätskrise: Ist dieser Gegenstand nur ein Gebrauchsding oder enthält er auch eine Mitteilung? Was ist das Ding?

An dieser Stelle wird es notwendig, einen kritischen Eingriff in die Nomenklatur der Experten vorzunehmen. Die Begriffe „Identität“ und „Nicht-Identität“ und ihre Objektivierung in der Kunst als dialektisches Spannungsfeld immer neuer Erkenntnisvorgänge entsprechen nicht und bedürfen deshalb der Korrektur. Schon Magrittes Unterschrift unter die Darstellung einer Pfeife, „Das ist keine Pfeife“, führt in die Irre. Ähnlich problematisch bliebe die erwartete Unterschrift „Das ist eine Pfeife“. Der eine Satz bietet zu wenig, der andere verspricht zu viel. Den Satz „Das ist keine Pfeife“ könnten wir nämlich genauso unter ein Porträt oder eine Landschaft schreiben. Die Darstellung einer Pfeife bietet mehr als „keine Pfeife“. Dasselbe gilt von dem anderen Satz. Die Darstellung ist nicht mit einer Pfeife identisch, sondern gibt nur Analogien. Analogie nennen wir eine Proportion, ein Verhältnis zwischen zwei Realitäten, bei dem ein Element den beiden Wirklichkeiten gemeinsam und ein anderes Element verschiedenartig ist. Der Begriff der Ähnlichkeit gehört auch nach der alten Bilderlehre

wesentlich zum Bild. Identische und nichtidentische Bilder gibt es also nicht. Selbst die Polyesterharzplastik von John de Andrea ist nie mit Nora, die sie abbildet, identisch. Sie bleibt Polyesterharz, das heißt, sie ist nur ähnlich.

Damit sind auch die eingängigen aber etwas schlichten Spekulationen von Bazon Brock über die Problematik des Bilderstreits gegenstandslos. „Gott ließe sich beweisen, wenn die Bilder wirklich sind, wenn zum Beispiel das Wortbild Vollkommenheit tatsächlich existiert, dann existiert auch Gott, denn Gott ist das Vollkommene; zur Vollkommenheit gehört die tatsächliche Existenz; also existiert Gott.“ Diese Sätze von Bazon Brock im Katalog der „documenta“ unterstellen, daß ein Gottesbeweis im Bild unmöglich sei, weil eine Eigenschaft wie Vollkommenheit nicht im Bild wirklich sein könne. Aber auch die Pfeife kann — wie wir schon gesehen haben — nicht im Bild wirklich sein. Dasselbe gilt vom Auto und dem Porträt und vor allem von den schwierigen Anregungen zu Erkenntnisprozessen, die das Werk von Kanovitz bietet. Um das Problem noch klarer zu machen, sei an die Überlegungen von Paul Cézanne erinnert: „Ich habe die Natur kopieren wollen, es gelang mir nicht, von welcher Seite ich sie auch nahm. Aber ich war mit mir zufrieden, als ich entdeckt hatte, daß man sie durch etwas anderes repräsentieren muß, durch die Farbe als solche. Man muß die Natur nicht reproduzieren, sondern repräsentieren. Wodurch? Durch gestaltende farbige Äquivalente.“ Der Maler vermag also nicht die Natur selbst, nicht einmal ein Auto oder ein Rennpferd auf die Leinwand zu zaubern. Nur ihre Äquivalente, das heißt Ähnlichkeiten in Farbe und Form, kann er darstellen.

Der „Fotografische Realismus“ geht also aus von einer „vorgefundenen Realität“. Aber er belegt in noch stärkerem Maß als die Gedanken Cézannes die Bedeutung der „Äquivalente“ in der Malerei. Er führt keinen Gottesbeweis mittels Kunst. Eher versucht er die Qualität unserer Industrieerzeugnisse zu zeigen. Er führt einen „Dato- und Omobeweis“ (Bazon Brock). Im Grund genommen geht es aber nicht um den Wert der Ware, sondern um die Qualität der Welt. Im Verlauf seiner intensiven künstlerischen Untersuchungen kommt der Fotorealist jedoch zur Einsicht, daß seine exakt dargestellte Gegenstandswelt nicht mit der Sache selbst identisch ist. Die „vorgefundene Realität“ charakterisiert sich unter den Händen dieser Maler selbst als Bild, das heißt als Gestaltwirklichkeit, die auf etwas anderes hinweist. Auto und Geschäftsfassade besitzen nicht nur ihre Eigengesetzlichkeit oder ihren besonderen Nutzwert, sondern sie enthalten eine Mitteilung. Diese Mitteilung lautet: Realität ist wesentlich Bild. Die Folgerung, die Platon im Timaios aus der Schönheit des Kosmos gezogen hat, drängt sich bei der Betrachtung des Verweischarakters fotorealistischer Werke förmlich auf: „... da sich aber dies so verhält, ist es durchaus notwendig, daß diese Welt von etwas ein Abbild sei“ (Timaios, 29 b).