

Peter Prange

Bilder über Bilder - Anmerkungen zu Bildern von Jess Walter

Es ist nicht ganz die Realität. Du kannst noch so tun, als wäre alles nicht so, wie es wirklich ist.

The Blair Witch Project, 1999

So muss es wohl gewesen sein - damals. Erinnerungen an die eigene Kindheit werden wach, der 1. Schultag mit der großen Schultüte - sie im Nachhinein wohl die einzige Freude an diesem Tag. Dann der glückliche Tag, an dem man sein neues Fahrrad eroberte. Die Ferien waren auch nie anders - immer nur Strand und Wasser. Später beobachtete man beeindruckt, doch auch schon ein wenig belustigt den Aufstieg des Nachbarn zum Schützenkönig der sich im vollen Ornat seines Amtes photographieren ließ.

Jess Walter erzählt von der privaten Welt des kleinstädtischen Bürgertums, das er in der Art eines Schnappschusses öffentlich zur Schau stellt. Personen präsentieren sich in besonderen, nicht alltäglichen Situationen; sie bieten ein Bild der Einmaligkeit. Später sind es Bilder von einer lapidaren Einfachheit und Alltäglichkeit - Leute vor ihrem Auto, im Wohnzimmerstuhl sitzend oder vor dem geöffneten Kühlschrank; der einfache Blick in den leeren Kofferraum eines Autos (Ohio '65 II,) oder auf den neuerworbenen Fernseher (Ohio '65 VIII,) - Abbilder einer gelungenen sozialen Assimilation und Integration deutscher Immigranten in den Vereinigten Staaten.

Jess Walter schildert Menschen in Situationen, in denen sie sich zeigen. "Sie präsentieren etwas. Das scheint ein Moment der Stärke, des Stolzes. Gleichzeitig ist es nur Oberfläche, gemacht für das Foto, man blickt nicht darunter. Es könnte auch etwas verborgen werden hinter dieser Pose", äußerte der Künstler einmal in einem Interview. [1] Alles ganz normal und doch irgendwie unwirklich. Die Bilder sind im kollektiven Bewusstsein verankert und kommen dem Betrachter bekannt vor, doch sind es fremde Bilder einer vertrauten Welt. Jess Walter erzählt von der Alltäglichkeit des Besonderen, von den Helden des Alltags, die das weite Feld des Verlangens und der Erwartung befriedigen. Sie erfüllen die Sehnsucht nach Präsentation und Repräsentation - und offenbaren darin den Bruch zwischen Realität und Anspruch.

Dann der Sprung zurück, der Schwenk in die Scheinwelt des Wilden Westens. Die Manifestation des amerikanischen Traums aus frühesten Kindheitstagen scheint neu zu erstehen. Winnetou und Old Shatterhand sind doch noch nicht gestorben, die Erinnerung an die Karl May-Festspiele in Bad Segeberg wird wieder wach, und John Wayne kämpft in Rio Bravo weiterhin für Gerechtigkeit und amerikanische Ideale; schließlich etwas später Pat Garrett jagt Billy the Kid von Sam Peckinpah mit Bob Dylan und Kris Kristofferson, doch das war bereits eine andere Welt. Kindheitsträume und -phantasien werden wiedererweckt, vor dem geistigen

Auge setzt sich das Cinema-scope-Bild wieder in Bewegung, das die Begegnung zwischen den weißen Eindringlingen und den "native americans" illustrierte.

Messerwerfer und Tomahawks schwingende Wilde, tollkühn dahinjagende, auf ungesattelten Mustangs reitende Indianer scheinen das romantisch verklärte Klischee vom Wilden Westen genauso zu beleben wie die Auseinandersetzung zwischen weißen Siedlern und den Rothäuten. Doch all dies geschieht seltsam gebrochen, verschleiert, als wenn das Auge den flüchtigen Augenblick nur kurz festhalten kann. Die Bilder verschwimmen wie auf The last performance IV (The attack), die Überlagerung von Bildschichten irritiert und verunsichert. Auf The last performance I (Washington) haben sich mit prächtigen Federhauben bekrönte Häuptlinge versammelt offensichtlich an einem offiziellen Akt teilnehmend, werden sie sich gleich ihrem Rang gemäß erheben; dahinter unterbricht ein Vertreter der europäischen Kultur ihre gleichförmige Reihung - Beleg für den Zusammenstoß der Zivilisationen, wie sie gegensätzlicher nicht sein könnten. Dann wieder Weiße und ein Indianer in einem Auto, dem Inbegriff der neuen Zeit und Welt (The last performance V (Buffalo Bill), Abb.). Gleichermaßen erhaben und ungläubig sitzt der Häuptling neben dem Fahrer - er scheint nicht mehr zu verstehen, wohin die Reise geht. Der Ausgang der Reise ist bekannt, begleitet von Unterdrückung und Mord wurde den "native americans" ihre eigene Geschichte verweigert. Die Realität des Mythos, das Dahinter der Bilder von The last performance, dem letzten Ausflug des Künstlers in die Welt des Wilden Westens, ist die bittere Gegenwart der heutigen Indianer - inner- und außerhalb der Reservate bedroht von Arbeitslosigkeit, Alkoholismus, Selbstmord und Kriminalität.

Jess Walters Gemälde präsentieren das Private öffentlich, erzählen Geschichten aus dem Wilden Westen, von Karl May, Buffalo Bill und Sure Shot, von den Malern Paul Cézanne und Jackson Pollock. Schemenhaft auftauchend, scheinen sie den Mythos der Vergangenheit zu beschwören, der gebrochen noch die Gegenwart beherrscht. Die alte Vorstellung vom Porträt, wie sie in den alltäglichen Szenen vom Schüler oder Schützenkönig wieder aufgegriffen wird, oder vom Historienbild bestimmt die Malerei von Jess Walter. Seine teilweise nahezu klassischen Kompositionen stehen in einer langen Bildtradition, die sich auf überlieferte Gattungen der Malerei beruft. Dies bedeutet allerdings keineswegs einen Wiedereinstieg in die traditionelle Malerei oder gar eine Rückkehr zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts; es ist vielmehr eine Malerei, die sich bewusst mit überlieferten Traditionen auseinandersetzt.

Der 1. Schultag etwa, auf dem dem Erstklässler wie zum Schutz der Hund zur Seite steht, greift auf ähnlich genrehafte Kinderdarstellungen zurück, wie sie bereits seit dem 16. Jahrhundert vereinzelt vorkamen. Die Darstellung des spielenden, lachenden oder musizierenden Kindes, der privaten und intimen Situation also, in der das Kind in aller Unschuld erfasst wird, fand vor allem in den Niederlanden Verbreitung. Hendrick Goltzius' Kupferstich, der unter dem Namen Goltzius' Hund bekannt ist, zeigt den jungen Frederick de Vries, den Sohn des mit Goltzius befreundeten Stillebenmalers Dirck de Vries. Dieser hielt sich in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts für längere Zeit in

Venedig auf, weshalb sein Sohn im Hause Goltzius aufwuchs. Als Gruß von Goltzius an den Freund im fernen Venedig gedacht, ist der Stich nicht nur ein Porträt von dessen Sohn, sondern darüber hinaus auch von symbolischer Bedeutung. Der Hund, das Symbol der Treue, ist gleichermaßen Spielpartner wie Beschützer des Jungen. "Hier sind die treue Hündin und der einfache Knabe", heißt es in der lateinischen Bildunterschrift - der Hund ist wachsam und passt auf das Kind auf, das in seiner Rechten als Symbol kindlicher Naivität und Unschuld eine Taube trägt. Goltzius' Porträt des jungen Frederick de Vries mit dem Hund ist nur ein Beispiel, das am Beginn dieser Bildtradition steht, die unbewusst bis heute wirkt. Es ist ein kulturell tradiertes Code, eine Bildformel, die sich im kollektiven Bewusstsein festgesetzt hat, und im Bild von Jess Walter nach wie vor wirksam ist.

Die Versammlung von Häuptlingen, die anlässlich von Friedensverhandlungen 1870 in Washington zusammengekommen sind (The last performance I Washington), oder die etwas weniger streng angeordnete Gruppe um Buffalo Bill (The last performance II Wild West) greifen das besonders in der holländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts beliebte Thema des Gruppenporträts wieder auf. Dort ließen sich Mitglieder von Schützengilden, Träger öffentlicher Ämter oder Vorsteher karitativer Einrichtungen in dieser Form für die Nachwelt überliefern. Die anfangs gleichförmige Aneinanderreihung von Personen wurde in der Blütezeit der Gattung, im 17. Jahrhundert, durch eine spannungsreiche, gleichwohl ausgewogene Komposition ersetzt. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist Ferdinand Bols (1616-1680) Versammlung der Vorsteher der Amsterdamer Weinhändlergilde (Abb.). Sechs Herren mit hohen Hüten sind zusammengekommen, um eine Entscheidung zu treffen, deren Ergebnis gerade protokolliert wird. Die um einen bildparallel gestellten Tisch angeordnete Gruppe ergibt das abwechslungsreiche Spiel einer ab- und aufsteigenden Linie. Ähnlichen Kompositionen folgen die Gemälde von Jess Walter, in denen diese Gestaltungsprinzipien fortleben.

Die gleichförmige, strenge Reihung der fünf frontal sitzenden Häuptlinge wird nur durch den Unterhändler des Friedens aus der neuen Welt unterbrochen, während die Versammlung um Buffalo Bill ungleich gelöster und lockerer gruppiert ist. Von solchen Formen der Repräsentation ist es nicht mehr weit bis zu jenem Abbild John Waynes, in dem antiker und neuzeitlicher Mythos sich auf seltsame Weise begegnen. John Wayne, Westernheld und Inbegriff der neuen Welt in Hollywood, befindet sich im falschen Film - er tritt in der Pose des antiken, römischen Imperators auf. Der amerikanische Held par excellence kehrt nach Europa zurück, auch hier den Blick in die Ferne gerichtet, auf der Suche nach neuen Eroberungen. Der Blick, die Kopfwendung, das entspannte Haltungsmotiv - sie alle lassen die Orientierung an den antiken Bildnisstatuen der römischen Kaiser erkennen.

Die Tradition des repräsentativen Standes- oder Herrscherporträts wirkt genauso in Bildern wie dem Schützenkönig nach, der in seiner strengen Frontalität etwas präsentiert, was nur jenseits der Realität existiert. Die Schaffung eines Bildes oder eines Images, das über eine Pose vermittelt wird, steht in einer langen Tradition der europäischen Porträtkunst. Angefangen bei Tizians Repräsentationsporträts entwickelte die Porträtkunst

einen Typus von Herrscherdarstellung, der im 17. und 18. Jahrhundert weiteste Verbreitung fand. Diego Velasquez' Porträt des spanischen Infanten Don Carlos entstand 1626, kurz nachdem Velasquez an den spanischen Hof in Madrid gekommen war. Der junge Prinz steht nahezu frontal in einer Pose, die zwar Selbstsicherheit ausstrahlt, doch ohne jeden Hochmut oder Stolz. Seine Selbstdarstellung ist vornehm, doch nicht herrschaftlich; nur mit der spanischen Tracht bekleidet, weisen allein die goldene Kette und der Orden vom Goldenen Vlies auf seine herausgehobene Stellung. Velasquez' Bildnis des spanischen Prinzen gehört zu den gelassensten Herrscherporträts des 17. Jahrhunderts, das als Bildnistypus bis in die heutige Zeit wirkt.

Die Art und Weise allerdings, wie Jess Walter diese Tradition des alten Bildnistypus auf den Schützenkönig überträgt, erzählt weniger über den Dargestellten, als über das Bild von Repräsentation. Der Schützenkönig erscheint in einer besonderen, nicht alltäglichen Situation, in der er sich so präsentiert, wie er gesehen werden will. Jess Walter zeigt ihn mit einer schweren Kette um den Hals, das Zeichen seiner neuen Würde, die in ihrem Muster der Rasterung des Drahtzaunes und des Fliesenbodens optisch entspricht. Es scheint, als ob er, der die Insignien seiner Würde stolz vorweist, nur Hintergrund für drei formal einander entsprechende Muster wäre und nicht eigentlicher Gegenstand des Bildes. Ähnliches geschieht mit dem Jungen auf dem 1. Schultag. Er ist mit seinen drei "Attributen" Hund, Schulranzen und Schultüte so eng verschmolzen, dass nur sie ihm Halt auf der Bildfläche geben können. Die Grenze zwischen ihm und den Objekten, die er hält, wird fließend, sein Körper von ihnen so vollständig vereinnahmt, dass er wie aufgelöst erscheint. Belebt wirkt nur der Hund, der Junge dagegen wird im Oberkörper vom Bildgrund zersetzt, sein Unterkörper ist schon nicht mehr erkennbar.

Die Dargestellten haben alles porträtliche hinter sich gelassen, alles Persönliche ist ihnen genommen. Das Individuelle wird in das Allgemeine eines überindividuellen Zeichens oder Codes überführt, der die Lesbarkeit des Porträts zerstört. Jess Walter entlarvt die Form der Repräsentation als Pose. "Analog zu der Art, wie die stereotype Rolle und nicht die individuelle Person, die dieses symbolische Mandat annimmt, in dem ursprünglichen Schnappschuss in den Vordergrund gerückt wird, ist Verkleidung selbst der privilegierte Signifikant in Jess Walters Bildern, nicht das verkleidete Subjekt." [2]

Im Zusammenhang der Repräsentation als kulturellen Code oder Formel sei an eine entlarvende Karikatur von dem französischen König Ludwig XIV. erinnert, dem damals mächtigsten Herrscher in Europa. Sie zeigt, dass Hyacinthe Rigauds berühmtes Repräsentationsporträt vom König, das sich heute im Louvre befindet, das Ergebnis verschiedener Voraussetzungen ist. Das Bild der Karikatur ist in drei Abschnitte geteilt: Links sieht man das prächtige Gewand des Königs zusammen mit einer Perücke auf einem Kleiderständer, in der Mitte steht Ludwig gleichsam "nackt" im Untergewand - klein, barfuß und glatzköpfig -, während rechts die Vereinigung der ungleichen Partner stattfindet. Dem englischen Romancier William Thackeray (1811-1863) blieb angesichts solcher Selbstdarstellung nur beißender Spott: "Man sieht sofort, dass die Majestät aus der Perücke gemacht ist, den hochhackigen Schu-

hen und dem Mantel. So stellen Barbieri und Flickschuster die Götter her, die wir anbeten." Repräsentation und Selbstdarstellung als Fiktion und Verkleidung, als verbergende Hülle der eigentlichen Existenz - dieses Konstrukt von Sicherheit und Symbolik entlarvt Jess Walter.

Konfrontierten die frühen Bilder von Jess Walter den Betrachter fast ausschließlich mit der frontal dargestellten Einzelfigur, deren räumliches Umfeld nicht näher definiert war, so finden sich in seinen jüngsten Arbeiten einzelne oder mehrere Personen auch in Innenräumen. Sie berufen sich ebenfalls auf die Tradition seit langem entwickelter Bildtypen. Auf *The last performance VI* (Jasper Johns' dream) fällt der Blick diagonal in das Zimmer eines Holzhauses, an dessen rechtem Rand Karl May sitzt. Der schräge Blickwinkel und die Positionierung einer Person am Bildrand gehören seit langem zum Repertoire jenes Bildtypus', in dessen Mittelpunkt der humanistische Dichter oder Gelehrte steht. In Albrecht Dürers Kupferstich von 1514 sitzt der hl. Hieronymus an seinem Schreibpult, vertieft in die Tätigkeit des Schreibens. Der hl. Hieronymus, einer der ehrwürdigen Kirchenväter und Bibelübersetzer, in seinem Gehäuse, als Gelehrter in seinem Studiolo - diesem Topos entspricht die betonte Abgeschlossenheit des Interieurs auf dem Bild mit Karl May. Die geordnete Welt der Studierstube des hl. Hieronymus wird in die Phantasiewelt des Radebeulers übertragen, die in ihrer Hermetik einen eigenen Kosmos vorstellt. [3] Bis zu den Künstlerateliers der Salonmalerei des Fin-de-siècle in der Art von Hans Makart war es ein Topos der Ikonographie des Privaten sowie des geistig und künstlerisch Schaffenden - bis hin zu jenem Karl May, der sich in seiner Wunderkammer der Phantasie präsentiert.

Jess Walter suggeriert vertraute Situationen des Porträtierens oder ähnlicher Szenen, doch das Ergebnis befremdet. Er verwendet Kopien von Photos aus privaten Alben oder Bilder, die durch die Medien eine entsprechende Verbreitung gefunden haben, als Vorlage für seine Malerei. Sie bezeugen in ihrer Eigenschaft etwas Vergangenes, ermöglichen den Blick auf Geschichte und Geschichten. Die Spannung zwischen dem Realismus, für den das Medium Photographie steht, und der Bearbeitung in der Malerei nutzt Jess Walter. Die Photos bestimmen Themen und Motive, aber nicht den künstlerischen Prozess der Bildfindung. Sie werden vergrößert, nahezu in Lebensgröße auf eine Linoleumplatte projiziert, auf der Jess Walter die Form nachschneidet. Es entsteht eine Art Pause in freierem Stil, die alle wichtigen Bilddaten für die spätere Umsetzung festhält, aber auch Informationen der Vorlage bewusst verschweigt. Der Druck schließlich auf eine Leinwand mit großflächig aufgetragener Farbe geschieht nicht auf mechanische, gleichmäßige, sondern auf manuelle, unregelmäßige Weise, in dem der Künstler über die Linoleumplatte läuft und den nötigen Druck erzeugt.

Malerei im eigentlichen Sinne gibt es bei Jess Walter nicht. "Malen mit der Hand mag seine historische Bedeutung beibehalten; früher oder später wird sie ihre Exklusivität verlieren. In einem industriellen Zeitalter ist die Unterscheidung zwischen [...] Handwerklichkeit und mechanischer Technisierung nicht länger eine absolute." [4] Diese in der Mitte des letzten Jahrhunderts notierte Einschätzung des Konstruktivisten Laszlo Moholy-

Nagy ist inzwischen eine künstlerische Selbstverständlichkeit geworden, und in besonderem Maße bestimmt sie die Malerei von Jess Walter. Sie bedeutet, dass es bei ihm eine Handschrift im Sinne eigentlicher Malerei nicht gibt. Sie ergibt sich erst aus verschiedenen ästhetischen Entscheidungen, angefangen bei der Auswahl der Vorlage über den Vorgang des Schneidens, der gewissermaßen als "Handschrift" des Künstlers das äquivalent zum malarischen Duktus des Pinsels bildet, bis hin zum Druck.

Der vielschichtige Transformationsprozess, dem das ursprüngliche Photo unterworfen ist, beinhaltet Variation, Klärung, Reduzierung, Differenzierung und Verfremdung. Es geht etwas verloren, es wird variiert, differenziert und hinzugefügt, der Vorgang birgt Risiken und Chancen des Zufalls. Das Photo als das Produkt einer Reproduktion wird bereits beim Kopieren verfremdet und damit seine Wahrhaftigkeit in Frage gestellt; ein Prozess, der sich bei der Übertragung auf die Linoleumplatte mit Hilfe des Künstlers wiederholt und verstärkt. Der Druck auf Leinwand beinhaltet eine weitere Verfremdung, die aber weitgehend dem Zufall überlassen ist. Dem künstlerischen Schaffen Jess Walters liegt also eine Reproduktion zugrunde, die im Arbeitsprozess reproduzierend variiert und verfremdet wird.

Dazu bedient sich Jess Walter des Abdrucks. Der Abdruck begründet in seinen abbildenden Qualitäten die Authentizität des (Vor)bildes, doch andererseits liegt in ihm die Möglichkeit zur Fiktion, zur Veränderung, der Variation und Differenzierung. Dieses Potential nutzt der Künstler. Was ist der Abdruck also bei ihm? Zunächst das Resultat zwischen einer Geste des Hervorbringens, die sich im Vorgang des Druckens ausdrückt, und der Bearbeitung der Druckplatte. Doch bekundet er die Einzigartigkeit des Bildes oder im Gegenteil deren Verlust, der sich aus der Möglichkeit der Reproduktion ergibt. Erzeugt er das Einmalige oder das Wiederholte, die Spiegelung des Einmaligen, das ähnliche oder Unähnliche, das Bestimmte oder Zufällige, die Berührung oder Distanz. Alles scheint irgendwie zuzutreffen - und doch wieder nicht.

Jess Walters Arbeiten zeigen ebenso Berührung wie Verlust an - Berührung im Vorgang des Druckens wie auch Verlust in der Abwesenheit des Druckers auf der Leinwand. Es ist das Zusammentreffen von einer Berührung und einer Abwesenheit, in der das subtile Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz entsteht - "zwischen der Berührung, in der der Abdruck sich bildet, und der Distanz, in der er, von dem verlassen, was ihn zuvor erzeugte, sich uns zeigt." [5] Dieser Vorgang bedeutet auch Verlust von Kontrolle.

Der Prozess des Schneidens, den der Künstler mit dem Schneidmesser anhand der Vorzeichnung kontrolliert, steht in einem eigentümlichen Gegensatz zum Vorgang des Druckens, der sich in der entscheidenden Phase dem Einfluss des Künstlers entzieht. Es ist die alte Begegnung von tyche, der antiken Manifestation von Zufall und Gelegenheit, und techne, dem Ausdruck höchster Kunstfertigkeit. Dieser Moment der Ambivalenz, der gleichzeitig Nähe und Distanz bedeutet, das "dazwischen", das zwischen Ursprung und Ergebnis liegt, beschäftigt Jess Walter. Es "ist etwas dazwischen. Dieses Dazwischen ist sehr wichtig: Da passiert Malerei und es geschehen bestimmte Sachen beim Arbeitsprozess. [...] Man könnte das mit Filtern vergleichen oder Zwischenstufen, die

zwischen dem Ergebnis und dem Ursprung liegen. Und den kann man nicht genau festlegen, vielmehr machen diese Zwischenstufen ein Hin- und Herchangieren möglich." [6]

Der Druck ist ein Experiment mit offenem Ausgang. "Und hieraus bildet sich ein Prinzip des Abdrucks, das eigentlich auf ein Nicht-Prinzip hinausläuft. Man weiß nie genau, was sich daraus ergibt. Die Form ist im Prozess des Abdrucks nie wirklich "vorher-sehbar": sie ist immer problematisch, unerwartet, unsicher, offen." [7] Seine Offenheit und Unbestimmtheit ist von verschiedenen Faktoren abhängig - vom Träger des Drucks, sein Material kann von entscheidendem Einfluss auf das Ergebnis sein; von der Art des Drucks, vom angewandten Ausmaß an Kraft, und schließlich vom Künstler selbst, der den Vorgang des Druckens nicht vollständig kontrollieren kann. Die Formwerdung vollzieht sich im Verborgenen, unsichtbar im "dazwischen" zwischen Druckplatte und Träger des Drucks. "Der arbeitende Mensch bereitet die Vermittlung vor, doch vollzieht sie nicht; die Vermittlung vollzieht sich selbst, wenn ihre Bedingungen geschaffen sind. Und der Mensch, der diesem Vorgang sehr nahe kommt, kennt ihn selbst nicht; sein Körper treibt den Vorgang dazu, von statuen zu gehen, doch in seiner Arbeit erscheint keine Repräsentation des technischen Vorgangs. Das Essentielle ist abwesend, das aktive Zentrum des technischen Vorgangs bleibt verborgen." [8]

Es scheint die besondere Fähigkeit des Abdrucks zu sein, das Unbestimmte, Experimentelle in den Vorgang des Druckens mit einzubringen; es "arbeitet" zwischen Druckplatte und Träger des Drucks. Dieser Unbestimmtheit des künstlerischen Vorgangs entspricht die der Wahrnehmung. Jess Walter bringt bestehende Bilder in neue Zusammenhänge; es sind keine Bilder über die Wirklichkeit, sondern Bilder über Bilder. Sie beziehen sich auf Phänomene, deren Realität immer schon im Medium des Bildes oder der Reproduktion wahrgenommen wurde, deren Realität jenseits des Bildes sogar zweifelhaft werden kann. Das Bildnis John Waynes als römischer Imperator ist nur in der Fiktion Hollywoods existent, doch über das Medium Film im allgemeinen Bewusstsein verwurzelt.

Jess Walters Gemälde sind Dokumente eines Transformationsprozesses, in dem die existenzielle eins-zu-eins Beziehung zwischen dem Photo und dem abgebildeten Objekt aufgelöst wird. Das Photo ist nur eine Markierung des Realen, denn indem Jess Walter auf den Unterschied zwischen dem Original des Photos und der gemalten Kopie hinweist, entlarvt er die Authentizität des Photos. Die scheinbare Wahrhaftigkeit des Photos verliert sich in seinen Gemälden, es erscheint nur unter der Oberfläche als Repräsentation einer Fiktion. Die Umwandlung des Photos in Malerei bringt seine Präsenz im Sinne eines Abbildes zum Schwenden. Es entstehen Bilder, die die (Vor)bilder verschwinden lassen. Der erste Eindruck ist deshalb nicht vom Erkennen bestimmt, sondern vom Suchen nach inhaltlichen und formalen Aufbauelementen. Jess Walters Bilder verschließen sich deshalb einer direkten und unmittelbaren Lesbarkeit, ein spontanes Erkennen ist oft nicht möglich. Vor dem Betrachter entstehen sich gegenseitig zersetzende Flächen, mal glatt oder malerisch aufgelöst, dann wieder bestimmter oder konzentrierter. Erst bei genauerer Betrachtung werden Motive und Themen sichtbar - der 1. Schultag, der Schützenkönig, Urlaub in Tirol oder The last performance IV (The at-

tack).

Dies geschieht mit verschiedenen künstlerischen Mitteln. Schemenhaft, nicht recht greifbar, erscheint der Schützenkönig, fragmentiert und zersetzt von der Leere, die ihn umgibt. Die große Leere der malerisch nur mäßig gestalteten Flächen kennzeichnet die Bilder von Jess Walter zu Beginn der neunziger Jahre. Er konfrontiert uns mit der einzelnen Figur, die, zumeist frontal gesehen, in einer Pose des Zeigens dargestellt ist. Beherrscht ist das Bild vom Eindruck der Fläche. Der illusionistische Konflikt, der sich bei der Projektion dreidimensionaler Körper auf die Bildebene ergibt, scheint von vornherein ausgeschlossen.

Die dritte Dimension bleibt auch deshalb außen vor, weil seine Bilder nicht von einer erfahrenen, sondern von einer bereits auf die Fläche des Photos reduzierten Wirklichkeit handeln. Die Person erscheint nicht körperhaft, sondern schablonenhaft in die Fläche der Leinwand übertragen. Sie bleibt der Fläche des Bildes streng verbunden und korrespondieren darin mit der Flachheit im Druck. Ihre Präsenz konzentriert sich auf die Erscheinung ihres Umrisses. Sie befindet sich in keinem Raum noch definiert sie durch ihr Dasein eine Vorstellung von Raum. Einzig das Fliesenmuster des Bodens suggeriert die Illusion eines Tiefenraumes, doch ist er so fragmentiert, dass er kaum wirksam wird. Er verliert sich in der Leere der umgebenden Flächen, die den Eindruck von Distanzierung und Isolierung hervorrufen.

Hart und schroff werden die Brüche thematisiert, der scharfe Kontur des Schneidmessers bleibt auch für den Druck bestimmend, die Übergänge stoßen unvermittelt aneinander. Die Blockhaftigkeit der frontalen Bildmitte erscheint fast plakativ, als Silhouette haptisch greifbar. Diesen frühen Bildern ist eine materielle Schwere eigen, die sich einer malerischen Position der Malerei zu widersetzen scheint. Dies geschieht nicht ohne Härte, und man hat das Gefühl, dass Jess Walter sich dabei zuweilen ein bisschen Gewalt antut.

Dickflüssig wird die Farbe aufgetragen, bildet eine glatte, oft wenig differenzierte Fläche, aus der die Figuren silhouetten- und schablonenhaft herausgearbeitet sind. Es entstehen Bilder von eigener Überzeugungskraft, von einer nahezu aggressiven Konkretheit und Direktheit, in denen die Kraft und Intensität des Drucks alles andere überstrahlt. Das Gegeneinander von matten und glänzenden Flächen, die reduziert und kontrolliert wirkende Farbgebung steigern den Eindruck gleichzeitiger Nähe und Distanz.

Der klaren malerischen - oder besser: nichtmalerischen - Position entspricht die erklärende Kraft der Bildtitel. Sie erläutern das Bild, wie das Bild den Titel illustriert. Der 1. Schultag oder der Schützenkönig bilden als Titel und Bild eine Einheit, doch bereits in der Mitte der neunziger Jahre entstandenen Serie Ohio '65 steht der umfassende Oberbegriff für alle zehn Bilder, die nur ein Thema haben: Leben und Alltag deutscher Immigranten in Cincinnati. Die Präsentation ihrer Autos, ihres in der Ferne erworbenen Wohlstandes, nicht zuletzt ihre gelungene soziale Integration sind Themen dieser Bilder. Der Zusammenfassung zu

einer thematisch übergreifenden Serie liegt die Erkenntnis zugrunde, dass das Einzelbild nicht die gestalterische Kraft entfaltet, den Fortgang der Geschichte, das vorher und nachher ausreichend zu illustrieren.

Erst in der Gesamtschau als Serie schließen sie sich zum einheitlichen Bild zusammen, das Geschichte illustriert. Ansichten von Interieurs der Emigrantenwohnungen, die den gefüllten Kühl-schrank oder den Fernseher zeigen, wechseln ab mit Bildern, auf denen ein Mann hinter dem Steuer seines Cabriolet posiert. Auf einem anderen Bild steht er, dem Betrachter zugewandt, lässig vor dem rechten Vorderlicht seines Wagens (Ohio '65 III). Das Auto ist angeschnitten, nur zu einem Teil sichtbar an den rechten Bildrand gerückt. Dahinter und um das Auto und den Mann herum breitet sich eine beängstigende Leere aus, die als mit breitem Pinsel aufgetragene Farbfläche gestaltet ist. Ihre malerische Struktur und der sinnliche Farbauftrag stehen in einem seltsamen Gegensatz zur glatten, flächigen Erscheinung von Auto und Mann. Die Mitte des Bildes, sein Zentrum ist die farblich gestaltete Fläche, während die eigentliche Erzählung an den Rand gerückt wird. Sie droht in der Ungleichgewichtigkeit der Teile zu verschwinden.

Die dezentrierte Anlage des Bildes wechselt mit solchen, auf denen das dargestellte Objekt fast die gesamte Bildfläche ausfüllt. Auf Ohio '65 II droht der geöffnete Kofferraum eines Wagens wie durch das Maul eines riesigen Fisches den Betrachter zu verschlingen. Es scheint ihn in die Tiefe hineinzuziehen, doch währt dieser Eindruck nur für einen kurzen Moment, in dem dieser durch die wie erstarrt und entleert wirkende Fläche abgelöst wird. Sie "starrt" den Betrachter an und schafft ihm gegenüber Distanz; das Bild ist in seiner Ambivalenz von Fläche und Tiefe gleichermaßen anziehend und abstoßend.

Waren die Bilder der frühen neunziger Jahre von einer flächenhaften Erscheinung bestimmt, löst sich diese in den letzten Arbeiten von Jess Walter immer mehr auf. Die Bilder verharren in einem Schwebestand zwischen Tiefenillusion und "dem Streben, das `Bild' als Malerei auf einer Fläche zu behalten." [9]. Die Dialektik der frühen Jahre, nach der die leere Fläche ein Zentrum umschließt, wird aufgegeben - jetzt ist die leere oder malerisch aufgelöste Fläche häufiger das Zentrum. The last performance III (Deadwood Stage) ist so ein Beispiel. Im eigentlichen Zentrum des Bildes scheint der farbige Bildgrund durch, während sich darum ein Ring mit der Kutsche und den verschiedenen Reitern bildet, der nach außen wieder verschwindet, sich verflüchtigt und aufgelöst wird.

Auch die Einzelfiguren entwickeln sich nicht mehr nur auf der Folie des Grundes, sondern werden wie auf Sure Shot oder Billy the Kid aus dem Grund herausgearbeitet. Die Farbe bedeckt das Bildfeld nicht homogen, der Grund scheint häufig durch und wird in den Bildaufbau einbezogen. Die Starrheit der früheren Bilder gerät zunehmend in Bewegung, die Szenen erzählen etwas, handeln von einer Geschichte. Tatsächlich scheinen die Vorlagen direkt aus Filmen entnommen sein oder der Scheinwelt der Karl May-Festspiele zu entstammen - zu sehr entsprechen sie dem Klischee vom Wilden Westen. Buffalo Bill hilft auf The last performance III (Deadwood Stage) kaum erkennbar einer Dame aus der Kutsche

und The last performance IV (The attack) belebt das alte Thema von der Rettung der Prinzessin durch den edlen Ritter - gleichsam ein profanisierter hl. Georg.

Die schwere Materialität der frühen Gemälde ist einer spontaneren Leichtigkeit gewichen, die nicht nur auf den freieren Umgang mit dem Schneidmesser beruht, sondern ganz entscheidend von einem lasierenden, dünneren Auftrag der Farbe beeinflusst ist. Der Kontur wird dadurch weitgehend aufgelöst, die Grenze zwischen Linie und Fläche, zwischen Malerei und Zeichnung verschwindet. Gegen die geschlossene Form wird die offene gesetzt, es entstehen durch den nicht immer genau vorhersehbaren Farbverlauf amorphe Fläche, die in ihrer malerischen Struktur ein Eigenleben zu führen scheinen. Auf dem Bild von Karl May, das ihn desorientiert und distanziert in Anlehnung ähnlicher Kompositionen Eduard Manets abgelöst von allem Umraum im Urlaub in Tirol zeigt, entwickeln die einzelnen Flächen eine beinahe impressionistisch-vibrierende Lebendigkeit. Ähnliches geschieht auf The last performance (Jasper Johns' dream). Die Verwendung transparenterer Farben ruft zusätzlich farblich changierende Flächen und Linien hervor. Es ist ein entschiedenes Zurück zur Malerei, es entsteht das Paradox "gedruckter Malerei".

Dem deutlichen Bekenntnis zu einer spontaneren, malerischen Haltung entspricht ein freierer, assoziativerer Umgang mit den Bildtiteln. In dem Moment, in dem Jess Walter die Gegenwart verlässt, und sich der amerikanischen Vergangenheit zuwendet, die die Mythen und Träume Amerikas beschwört, in diesem Moment werden die Titel freier und metaphorischer.

Zwar waren die Titel der Serie Villa Shatterhand noch auf die historischen Personen und Ereignisse bezogen, doch erscheinen nun Paul Cézanne als Der letzte Mohikaner oder Jackson Pollock als Billy the Kid; und Karl May träumt in seinem Studierzimmer den Traum von Jasper Johns. Die Titel wirken wie Appetizer, die zusätzlich das Interesse auf die Bilder lenken, die mögliche Assoziationen freisetzen, mit allen Täuschungen und Enttäuschungen.

Der transitorische Charakter des Werks von Jess Walter verbietet eine eindeutige Zuordnung zur Abstraktion oder zur Figuration, auch hier wirkt das "dazwischen". Ebenso wäre eine einseitige Festlegung auf Malerei oder Druckgraphik immer unvollständig - die Bevorzugung des Einen würde das Andere vernachlässigen und umgekehrt. In der engen Symbiose von Malerei und Druck steht Jess Walter in einer Tradition, die seit Marcel Duchamp über Max Ernst, Robert Rauschenberg, Jasper Johns oder Sigmar Polke bis zu den Siebdrucken Andy Warhols die kombinatorischen Möglichkeiten von Malerei und Druck erforscht.

Ursprünglich lag der Geschichte des Abdrucks der alte Konflikt zwischen freien und mechanischen Künsten zugrunde. Nur erstere garantierten Authentizität, Einzigartigkeit und Wahrheit, während letztere im Sinne der Reproduktion nur Vervielfältigungen ohne ästhetischen Wert waren. Dieses Diktum hatte die Renaissance festgeschrieben, doch war es gerade jene Epoche gewesen, die die Möglichkeiten des Abdrucks entscheidend erweiterte und

verfeinerte. Von der revolutionären Erfindung des Buchdrucks durch Gutenberg abgesehen, entwickelte man neue Verfahren für den Guss von Skulpturen und ihrer Vervielfältigung, führte man die Kunst der Medaille zu höchster Vollendung, und nicht zuletzt nahm von hier die Verbreitung des Reproduktionsstichs nach originalen Kunstwerken ihren Ausgang. Er erfreute sich in den Stichen des Marc Antonio Raimondi nach den Werken Raphaels zu Beginn des 16. Jahrhunderts großer Beliebtheit, doch der akademische Diskurs der Folgezeit versagte ihm weitgehend die künstlerische Anerkennung.

Entsprechend wenig geschätzt war der Status des Abdrucks, einerseits wegen seiner zu großen Nähe zum Original, andererseits wegen seiner mangelnden Ursprünglichkeit und künstlerischen Originalität. Er ist in den Augen der Apologeten der "Idea" keine Erfindung, keine Invenzione, sondern bloß eine mechanische Hervorbringung. Dabei war es gerade der Reproduktionsstich, der wesentlich zur Vorstellung eines Originals beitrug. Nicht die Kenntnis des originalen Kunstwerks bestimmte die Vorstellung, sondern das durch den Stich vermittelte Bild. Er war bis zum Aufkommen der Photographie ihr bildliches äquivalent, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts andere Reproduktionsverfahren weitgehend verdrängte.

Malerei nach Photographie berührt immer - zumindest am Rande - auch Walter Benjamins berühmten Aufsatz [10], in dem er analysiert, was die Möglichkeit der Reproduktion für den Begriff der Kunst bedeutet. Benjamins These von der verlorenen Aura des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit durch die Photographie kann allerdings spätestens seit Andy Warhol als widerlegt gelten, als dieser der medialisierten Photographie vom Kunstwerk die Aura des Originals wiedergab. Trotzdem wirft Warhols reproduktives Bildverfahren die Frage nach Original und Reproduktion auf, vor allem die Frage nach dem reproduzierten Kunstwerk.

1963 entstand Warhols Siebdruck *Thirty Are Better Than One*, in dem er auf den Besuch von Leonardos *Mona Lisa* im Frühjahr des selben Jahres in Washington und New York reagierte. Ausgangspunkt war für Warhol nicht das damals in Washington und New York ausgestellte Gemälde Leonardos, sondern die zahllosen Abbildungen in den amerikanischen Printmedien, die den Besuch von *Mona Lisa* vor dem Hintergrund des Kalten Krieges als demonstrativen Akt der gesellschaftlichen und kulturellen Allianz zwischen Amerika und Frankreich feierten. [11] Warhol gab *Mona Lisa* im Reproduktionsprozess eine neue Aura, die Aura des in den Medien gefeierten Stars - vergleichbar seinen *Marilyns*. Durch die Reproduktion eines Photos entstand ein neues Kunstwerk mit der eigenen Aura des Originals. Dieser konzeptuelle Ansatz, durch die Bearbeitung einer Reproduktion ein Originalkunstwerk zu schaffen, entspricht den Arbeiten von Jess Walter, doch geht die Verwandtschaft noch darüber hinaus.

Warhols Verfahren, die photographische Vorlage auf die Leinwand zu übertragen, hatte experimentellen Charakter. Der von ihm fast ausschließlich angewandte Siebdruck erlaubt viele Varianten und Eingriffe, die vor allem damit zusammenhängen, dass der Druck von Hand geschieht. Warhol legte das Sieb ohne Presse auf die Leinwand und strich die Farbe eigenhändig durch das Sieb. Der

Druck machte damit Manipulationen möglich, die von der Menge der verwendeten Farbe, der Führung der Druckrakel, der Andruckstärke oder der Reinigung des Siebes abhängen. Warhol nutzte diese Möglichkeiten, er setzte "Fehler" und Zufälle bewusst als gestalterische Mittel ein, starke Belichtungen, Überlappungen und Unregelmäßigkeiten des Druckes kennzeichnen seinen Stil. Die ästhetische Wirkung hing ganz wesentlich von der Reproduktionstechnik der Bilder ab.

Warhols Arbeiten am Mythos Star, wie er zeigt, dass auch ein Kunstwerk wie Mona Lisa zum Star werden kann, ersetzt Jess Walter durch den Mythos vom Künstler. Das Rätsel vom bildenden Künstler war spätestens seit dem Beginn der Renaissance von gewissen Grundvorstellungen bestimmt, deren einheitliche Wurzeln sich bis in die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung zurückverfolgen lassen. [12] Seine Biographie und soziale Stellung waren durch Vorstellungen geprägt, die ihn zum Mythos werden ließen. Paul Cézanne präsentiert Jess Walter in ähnlicher Weise, als letzten Mohikaner. Cézanne, der sich, von der Hektik und mangelnder Beachtung in Paris enttäuscht, in die Provinz zurückzog, eignete sich als Person eigentlich nicht recht zum Gegenstand des Mythos. Der Außenseiter und Einzelgänger, der zu Lebzeiten erst spät Anerkennung fand, ist erst durch seinen Einfluss auf die Kunst des 20. Jahrhunderts zum Mythos geworden.

Die historische Rolle Cézannes, Wirklichkeit und Natur durch die Vermittlung ihrer visuellen Eindrücke zu klären, hat niemand treffender beschrieben als der Bildhauer Alberto Giacometti: "Cézanne ließ die Bombe platzen, indem er einen Kopf wie einen Gegenstand malte - er sagte: 'Ich male einen Kopf wie eine Türe, wie irgend etwas.' Indem er das linke Ohr enger mit dem Hintergrund verband als mit dem rechten Ohr, indem er die Farbe der Haare enger mit der Farbe des Pullovers verband als mit der Struktur des Schädels, zertrümmerte er die Konzeption, die man vor ihm vom Ganzen, von der Einheit eines Kopfes gehabt hatte - und doch wollte er trotz allem ebenfalls zur Einheit eines Kopfes gelangen. Er zertrümmerte ein ganzes Gefüge; er zertrümmerte es so vollständig, dass man zuerst behauptete, der Kopf werde zu einem bloßen Vorwand und sei folglich bei der abstrakten Malerei angelangt." [13]

Cézanne, der zwischen Figuration und Abstraktion stand, ersetzte die Zufälligkeit der Oberflächenerscheinung bei den Impressionisten durch eine strengere Ordnung der Elemente auf der Bildfläche, durch das Gebaute und Tektonische der Komposition. Jess Walters Hommage an den Künstler, die zwischen den Serien zum Wilden Westen entstand, lässt allerdings noch einen anderen Bezug vermuten. Er zeigt Cézanne nach einem Photo, wie er, mit Hut und seinen Malutensilien auf dem Rücken, sich in Auvers der Natur zuwendet. "It's interesting that at the same time when the bloody conquest of the west was nearly finished, the artists in Europe started to paint outside, to go into the landscape, and on the other hand painted about the perception of nature/painting, that means they distanced themselves from nature and opened the doors that lead to abstraction, with Cézanne being an outstanding figure." [14]

Der Künstler als Eroberer, der wie die von Jess Walter gezeigten Westernhelden Neuland betritt, genauso Außenseiter wie sie. Der

sich der Natur zuwendet und sie gleichzeitig überwindet, diesen Zusammenhang arbeitet Jess Walter heraus - "the connection between `art' and `cowboys', both of them trying to conquer unknown territory, and both of them a bit redundant nowadays with the unquestioned `avantgarde' attitude. (It's also the connection between `high' and `low' culture. I like things that are not so pure). Wouldn't Billy the Kid be a good name for Jackson Pollock?" [15]

Jackson Pollock als Billy the Kid, als Pionier einer neuen Zeit, der künstlerisch unbekanntes Land betritt. Tatsächlich war Pollock schon frühzeitig durch die Aufnahmen Hans Namuths und den Schriften Harold Rosenbergs selbst zum Mythos geworden [16] , die in dem Maler den Vorkämpfer gegen akademische und europäische Traditionen sahen, in seiner Kunst eine genuin amerikanische erkannten. Pollocks Verzicht auf Pinsel, Palette und Staffelei, stattdessen die Verwendung flüssiger Lackfarbe, die er an einem Stock oder Pinsel auf die Leinwand im Sinne eines "all over" [17] herablaufen ließ, führte zu jenen nur auf dem Boden entstandenen Drip Paintings, die seinen Mythos begründeten. Das Verfahren machte einen kontrollierten Farbfluss nicht immer möglich, er war von der Konsistenz und Menge der aufgenommenen Farbe, aber vor allem von der Heftigkeit der Arm- und Handbewegungen abhängig. Es war ein "zwischen" von Tropfen und Gießen, das dem Zufall in dem Verzicht auf direkten Kontakt zwischen dem Malgerät und der Leinwand eine wichtige Rolle im kreativen Prozess zuwies. Pollocks Malerei zeichnete durch die Abwesenheit des Malers auf der Leinwand eine "Spur" seiner Arm- und Handbewegungen nach, die eine ähnliche Absenz, ein "dazwischen" wie bei den Arbeiten von Jess Walter bedeutet. Er muss selbst überrascht gewesen sein, dass er in seinem Porträt von Jackson Pollock auf einem anderen Weg zu ganz ähnlichen Ergebnissen wie dieser kam.

Die Legende vom Künstler, sein Mythos beschäftigte Jess Walter wiederholt. Auf dem Bild von Karl May in seiner Klause, The last Performance IV (Jasper Johns' dream), erscheint nicht der Phantast des Wilden Westens im Zentrum des Bildes, sondern die amerikanische Flagge. Sie erhält umso mehr bildnerisches Gewicht, als sie sich durch eine objekthafte Konkretetheit gegenüber ihrer malerisch aufgelösten Umgebung auszeichnet. Der Untertitel Jasper Johns' dream verweist metaphorisch auf Jasper Johns berühmtes Enkaustikgemälde Flag aus dem Jahre 1955. Doch ist der Bezug über diese bildliche Assoziation hinaus noch ein anderer. Die angesichts des Objektcharakters der ersten Fahne von dem Kritiker Alan Salomon aufgeworfene Frage, ob es sich um eine Fahne oder um ein Gemälde handele, beantwortete Johns in Bezug auf die später entstandenen Targets: "Using the design of the American flag took care of a great deal for me because I didn't have to design it. So I went on to do similar things like the targets - things the mind already knows. That gave me room to work on other levels." [18]

Die Verwendung von Dingen, die bereits allgemein vertraut sind, die Übernahme bestehender Bilder, die eine eigene Komposition oder Erfindung nicht mehr verlangten, ließen Jasper Johns die Freiheit, auf anderen Ebenen zu experimentieren. Die in seinem Werk einmalige Symbiose zwischen Malerei und Reproduktionstechniken ist nicht ohne Eindruck auf Jess Walter geblieben. Auch

ihm gibt die Festlegung auf bereits bestehende Bilder die Möglichkeit, die Verfahren ihrer Umsetzung zu verfeinern und mit ihnen zu experimentieren. Die Erkenntnis von Jasper Johns, dass das Arbeiten mit einer vorgegebenen Struktur deren Charakter automatisch verändere [19] , bestimmt auch das Werk von Jess Walter.

Die Veränderung, die Auflösung der Eindeutigkeit beschäftigt ihn wie Jasper Johns, der erklärt: "Was mich interessiert, ist, wenn etwas nicht mehr das ist, was es war, wenn es zu etwas anderem wird, als es ist, jeder Moment, in dem man etwas genau identifiziert, und das Entschwinden dieses Momentes, und jeder Moment, in dem man etwas sieht oder benennt und es dabei belässt." [20] Das Momentane der Erscheinung, das Klischee vom Westernhelden und die Tradition der Historienmalerei vereinigen sich in The painter zu einer von Ironie nicht ganz freien Selbststilisierung des Malers (Abb.). Jess Walter posiert als Westernheld verkleidet vor dem Bild einer nackten Odaliske, dem Inbegriff der Salonmalerei, darin seine Stellung als Maler bestimmend - zwischen dem Westernheld, der unbekanntes Land betritt, und den Traditionen der Malerei.

[1] Wilhelm Warning im Gespräch mit Jess Walter (11.8.1997), in: Jess Walter. Bilder 1992-1997, Ausst. Kat. Delmenhorst 1997, S. 49.

[2] Elisabeth Bronfen: Fremde Vertrautheit. Gedanken zu den Bildern von Jess Walter, in: ebd., S. 6.

[3] Zur Bearbeitung des Mythos Karl May siehe Thomas Hölscher: Bildbearbeitungen, in: Jess Walter.Villa Shatterhand, Ausst. Kat. Polling i. Obb. 1999, S. 3 ff.

[4] Laszlo Moholy Nagy: The New Vision and Abstract of an Artist, New York 1949, S. 79; deutsches Zitat in: Laszlo Moholy-Nagy, Ausst. Kat. Stuttgart 1974, S. 30.

[5] Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999, S. 52.

[6] Jess Walter; vgl. Anm. 1, S. 48.

[7] Didi-Huberman (Anm. 5), S. 18.

[8] Gilbert Simondon: Du mode d'existence des objets techniques, Paris 1969, S. 243; zit. nach ebd., S. 19.

[9] Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Bern 1952, S. 110 f.

[10] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Schriften, Bd.I.2, Frankfurt am Main 1974, S. 475 ff.

[11] Zu den Umständen der Ausstellung Frank Zöllner: Leonardos Mona Lisa 1963: Kunst und Kalter Krieg, in: Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1993, S. 75 ff. Siehe auch Michael Lüthy: Andy Warhol. Thirty Are Better Than One, Frankfurt am Main 1995, S. 13 ff.

[12] Vgl. Ernst Kris/Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Wien 1934, passim.

[13] Alberto Giacometti: Was ich suche (Gespräche mit George Charbonnier), Zürich 1973, S. 35.

[14] Interview David Hodges with Jess Walter, in: Uneasy Pieces. David Hodges, Wolfgang Koethe, Stephen Skidmore, Jess Walter, Ausst. Kat. München 1999, S. 43.

[15] Ebd., S. 42.

[16] Barbara Rose: Namuth's Photographs and the Pollock Myth. Part I: Media Impact and the Failure of Criticism, in: Dies. (Hrsg.): Pollock Painting. Photographs by Hans Namuth, New York 1980, o. S.

[17] Den Begriff "all over" hat 1948 der Kunstkritiker Clement Greenberg: The Crisis of the Easel Picture, erstmals eingeführt; wiederabgedruckt in: Art and Culture, London 1973, S. 154 ff.

[18] Zit. nach Leo Steinberg: Jasper Johns, New York 1963, S. 15.

[19] Ann Hindry: Conversation with Jasper Johns, in: Artstudio, Nr. 12, Frühjahr 1989, S. 14.

[20] Jasper Johns 1964 zu G.R. Swenson; zit. nach Fred Orton: Figuring Jasper Johns. Allegorien eines Künstlers, Klagenfurt-Wien 1998, S. 247.