

Malerei nach der Fotografie

Peter J. Schneemann

Abbilder

Die Kunstgeschichte definiert sich heute gerne als Bildwissenschaft, dabei richtet sich eine ihrer zentralen Interessen auf die spezifischen medialen Gesetze ihres Gegenstandes. Die immer gleichen Fragen kreisen um die Potenzen der Bildlichkeit, ihren möglichen Erkenntniszuwachs, ihr Sprechen und ihr Schweigen. Die Kunst, und besonders die Disziplin der Malerei, operiert an der Schnittstelle zwischen sichtbarer Welt und Bild, zwischen Bild und Abbild. Zum Modell der Nachahmung entwickelte die Moderne ein gespaltenes Verhältnis. Rekurrierte das alte Lob der Malerei auf die vollendete Mimesis im *Trompe-l'œil*, so mochte die Moderne ihre Aufgabe nicht länger als Abbilden des Sichtbaren verstanden wissen. Während das nachahmende Bild die Gesetzmässigkeiten seiner Medialität, wie etwa seine Zweidimensionalität, negiere, so vermöge sich das autonom gewordene Bild der Abstraktion von der Abbildung als anschauliche Bezugnahme auf die Wirklichkeit befreien, um über seine eigenen Bedingtheiten und Potenzen zu reflektieren.¹ An die Stelle der Nachbildung der sichtbaren Welt trete die künstlerische Auseinandersetzung mit kunstimmanenten Problemen von Farbe und Form.

Der damit angelegte Dualismus hatte weitreichende Folgen für die wertende Gewichtung von Stilen in der Geschichtsschreibung der Moderne. Denn mit der bewussten Abkehr von der Mimesis hin zur autoreferenziellen Selbstthematization verband sich eine komplexe Reflexion über die Unmöglichkeit, Sujets der Lebensumwelt als Gegenstand einer progressiven Malerei zu wählen. Die Geschichte der stilistischen Begriffe „Realismus“, „Naturalismus“ und auch „Figuration“ spiegeln die verschiedenen Ebenen der ideologischen Auseinandersetzung.² Mit der Abbildung gesellschaftlicher Realitäten wurde immer wieder ein politischer Anspruch verbunden, bis hin zur Instrumentalisierung der Kunst durch politische Systeme. Aber auch die Nähe und Ferne zwischen künstlerischem Ausdruck und breiter gesellschaftlicher Rezeption fand oft leichtfertig hier ihre Zuordnung. Denn eine figurative realistische Kunst, so der Vorwurf, stehe dem Massengeschmack nahe und würde von den Interessen der Konsumgesellschaft beherrscht.³

Diese ideologische Konstruktion einer natürlichen Entwicklung der Moderne als „Reinigungsprozess“ zeichnet sich nicht nur durch viele „Ausschlüsse“ aus, sondern beinhaltet fragwürdige Verkürzungen. Es ist leicht nachzuweisen, dass die malerische Auseinandersetzung mit der zur Täuschung gesteigerten Mimesis keinesfalls eine naive Geste darstellen muss. Vielmehr werden der Erkenntnischarakter und der ästhetische Genuss bereits in der Kunstliteratur der Antike, wie etwa bei Plinius, an das Moment des Entlarvens der Täuschung, am Interesse der Zerstörung des kurzen Momentes der Irreführung zurückgebunden. Als wahre Leistung der Malerei galt die Thematisierung der ästhetischen Grenze, im Motiv des Vorhangs, in der Gestaltung einer Brüstung mit der Signatur des Künstlers auf einem angehefteten Zettel oder in

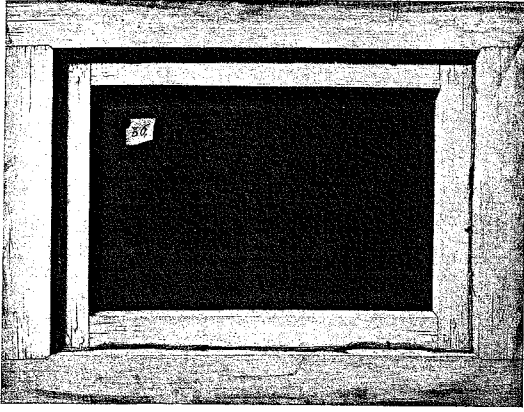


Abb. 1 Cornelius Norbertus
Gijsbrechts, *Trompe-l'œil. Rückseite
eines Bildes*, 1670/72
Öl auf Leinwand, 66,4 x 87 cm
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

Experimenten mit dem Fenstercharakter eines Gemäldes. Das Spiel mit den Qualitäten und auch Bedingtheiten des visuellen Mediums gipfelte im Zitat der verschiedenen künstlerischen Medien selbst. Nicht zufällig wurden für die schönsten Trompe-l'œil des 17. Jahrhunderts die Grafik oder das Gemälde, seine Leinwand, seine Begrenzung oder sogar seine Rückseite zum Gegenstand der Nachahmung gewählt (Abb. 1).⁴

In der Entwicklung dieser ständigen Selbstbefragung spielte die Fotografie seit dem 19. Jahrhundert eine Schlüsselrolle.⁵ Es erwies sich jedoch als ein weit verbreiteter Irrtum, dass die realistische Malerei mit der Verbreitung der Fotografie ihre Daseinsberechtigung nachhaltig verloren hätte.⁶ Die Diskussionen um die unterschiedlichen Zielsetzungen, medialen Bedingtheiten und wechselseitigen Wirkungen und Befruchtungen beginnen 1839 mit der Verkündigung des Patents der Fotografie durch Louis Daguerre. Der Historienmaler Paul Delaroche soll erschrocken ausgerufen haben: „La peinture est morte.“⁷ Dagegen sahen andere Künstler die Chancen des neuen Mediums auch für die Malerei. Besonders in der Moderne ist ein komplexes Spiel von Wechselbezügen zwischen Fotografie und Malerei entstanden, das bis in die Gegenwart, in den Werken von Jeff Wall, Gerhard Richter, Luc Tuymans oder eben auch Franz Gertsch, wirkt.

Die Fotografie orientierte sich lange an der Tradition des komponierten Bildes, während sich die Malerei seit der Erfindung der Fotografie etwa für die Qualität des Ausschnitts zu interessieren begann.⁸ Das Bild als Ausschnitt, den der Blick durch die Kamera bildet, tritt dem alten Prinzip der Komposition, der Ausrichtung der Handlungen und Objekte auf ein Zentrum, entgegen. Die neue Bildform wird als Spur des Momentes empfunden, der in unmittelbarer Beziehung zur Bewegung und Geschwindigkeit des „modernen Lebens“ stehe.⁹ Der dokumentarische Blick der Kamera machte die Auseinandersetzung mit der Fotografie für Entwicklungen der Kunst interessant, die sich für die Abbildung des Realen als soziale Wirklichkeit interessierten. In

der Pop-Art schliesslich wurde die Fotografie als Phänomen der Massenmedien, der Werbung und Konsumwelt erfahren und direkt zitiert.

Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts manifestierte sich, vor allem in Amerika, unter den Begriffen „Foto“- , „Hyper“- oder „Superrealismus“ ein breites Interesse an der präzisen Übertragung eines fotografischen Bildes auf ein Gemälde oder der Umsetzung in ein Objekt. Zu den bekanntesten Vertretern dieser Strömungen avancierten Chuck Close, James Rosenquist, Richard Estes, Robert Bechtle, Robert Cottingham, Richard McLean, Ralph Goings, Malcolm Morley und Don Eddy (Abb. 2, 3). Franz Gertsch, der seinen Stil abseits der grossen Kunstzentren zunächst ohne Kenntnisse anderer ähnlicher Strömungen entwickelte, sah sich im Zuge der *documenta 5* überraschend als europäischen Vertreter des Fotorealismus rezipiert.

Abb. 2 Richard Estes,
Bus Reflections (Ansonia), 1972
Öl auf Leinwand, 101,6 x 123,1 cm
Privatsammlung



Die begriffliche Aufspaltung, die auch „New Realism“ und „Radikaler Realismus“ umfasst, verweist auf die sich ausdifferenzierende Fokussierung und das Scheitern einer eindeutigen Klassifikation. Schliesslich wiesen Maler wie John Koch, Alex Colville oder Philip Pearlstein, die sich als „New Realists“ bezeichneten, die Verwendung fotografischer Vorlagen und Hilfsmittel für ihre Kompositionen kategorisch zurück.¹⁰

1974 vermochte Josef Adolf Schmall gen. Eisenwerth in der Kunstchronik nicht weniger als neun jüngere Ausstellungen zu benennen, die sich mit der erneuten Relevanz des Realismusbegriffes beschäftigten, ohne ihn präzise eingrenzen zu können.¹¹ In Anknüpfung an den Realismusbegriff des 19. Jahrhunderts, etwa für die Malerei Gustave Courbets, bleibt der kritische Bezug zur Gesellschaft und ihrer sozialen Wirklichkeit ein zentraler Aspekt, der bis zum „Sozialen Realismus“ als Stilbezeichnung im 20. Jahrhundert weiterverfolgt wird. Schmall gen. Eisenwerth machte darauf aufmerksam, dass die neue Realismusdebatte mit dem Begriff des Fotorealismus dagegen ganz auf die Fotografie ausgerichtet sei und die Potenz der Abbildbarkeit der Fotografie auf die Malerei übertrüge, also eigentlich von „Fotonaturalismus“ oder „Fotografismus“ zu sprechen wäre, Begriffe, die sich nie durchgesetzt haben.

Schmall gen. Eisenwerths Lamentieren über den leichtsinnig verwendeten Realismusbegriff für die unterschiedlichsten Übernahmen fotografischer Bildvorstellungen durch die Malerei spiegelt die kritische Haltung der Protagonisten des Diskurses der Moderne gegenüber der neuen Tendenz. Er fragte nach dem Status der technischen Virtuosität, der Faszination für das rein Optische und schliesslich nach dem verbliebenen kritischen Potential einer solchen Malerei des „Verismus in monströser Auflösung“ gegenüber der abgebildeten Lebensumwelt.

Das Konzept der Bildlichkeit, das hier in grossen Formaten zelebriert wurde, verpflichtete sich keinem dokumentarischen Blick. Diese Malerei der perfektionierten Oberfläche strebte eine Übersteigerung der Erscheinung als Bildkultur der Gegenwart an.

Franz Gertsch nahm 1972 seinen Platz in diesem Diskurs ein. Harald Szeemann räumte in der *documenta 5* Fragen der Wirklichkeit und des Realismus einen prominenten Platz ein. „Alltagswelt“, „Realitäts-Bezüge“, „Abbild-Charaktere“, „Mimesis“ bildeten Stichworte in der langen Einleitung des Marburger Philosophen Hans Heinz Holz zu einer kritischen Theorie des ästhetischen Zeichens.¹²

Unter dem Begriff „Realismus“ arrangierte Jean-Christophe Ammann in der Neuen Galerie eine Abteilung, die von John de Andrea bis John Wesley reichte.¹³ Historisch führte Ammanns Argumentation von Jasper Johns Ikone der amerikanischen Flagge über Gerhard Richter¹⁴ bis hin zu Werken wie Gertschs Gemälde *Medici* (Kat. 28)¹⁵, das Anfang der 70er Jahre entstand. Mit der Teilnahme an der *documenta* war Gertsch in das Zentrum der neuen Realismusdebatte vorgestossen. Im Folgenden wurde er zum führenden Vertreter einer als Stilrichtung oder zumindest als Haltung ausgerufenen Entwicklung und zu den entscheidenden Gruppenausstellungen eingeladen: *Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole* (1973), *Formen des Realismus* (1973), *The Super-*

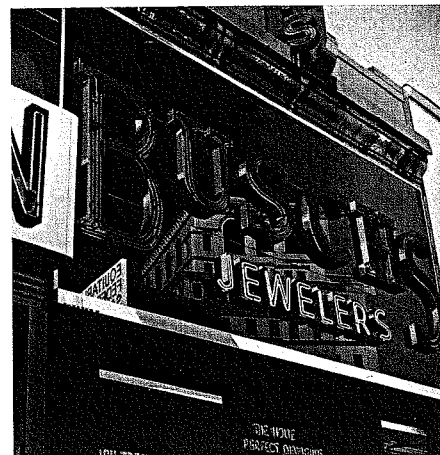


Abb. 3 Robert Cottingham, *Buschs*, 1974
Öl auf Leinwand, 198,1 x 198,1 cm
Collection Paul and Camille Hoffman,
III, New York

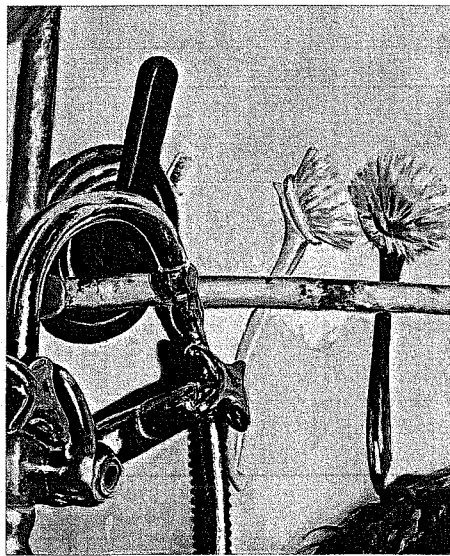
realist Vision (1973), *Hyperréalistes américains/réalistes européens* (1974).¹⁶ Auf dem Umschlag der ersten grösseren Übersichtsdarstellung zur erneuten Auseinandersetzung der Kunst mit dem Realismus als Haltung und Stil, die Peter Sager 1974 vorlegte, tauchen gleich zwei Werke von Gertsch auf.¹⁷ 1980 erhielt er eine umfassende Einzelausstellung im Kunsthaus Zürich, die seinen eigenen Weg, der zur Ikone führen sollte, anzeigte.¹⁸ In den 80er Jahren ebten parallel zur Weiterentwicklung im Werk von Gertsch auch die Ausstellungen ab, die sich um den neuen Realismusbegriff zentriert hatten. Zu den prominenten Kunstkritikern, die Gertsch als Protagonisten einer neuen Schweizer Kunstszene begleiteten, gehörten Fritz Billeter, Theo Kneubühler und eben Jean-Christophe Ammann.

Ammann interessierte bei seiner Zusammenstellung zum Thema „Realismus“ für die *documenta 5* die Erkundung des Verhältnisses zwischen „Vorlage und bildnerischer Wiedergabe“: Er stellte Kriterien für den Begriff des Fotorealismus zusammen: Die Vorlage bestehe in einem Foto oder einem Diapositiv, die Handschriftlichkeit und der Duktus des Pinsels treten zurück, die Motive entstamme der Alltagswelt des Künstlers. Ammann versuchte, aus diesen Aspekten eine Deutung der realistischen Malerei als Metamalerei herzuleiten: Die fotografische Vorlage bilde kein Hilfsmittel, sondern diene als „bewusste Ausgangssituation für das Bild eines Bildes“.¹⁹

Abb. 4 Franz Gertsch, *Brecht, Hanne-Lore, Silvia*, 1970 (Kat. 17, Detail)
Dispersion auf ungroundiertem Halbleinen, 210 x 180 cm
Besitz des Künstlers

Oberflächen

In der Betrachtung des Realismus als Metamalerei ergibt sich ein komplexes Spannungsfeld zwischen einer Apologie der reinen Sichtbarkeit und dem fragenden, kritischen Blick in die Welt. Die Popkultur, mit der Heroisierung, der Vergrösserung der Konsumkultur und dem Spiel mit Stereotypen wird an einem Zwischenschritt gebrochen. Alle Künstler, die der Bewegung des neuen Realismus folgen, spüren, ganz wie die alten Meister der „*Reflexy const*“ des 17. Jahrhunderts, Lichtbrechungen und Spiegelungen auf den glatten Oberflächen nach – sei es auf dem Autoblech, auf der Glasfläche eines Fensters oder auf einem verchromten Wasserhahn. Die optischen Phänomene des Beiwerks treten an die Stelle des einzelnen Slogans der Konsumwelt und der isolierten Figur des Stars. Bei fotorealistischen Bildern wird die Erscheinung in ihrem Verzicht auf Deutung und Wertung radikalisiert. Hinter den Protagonisten einer Szene tritt die Ornamentik der Umgebung, wie Tapetendekor, Stoffmuster, Einrichtungsgegenstände, nie in den Hintergrund. Die Malerei erkundet ihre Zeitgenossenschaft, wie sie im Beiwerk, im „*Parergon*“, eingeschrieben ist (Abb. 4).²⁰



Die Betrachtung des Œuvres von Franz Gertsch vor dem Hintergrund der Realismusdebatte in den 70er Jahren ist für das Verständnis seiner Werke notwendig. Steht noch am Anfang der Auseinandersetzung von Gertsch mit der Fotografie die Faszination der Bildkultur in den Massenmedien, in denen er nach Vorlagen für die malerische Umsetzung sucht, wie es die Bilder *Huaa...!* (Kat. 15) und *Vietnam* (Kat. 20) von 1969/1970²¹ zeigen, verändert sich die Bildsuche zu

einer Bildproduktion. Die eigene Kamera wird als Zwischenschritt, als Instrumentarium eingesetzt.

An die Stelle der anonymisierten Bilderflut der Weltpresse und der Werbung tritt das Abtasten des eigenen Lebensumfeldes. Es sind die Mitglieder der Familie, die Berner Künstlerfreunde und die Begegnungen auf den eigenen Reisen, welche zwischen Distanz und Intimität porträtiert werden. Gertsch verwendet keine Ready-made-Bilder, sondern wählt aus hunderten von eigenen Fotografien aus. Die Vorlagen, zu deren malerischer Umsetzung er sich entscheidet, können keinem homogenen Kompositionsbegriff zugeordnet werden. Es sind jedoch die klassischen künstlerischen Problemstellungen zu entdecken, wie sie mit dem Verhältnis zwischen Figur und Hintergrund angelegt sind und in der Beziehung zwischen Statik, Bewegung und Moment, Frontalität des Blickes, Pose und Versunkenheit zu verfolgen sind. Besondere Beachtung verdienen dabei Werke, in denen verschiedene Momente von (Ab)Bildlichkeit in einen Dialog treten. In dem Ende 1978 entstandenen Gemälde *Patti Smith II* (Kat. 39, Abb. 5) tritt die Musikerin fast aus dem Bild heraus. Auf der anderen Seite, angeschnitten, stehen Mikrofon und Lautsprecher. Die Mitte des Gemäldes ist leer, wir blicken auf eine weisse Wand, die nicht ganz parallel zur Bildfläche verläuft und wie eine Leinwand erscheint. Die Gestalt der Musikerin löst sich von der Fläche, sie ist nicht länger auf ihr zu verorten – stattdessen wirft sie auf diese einen unscharfen, malerischen Schatten.



Abb. 5 Franz Gertsch,
Patti Smith II, 1978
Acryl auf ungrundierter Baumwolle,
285 x 420 cm
Kunstmuseum Bern

Materialisierungen

In der Fokussierung auf die Erscheinung als Phänomen der Oberfläche tritt bei Gertsch eine Verlangsamung der Bildproduktion ein. Der mediale Zwischenschritt durch das kleine Diapositiv, das eine beliebig grosse Projektion ermöglicht, dient als Grundlage für eine künstlerische Tätigkeit eines geduldigen, sorgsam Nachbildens. Dieses Verfahren bedingt ein Selbstverständnis des Künstlers, das sich radikal vom schöpferischen Individuum des expressionistischen Gestus unterscheidet. Der Blick auf die reine Erscheinung scheint sich völlig von der emotionalen Signatur, der Handschrift des Künstlers als möglicher Teilhabe an der künstlerischen Existenz, zu trennen.

Der Moment, in dem sich der Künstler 1969 zur „Vorlage“ bekennt und sich als „Werkzeug“ definiert, findet sich in den autobiografischen Aussagen von Franz Gertsch immer wieder als Schlüsselerslebnis beschrieben.²² Die Hinwendung zur fotografischen Vorlage, zur Sichtbarkeit als eines ausserhalb der eigenen Inventio Bestehenden, wird als Akt der Befreiung beschrieben. Das Bild muss nicht neu erfunden werden, sondern muss nur noch gefunden und ausgewählt werden.

Immer wieder ist auf die Bedeutung der Pop-Art für diesen Entwicklungsschritt verwiesen worden. Dabei beginnt jedoch der handwerkliche Prozess bei Gertsch immer stärker an Bedeutung zu gewinnen. Im Diskurs des Fotorealismus und in der

Abb. 6 Franz Gertsch im Atelier, 1972

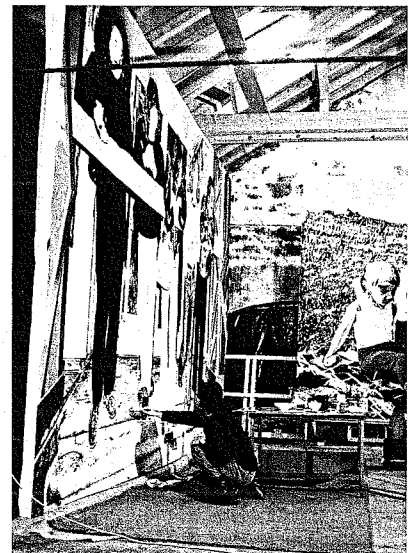




Abb. 7 Franz Gertsch,
Atelieraufnahme mit
unvollendetem Selbstbildnis,
1980

Rezeption von Franz Gertsch fällt der Begriff des „Könnens“ auf. Die „verblüffende handwerkliche Leistung“, der „unendliche Fleiss“ bleibt dabei ein ambivalentes Vokabular. Und doch trifft es bei Gertsch eine entscheidende Charakteristik im Umgang mit der fotografischen Vorlage. Während seine amerikanischen Kollegen technische Hilfsmittel wie die Spritzpistole einsetzen, experimentiert Gertsch mit der ungroundierten Leinwand und den reinen Pigmenten. Mehr noch, die Produktion des Gemäldes kann als intensiver Prozess der stufenweisen Auslöschung der Projektion verstanden werden. Im monatelangen Entstehungsprozess wird der Diaprojektor, besonders in den Momenten der Farbwahl, phasenweise ausgeschaltet. Der Künstler selbst nimmt dabei weniger die Rolle des „Sammelnden“ und des Duplikators an, als vielmehr diejenige des altmeisterlich nach dem absoluten Bild Suchenden. In der historischen Auseinandersetzung um die Abgrenzung der Potenz der Malerei gegen diejenige der Fotografie findet sich ein Text von 1927, der die Differenzierung anhand stofflicher Unterscheidungsmerkmale zu leisten sucht. In dem kurzen Essay „Malerei und Fotografie“ von Ernst Kallais (1890–1954) finden sich Passagen, die auf die Prozesshaftigkeit bei Gertsch zu übertragen sind: „Die Faktur einer Zeichnung oder eines Gemäldes mag noch so verrieten und geglättet sein, sie bewirkt trotzdem, dass die Gestaltung nicht nur als Einheit formaler und farbiger Beziehungen und gegebenenfalls als räumliche Illusion, sondern zugleich als spannungsvoll konsistente Stofflichkeit empfunden wird. Die alten Gemälde ebnen und verwischen jede Spur der handwerklichen Entstehung; trotzdem strafft sich ihre Faktur vor stofflicher Erfülltheit, vor Freude an sinnlich durchkosteter materieller Verdinglichung.“²³

Verdeutlicht man sich nochmals die Konstellation von Diaprojektor, Leinwand und malendem Künstler, so liegt die Versuchung einer metaphorischen Umdeutung nahe. Die anekdotenhafte Erzählung von der Erfindung der Malerei beschreibt das Nachfahren eines Schattenwurfs. Im abgedunkelten Raum, zwischen Projektion und Bildfläche, ist es der Künstler Gertsch selbst, der immer wieder seinen eigenen Umriss sieht. Im Malprozess findet Gertsch mit fünfzig Jahren nicht nur erneut zum Selbstporträt (Kat. 42),²⁴ sondern lässt das Bildnis des Menschen zur Ikone werden. Die dokumentarischen Belege für die unterschiedlichen Werkstadien zeigen merkwürdig fragmentierte Elemente, das vollständig ausgearbeitete Detail umgeben von „Aussparungen“, blanken Feldern auf der Leinwand (Abb. 7). Ist der Projektor angeschaltet, ist das Bild vervollständigt, ist er ausgeschaltet, ergibt sich eine Konstellation, die an Honoré de Balzacs Erzählung vom unbekanntem Meisterwerk erinnert.²⁵ Vom Frauenporträt, an dem der alte Künstler Frenhofer zehn Jahre gearbeitet hat, ist nur die Spitze eines gemalten Frauenfusses zu erkennen.

Beim neuesten Porträt von *Silvia III* (Kat. 57), das auf ein Diapositiv aus der gleichen Zeit wie die Vorlagen für *Silvia I* (Kat. 55) und *Silvia II* (Kat. 56) zurückgeht, legt sich ein unbestimmter Schatten über das Bild. Der Betrachter kann sich des Eindruckes nicht erwehren, dass hier das Bild eigenmächtig geworden ist und selbst einen Alterungsprozess demonstriert. Das reine Pigment, die monochrome Fläche des Hintergrundes, beginnt die Mimesis zu bedrängen.

- 1 Vgl. etwa Burckhardt: „Bei der Zeitbedrängnis und Eile, in welcher wir leben, wird das Bildnis im ganzen einem mechanischen Verfahren, der Photographie überlassen. Wir stehen der Porträtmalerei im Grunde schon wie einem historisch abgeschlossenem Ganzen gegenüber.“
Jacob Burckhardt, „Die Anfänge der neueren Porträtmalerei“ (Vortrag 1885), in: ders., *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur Bildenden Kunst*, hg. v. Henning Ritter, Köln 1984, S. 318–334, Zitat S. 318. Vgl. auch Gombrich: „Damals war der Maler der einzige, der über die Vergänglichkeit alles Irdischen obsiegen und die äussere Erscheinung jedes beliebigen Gegenstands der Nachwelt überliefern konnte (...). Im neunzehnten Jahrhundert aber begann die Photographie diese wesentliche Rolle der bildenden Kunst zu übernehmen. (...) Das ist ein wesentlicher Grund, warum die Künstler sich immer mehr gedrängt fühlten, Möglichkeiten zu erforschen, die der Photographie nicht so leicht offen standen. Tatsächlich würde die moderne Kunst ohne diesen Anreiz kaum das geworden sein, was sie ist“, Ernst M. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, (16. Aufl.) Frankfurt am Main 1996, S. 524.
- 2 Vgl. Klaus Herding, *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt a. M. 1978. Für die Begriffsgeschichte vgl. Jost Hermand, *Stile, Ismen, Etiketten zur Periodisierung der modernen Kunst*, Wiesbaden 1978.
- 3 Vor allem der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg nimmt in der Geschichte dieser Position eine Schlüsselstellung ein. Vgl. Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 1–4, Chicago 1986–1993.
- 4 Das berühmteste Beispiel ist sicherlich Cornelius Norbertus Gijbrechts *Trompe-l'œil* (Abb. 1). Vgl. Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris 1993.
- 5 Vgl. das Standardwerk von Erika Billeter und Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, *Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute*, Bern 1977.
- 6 Vgl. für die frühen Dokumente der Diskussion Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie*, 4 Bde., München 1979–2000.
- 7 Vgl. den Katalog *Autour du Symbolisme. Photographie et peinture au XIXe siècle*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 2004.
- 8 Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, *Malerei nach Fotografie. Von der Camera Obscura bis zur Pop Art*, München 1970.
- 9 Vgl. das berühmte Essay von Charles Baudelaire, „Le peintre de la vie moderne“ (1863), in: ders.: *Œuvres complètes*, bearbeitet von Yves-Gérard le Dantec, Paris 1954, S. 881–920; vgl. auch Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York 1985.
- 10 Vgl. Christine Lindey, *Superrealist Painting & Sculpture*, New York 1980, S. 37.
- 11 Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, „Realistische Malerei und Fotorealismus. Zu einer Reihe von Ausstellungen und Katalogen der jüngsten Zeit“, in: *Kunstchronik*, 27, 1974, S. 44–65.
- 12 *documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute*, Kassel 1972.
- 13 Katalog der *documenta 5*, Kapitel 15, Seiten 15.1–15.2.
- 14 Gerhard Richter, *Acht Lernschwwestern*, 1966 (WV der Gemälde Nr. 130) und *180 Farben*, 1971 (WV der Gemälde Nr. 300/1–3).
- 15 Franz Gertsch, *Medici*, 1971/72, Dispersion auf ungroundiertem Halbleinen, 400 x 600 cm, Sammlung Ludwig, Aachen.
- 16 *Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole. Realistische Kunst in unserer Zeit*, (Ausst.-Kat.) Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1973; *Formen des Realismus*, (Ausst.-Kat.) Aargauer Kunsthhaus, Aarau 1973; *The Super-realist Vision*, (Ausst.-Kat.) De Cordova Museum, Lincoln (Mass.) 1973; *Hyperrealistes américains – réalistes européens*, (Ausst.-Kat.) Centre National d'Art Contemporain, Paris 1974.
- 17 Peter Sager, *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, Köln 1974.
- 18 Franz Gertsch, (Ausst.-Kat.) Kunsthhaus Zürich, Bern 1980.
- 19 Ammanns Zusammenstellung war nicht unumstritten, vgl. die Polemik von Martin Kunz: „(...) Die Realistengruppe verdeutlicht, dass die Documenta nun wieder mit direkt vom aktuellen Kunstbetrieb übernommenen Tendenzbezeichnungen gegliedert werden soll. Wird auf dieser Grundlage das Definieren zu schwierig, so wählt man einfach vage Sammelbegriffe für Restgruppen. (...) Die Documenta wird zu einer improvisierten Ausstellung degradiert, in der Art einer beschränkten Informationsausstellung über aktuelle Kunst.“

Dies war die legitime Methode von Szeemann und Ammann in ihren Schweizer Ausstellungen. Für eine Veranstaltung von der Bedeutung der Documenta erscheint mir dieses Vorgehen fahrlässig (...)", in: „Zur Documenta 5“, *Kunst-Nachrichten*, 7, März 1972; vgl. weiter: Peter Sager, „Zur Documenta 5“, in: *Das Kunstwerk*, 4, Jg. 25, Juli, S. 3–13.

20 Vgl. zu diesem Begriff Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, 1978, deutsch: *Die Wahrheit der Malerei*, Wien 1992, S. 6–104.

21 *Huaa...I*, 1969, Dispersion auf ungrundiertem Halbleinen, 170 x 261 cm, Besitz des Künstlers, Rüscheegg; *Vietnam*, 1970, Dispersion auf ungrundiertem Halbleinen, 205 x 290 cm, Hess Collection, Bern und Napa (Kalifornien).

22 *Franz Gertsch – Holzschnitte*, Kunstmuseum Bern 1994, S. 11. Gertschs Aussage zu diesem Moment über sein Erlebnis am Monte Lema bildet den Einstieg in die Werkmonografie von Angelika Affentranger-Kirchrath (Affentranger-Kirchrath, 2004), S. 11.

23 Ernst Kallais, „Malerei und Fotografie“ (1927) in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie* (wie Anm. 6), Bd. II, 1912–1945, München 1979, S. 113–120, hier S. 115.

24 Die besondere Stellung dieses Bildes betonte die Retrospektive in Zürich, die es als letztes Bild aufnahm.

25 Honoré de Balzac, „Le chef-d'œuvre inconnu“ (1831), in: ders., *La Comédie humaine*, Bd. 10, Paris 1979, S. 413–438.