

# **Richard Hamilton: »Path of Romance«**

Die skatologischen Werke der 70er Jahre

***Soft pink landscape und Soft blue landscape,  
Flower-piece I–III, Sunrise und Sunsets***

Von der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig  
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
– Dr. phil. –  
genehmigte Dissertation von  
Gesine Tosin  
geboren am 1. Mai 1964 in Dortmund

Erstreferent: Prof. Dr. phil. habil. Hannes Böhringer  
Korreferentin: Prof. Dr. phil. Beate Söntgen

Tag der mündlichen Prüfung: 10. Juli 2007

## Dank

Zahlreichen Personen und Institutionen, Kollegen und Freunden und meiner Familie, ohne deren Hilfe diese Arbeit nicht hätte geschrieben werden können, bin ich zu großem Dank verpflichtet.

Besonders danke ich Ute und Reinhard Onnasch für ihren Zuspruch und ihre unausgesetzte Unterstützung; im Entschluß zu dieser Arbeit war mir Rainer Borgemeister († 2001) wichtiger Gesprächspartner; die erste Begegnung mit Richard Hamilton verdanke ich Manolo Borja-Villel; Lanfranco Bombelli ermöglichte Einblicke in seine Sammlung und teilte seine Erinnerungen an das Cadaquès der 60er Jahre. Auch möchte ich danken dem Museum Ludwig, Köln und dem Team des MACBA, Barcelona, insbesondere Roland Groenboom, für ihre Hilfsbereitschaft; ebenso Patricia Molins vom Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid für die Bereitstellung von Archivmaterial. Für Anregungen und sorgfältiges Lektorat danke ich vor allem Mathias Gatza, für die gewissenhafte technische und gestalterische Betreuung Simone und Markus Frank.

Prof. Dr. Hannes Böhringer und Prof. Dr. Beate Söntgen bedachten mich mit ihrem geduldigen Zutrauen und dem Interesse an dieser Arbeit.

Schließlich möchte ich Richard Hamilton meine tiefe Verbundenheit aussprechen.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	6
<b>I. Glamour and shit. <i>Soft pink landscape</i></b>	
<i>Soft pink landscape</i> . Bestandsaufnahme .....	10
Die Andrex-Anzeige. Bildwerdung eines Hygieneartikels .....	13
Landschaftsfotographie und Unschuld im Walde: Reicher Fundus einer Werbeanzeige .....	18
<i>Soft pink landscape</i> als Memento Mori? .....	23
Implizit und explizit: Arbeiten auf Papier .....	28
<i>Soft pink landscape – study</i> , 1971 .....	28
Miers-Arbeiten .....	29
Defäkierende Frauen .....	33
<i>Soft pink landscape – study I–IV</i> .....	35
Gegen die Regel .....	36
Die Konstruktion des Capriccio als Referenzrahmen .....	36
Hamiltons Darstellungen der defäkierenden Frau in der Tradition des Capriccio .....	39
Verkehrung eines historischen Gefüges .....	41
<b>II. The poetics of process. Die <i>Flower-pieces</i></b>	
Bestandsaufnahmen .....	46
<i>Flower-piece I</i> .....	46
<i>Flower-piece II</i> .....	49
<i>Flower-piece III</i> .....	52
Gestohlene Quellen. Drei Blumenpostkarten .....	55
Studies .....	58
<i>Flower-piece study (b)</i> ; <i>Flower-piece study (c)</i> .....	58
Die Gattung des Blumenstilllebens .....	59
Questioning reality: Photographie und Malerei .....	63
Das Spielfeld. Duchamps <i>Pharmacie</i> .....	66

Varianten im Spiel um Original und Reproduktion. Die Drucke .	69
Radierung: <i>Trichromatic Flower-piece</i> und	
<i>Flower-piece progressives</i> .....	73
<i>Multi-coloured flower-piece</i> .....	76
Collotypie (Lichtdruck): <i>Flower-piece A</i> .....	77
<i>Two flower-pieces</i> (mit Dieter Roth) .....	79
Lithographie: <i>Flower-piece B</i> .....	81
Is there more to life than shit and flowers? .....	83

### III. Transzendierte Standpunkte. Sonnenauf- und -untergänge

<i>Sunrise</i> . Bestandsaufnahme .....	86
Sonnenaufgang über Cadaqués. Die Postkarte .....	88
After Marcel Duchamp! .....	90
<i>Sunset (a) – (i)</i> . Bestandsaufnahmen .....	92
Die romantische Tradition .....	95

### IV. Shift in Conception. *Soft blue landscape*

Studies .....	99
<i>Soft blue landscape – study</i> , 1975;	
die pastellblaue Andrex-Anzeige .....	99
<i>Study for Soft blue landscape</i> .....	101
<i>Soft blue landscape – collotype study II</i> .....	102
<i>Soft blue landscape</i> , Licht- und Siebdruck .....	103
<i>Soft blue landscape</i> . Bestandsaufnahme .....	104
<i>Soft blue landscape</i> und ›Abject Art‹ .....	108
<i>Soft pink landscape</i> , Licht- und Siebdruck .....	112

### V. Epilog. *Sin caga sin vida; Sin vida sin arte* .....115

<b>Bibliographie</b> .....	117
<b>Abbildungsnachweis</b> .....	128

## Einleitung

Richard Hamilton irritiert die zeitgenössische Kritik 1975 mit einer Reihe von Werken, deren romantische Malereien mit skatologischen Motiven durchsetzt sind.<sup>1</sup> Über einen Zeitraum von einem Jahrzehnt beschäftigt sich Hamilton mit Werbeanzeigen einer Toilettenpapiermarke, mit Blumenstilleben und Ansichten verkitschter Naturschauspiele, denen eine deutliche olfaktorische Note beigemischt ist. Seine beiden pastellgefärbten Waldlandschaften, *Soft pink landscape* und *Soft blue landscape*, die drei Blumenstilleben *Flower-piece I–III* und eine Serie von Sonnenauf- und Untergängen markieren eine Werkgruppe, die Hamilton als seinen ›Path of romance‹ bezeichnet hat.<sup>2</sup> Die vorliegende Arbeit versteht sich als der Versuch, die Stationen dieses Weges abzuschreiten.

Richard Hamilton steht für die provokante Auseinandersetzung mit medialisierten Bildwelten und Mythen der modernen Warenwelt. Geprägt durch die Independent Group und deren Debatten um ›populäre‹ Kultur, Massenmedien und Werbung hinterfragt Hamilton Grenzen zwischen ›High Art‹ und ›Low Art‹, um die Frage nach Metaphorik und Machart von Bildern, nach ihrer Erfindung und Darstellung neu zu stellen.<sup>3</sup> Seine ›klassischen‹ Pop Art Arbeiten inszenieren

Die Größenangaben bei den druckgraphischen Werken diverser Künstler beziehen sich auf die Blattgröße;  
Standorte der Werke sind angegeben, sofern bekannt; ausgenommen sie befinden sich im Privatbesitz von Richard Hamilton.

1 Hamilton stößt bei dem Versuch, erste skatologische Arbeiten in der Serpentine Gallery in London auszustellen, auf Widerstand. »Once exhibited, the critics regarded the paintings as evidence either of a kinky sexual aberration (I hadn't thought of the work as erotic, but who knows about art critics) or an early onset of senility«. R. Hamilton, in: Hamilton 1982, S.79.

2 Hamilton 1982, S. 78/79.

3 Zu Hamiltons Beteiligung an der Independent Group und seinen Pop-Art-Arbeiten siehe: Jacob 1986. Vor dem Hintergrund der Ausstellungen ›High and Low. Modern Art and Popular Culture‹, New York/Chicago/Los Angeles 1990/1 und ›Pop Art‹, London/Köln 1991/2 erscheinen zahlreiche Aufsätze, die Hamiltons Beitrag zu einer ›Rückeroberung der Bildwelt‹ als maßgeblichen Aspekt seines Werkes behandeln und ihn als ›Father of Pop‹ stilisieren (Kataloge: Modern Art and Popular Culture 1990 und Pop Art 1991). Ausführliche Beiträge dazu auch

die Frage nach den Strukturen der Medien Film, Photographie, Popmusik und Presse, sie deklinieren Darstellungsformen medialer Wirklichkeit.

Hamiltons Werke bedienen sich dabei der formalen Strategien von Inversion und Verschränkung, um Wahrnehmungsmuster lesbar zu machen: Das Banale wird zum ›Erhabenen‹ und umgekehrt, Ikonen der Massenkultur werden zu Unikaten der ›Schönen Künste‹, es mischen sich Bildsprachen der ›Hochkunst‹ und der ›popular arts‹, der Malerei und der Photographie. Tradierte Definitionen von künstlerischer Authentizität, Expressivität, malerischem Gestus und Reproduktion werden unterlaufen. Unter dem Aspekt medientheoretischer Auseinandersetzung ist insbesondere Hamiltons künstlerische Strategie der 60er Jahre Gegenstand aktueller wissenschaftlicher Untersuchung.<sup>4</sup>

*Soft pink landscape*, mit dem Hamilton 1971 seinen ›Path of romance‹ betritt, wird anlässlich einer Ausstellung 1978 als Bruch mit einer »mehr oder weniger stringent durchgehenden Themenstellung« gewertet, als Schritt in eine neue Richtung. Dabei ist es bei der Feststellung geblieben, es handele sich um »eine Verästhetisierung der Bildstruktur«, die das Ende der 60er Jahre und ›den Umbruch in die resignative Phase der 70er Jahre‹ besiege.<sup>5</sup> Eine eingehende Analyse der *Landscapes*, *Flower-pieces*, des *Sunrise* und der *Sunsets* und ihrer skatologischen Motivik ist bisher ausgeblieben. Allein die druckgraphischen Paraphrasen, die Hamilton seinen Gemälden zur Seite stellt, sind Gegenstand weitergehender Untersuchung unter medienspezifischen Aspekten.<sup>6</sup>

Mit den Landschaften, Blumenstücken und Sonnenauf- und -untergängen betritt Hamilton ein Feld, auf dem sowohl traditionelle Bildgattungen, als auch von den Massenmedien usurpierte Bildwelten bereitliegen. Schon die Werbeanzeigen für farbiges Toilettenpapier, die Hamilton als Ausgangsmaterial für seine *Landscapes* wählt, greifen in den Vorstellungen von Weiblichkeit, Intimität und Sauberkeit auf kunsthistorische Tradition zurück. Das Unausgesprochene, Tabuisierte, das mit dem Toilettenpapier entfernt werden soll, legt sich nebulös über die idyllische Werbewelt. Schöner Schein bildet zusammen mit kollektiv Verdrängtem eine flirrende Doppelbödigkeit.

von Kaizen 2000, S. 113–128 und Foster 2003.

4 Hier sind hervorzuheben: Bove 2001 und Aubry 2004.

5 siehe Michael Pauseback: *Soft pink landscape*, in: Katalog Bielefeld 1978, S. 185–188.

6 siehe Katalog Bremen 1998; Sarat Maharaj geht auf die skatologische Motivik in Hamiltons Werk ein, ohne jedoch die *Landscapes*, *Flower-pieces* und *Sunsets* zu berücksichtigen. Siehe Sarat Maharaj: *The Orgasmic Smile, Satire, the Scatological*, in: Katalog Winterthur 1990, S. 83–94.

Hamilton thematisiert diese »magical ambiguity«, indem er mit zahlreichen Zeichnungen defäkierender Frauen, die das Gemälde begleiten, eine Bildgattung aufruft, die sich in der Darstellung tabuisierter Bildsujets begründet: Das Capriccio als Ort abseitiger Phantasie: In der Verschränkung des Gemälde *Soft pink landscape* mit den explizit skatologischen Zeichnungen stellt sich die Frage, welches der Bildmotive in der Kunst der 70er Jahre abseitiger ist.

Bleibt das Skatologische in *Soft pink landscape* unausgesprochen, liegt der ›Turd‹ bei den *Flower-pieces* vornean. Mit den drei Blumenstücken verbinden sich Fragen nach Natur, Unmittelbarkeit, Vorbild und Abbild mit der tradierten Bildgattung des Blumenstilllebens. Die druckgraphischen Paraphrasen der *Flower-pieces*, die Hamilton virtuos in verschiedenen Techniken erarbeitet, verkehren nicht nur Kategorien von Reproduktion und Original. Das Prozeßhafte jedes Druckvorgangs, Hamiltons ›Poetics of Process‹,<sup>7</sup> wird bildhaft gespiegelt im Exkrement, das als Anfang und Ende einer kreatürlichen Verwertung steht.

Die *Sunsets*, die als drittes Bildsujet zusammen mit einem *Sunrise* Hamiltons skatologische Trilogie beschließen, gründen ebenso wie die Blumenstücke auf photographischen Postkarten. Die farbigen Pastelle überspitzen nicht nur ihre verkitschten Bildmotive, sie rekurren zugleich auf die romantische Tradition erhabener Naturansicht. Der übergroße Kopolith, der dem Blick auf spiegelndes Meer im Wege liegt, erweist sich als perfides Zitat des auf Transzendenz ausgerichteten Standpunktes der Romantik und macht ihn zugleich unbetretbar.

Wenn die zahlreichen druckgraphischen Versionen der *Flower-pieces* das Verwirrspiel um Original und Reproduktion, autographisches Zeichnen und Vervielfältigung aufführen, zeigt sich im Entstehungsprozeß des blauen Pendants zu *Soft pink landscape* die zentrale Bedeutung drucktechnischer Verfahren für Entwurf und Ausführung in Hamiltons Werk. Das Gemälde *Soft blue landscape* entsteht nach zahlreichen vorhergehenden Drucken, mit denen Hamilton einen Darstellungsmodus erarbeitet, der sich im Erscheinungsbild grundsätzlich von *Soft pink landscape* unterscheidet. Der ästhetische Schleier, der dort die Strategie der Toilettenpapierwerbung wiederholt, reißt in *Soft blue landscape* endgültig entzwei, der illusionistische Bildraum wird aufgelöst in abstrakte Zeichen.

<sup>7</sup> Die Bezeichnung ›Poetics of Process‹ ist einem Text von John Russell entlehnt: »More recently the true subject-matter of the work – its eventual preoccupation, in other words – has turned out to be the poetics of process. (...) The poetics of process, as treated by Richard Hamilton, are undoubtedly one of the great subjects of our time.« John Russell, *Introduction*, in: Katalog Manchester 1972, S. 6.

Hamilton beschließt den skatologischen Werkkomplex mit einem letzten Druck, der das Motiv seiner ersten Auseinandersetzung mit der Werbeanzeige für Toilettenpapier wieder aufgreift. Die Begrenzung der Darstellung wird in dieser Arbeit endgültig und in doppelter Hinsicht aufgelöst. Mit dem Druck *Soft pink landscape* schließt sich ein Kreis in einer letzten Verkehrung der gängigen Genealogie von Gemälde und Druckgraphik. Das Referenzsystem von Original und Reproduktion generiert in einer abschließenden Dekonstruktion einen unendlichen Verwertungskreislauf, der auch dem Skatologischen zu eigen ist.

Allein postmoderne Strategien zu entschlüsseln, die das Werk Richard Hamiltons nahelegt, schien mir nicht ausreichend, da dieses Verfahren Gefahr läuft, sich den ›listigen‹ Verweisen Hamiltons allzu schnell zu verschließen.<sup>8</sup> Von eingehender Betrachtung der einzelnen Werke ausgehend, verbunden mit einer Befragung der Schriften und Selbstauskünfte Hamiltons, unternimmt es die Arbeit, einem Werkkomplex Kontur zu verleihen, dem bisher nicht ausdrücklich eine gemeinsame immanente Argumentationsstruktur als verbindendes Element zugestanden wurde.

Die Werke werden chronologisch zu ihrer Entstehung abgeschritten, Hamiltons künstlerisches Schaffen dieser Periode als ein Weg nachgezeichnet, der über Callot und Watteau, über die französische Landschaftsmalerei und die Gattung des Blumenstillebens, über Caspar David Friedrich und amerikanischen ›Cowboy-Kitsch‹ führt. Hamilton liest an diesem Weg Motive, verschiedene Gattungen, Genres, Produktionsverfahren und obsolet erscheinendes Bildmaterial der Romantik auf, um sich kritisch mit den Kunststrategien der Moderne auseinanderzusetzen.

8 Brigitte Aubry stellt Hamiltons Werk mit dem Begriff des ›Hybriden‹ in Zusammenhang mit postmodernen Positionen. Vgl. Aubry 2002 und Aubry 2004. Hamilton selbst äußert sich kritisch zur Verwendung des Begriffs ›Postmoderne‹. Vgl. Hamilton 1992.

## I. Glamour and shit. *Soft pink landscape*

### ***Soft pink landscape*. Eine Bestandsaufnahme**

Eine lichtdurchflutete Waldlichtung. Zwei Frauen und eine Toilettenpapierrolle (Abb. 1).<sup>9</sup>

Konturen dunkler Baumstämme verschwimmen in gleißendem Sonnenlicht. Das Blattwerk der Bäume und Büsche ist aufgelöst in ineinanderfließende grüne Farbschattierungen. Die Waldlichtung im Vordergrund wird zur weißen, flirrenden Fläche mit vereinzelt Blau-Grün. Mittig am oberen Bildrand zwischen zwei V-förmig zueinanderstehenden Bäumen blendet die Sonne gelblich-weiß. Ein lichter Farbstrahl durchbricht dunkle Balken nahestehender Baumstämme. Bläulich-weiß, an einigen Stellen rosa-weiß, überstrahlt das Licht die Landschaft. Wie ein Schleier legt sich das Weiß über die Farbigkeit des Waldes und verwandelt sie in pastellhaft delirierende Flächen.<sup>10</sup> Ähnlich dem Effekt einer photographischen Aufnahme im Gegenlicht, verlieren die einzelnen Baumstämme, Büsche, Äste und Blätter ihre Eindeutigkeit. Je näher sie der angedeuteten Lichtquelle, der Sonne in der oberen Bildmitte sind, desto unschärfer werden ihre Konturen. Die Farbigkeit des lichtdurchfluteten Waldbodens im Vordergrund scheint fast ausgebleicht, wie durch die photographische Technik der starken Überbelichtung »entfärbt«. Weiße Ausfransungen, die links in die Umrißlinie eines Baumstammes hineinblenden, erinnern ebenfalls an Effekte der Photographie, so wie die bläulich-weißen, stark verschwommenen Flächen links im Vordergrund den Eindruck punktueller starker Überblendungen im Gegenlicht vermitteln.

9 Richard Hamilton, *Soft pink landscape*, 1971/2, Öl auf Leinwand, 122 × 162,5 cm, Sammlung Ludwig, Ungarische Nationalgalerie, Budapest. (Katalog Köln 2003, Nr. 215)

10 Hamilton betont die eigenwillige Farbigkeit seines Gemäldes und erläutert, sie sei einer der Ausgangspunkte für die späteren *Flower-pieces*: »The lush paint quality of *Soft pink landscape* with its relish of romantic colour, tempted a further venture into this sweet mood with a subject hitherto unnoticed, possibly because of its easy charm«. R. Hamilton, in: Hamilton 1982, S. 100.



Abb. 1 R. Hamilton, *Soft pink landscape*, 1971/2

Inmitten der Lichtung befinden sich zwei junge Frauen, die liegend bzw. stehend dem Betrachter zugewandt sind. Sie scheinen weder einer Tätigkeit nachzugehen, noch sich aufeinander zu beziehen. Sie posieren. Die eine von ihnen, schwarzhaarig, steht aufrecht und klar konturiert vor einem dunklen Baumstamm im Bildzentrum. Ihr weißes schulterfreies Kleid hebt sich deutlich ab von der tiefen Farbigkeit des Baumes. Sie hält einen rosafarbenen Schal, der ab der rückwärtigen Taille seitlich an ihrem Körper herabfällt. Ihr Kopf ist leicht nach unten geneigt, als erblicke sie den Fasan, der zu ihren Füßen steht. Sowohl Gesicht als auch Kleid und Schal sind deutlich moduliert. Während der Wald wie ein in Licht getauchtes, atmosphärisches Umfeld wirkt, scheint sie mit ihrer differenzierten Farbigkeit klar umrissen im optischen Fokus des Bildes zu stehen und sich mit ihrer deutlich auszumachenden Kontur aus der sie umgebenden Waldlandschaft herauszulösen. Links von ihr lagert auf dem Boden die zweite Figur mit blonden langen Haaren und ebenfalls weißem schulterfreiem Kleid mit rosa Band. Ihr Oberkörper richtet sich vom Wald-

boden, dessen bläulich-grüne Flächen weich ineinanderverlaufen, nach vorne hin zum Betrachter auf. Ihre Konturen sind undeutlicher als die der stehenden Figur, von hinten einfallendes Sonnenlicht lässt Haare und Kleid diffus wirken.

Neben der Suggestion photographischer Effekte, die den Gesamteindruck des Gemäldes *Soft pink landscape* prägen,<sup>11</sup> erscheinen Bereiche rechts im Bild durch einen Farbauftrag bestimmt, der wenig mit der übrigen Darstellung dieser ›landscape‹ gemein hat. Während im mittleren und linken Teil des Bildes der Blick in den Wald mit mehr oder weniger starker Auflösung der Formen dargestellt ist, öffnet sich das rechte Bilddrittel in eine diffus hellviolett bis rosafarbige Fläche, die durch wenige, scheinbar willkürlich gesetzte, unzusammenhängende Farbflächen oder Tupfen gegliedert wird. Zum rechten unteren Bildrand hin erscheinen die blau-grünlichen Auftragungen noch gegenstandsbezeichnend, wie Blattwerk, das als Ende eines dünnen Astes in das Bild hineinragt. Ab Höhe der stehenden Frau bis hin zum oberen rechten Bildrand werden die spärlich auf die hellviolette Fläche gesetzten Farbmarkierungen jedoch zunehmend malerisch-expressiv, sie sind wässrig aufgetragen, mit deutlichen Verlaufsspuren. Diese Markierungen bezeichnen kein ›Ding‹, sie sind ›unscharf‹, abstrakte ›Bildelemente‹.<sup>12</sup> Ein leicht schräg gesetzter, schmaler, verschwommener Balken ist auf ein rosa angedeutetes Rechteck gesetzt. Obwohl er, ebenso wie die Baumstämme im linken Bildhintergrund, aufgesprüht ist mit undeutlichen Rändern, ist dieser Balken nicht mehr als ›Baumstamm im Gegenlicht‹ lesbar. Er ist diffuse Linie und wird zum geometrischen, abstrakten Zeichen.

Zwischen liegender Frauenfigur und unterem Bildrand befindet sich eine in weißes Papier eingeschlagene Toilettenpapierrolle der Marke »Andrex«. Die Helligkeit der Verpackung korrespondiert zwar mit dem als Hintergrund fungierenden Waldboden, doch steht die klare Begrenzung der Form und die präzise Modulation der Farbflächen im starken Kontrast zu dessen farblich diffuser und unscharfer Gestaltung. Ohne einen Schatten zu werfen, scheint die Toiletten-

11 Den Eindruck photographischer Unschärfe erläutert Richard Morphet in seinem Text des Katalogs London 1992, S. 172: »There are also sprayed marks. While they could also be read as meaning only themselves, they introduce a confusion because they are reminiscent of the results of out-of-focus photography. Something intruding into the frame, close to the lens, will produce a blurred haze. These effects are used in ›Soft pink‹ to give an impression of concealment, as though the viewer is watching through a screen of vegetation.«

12 Gottfried Boehm hat in seiner Untersuchung zur Landschaftsmalerei diese Gegenüberstellung von wiedererkennbarem ›Ding‹ und unscharfem ›Bildelement‹ ausgeführt. Mit diesen zwei Begriffen beschreibt Boehm die ›doppelte Optik‹ insbesondere der Landschaftsbilder Monets. Siehe: Boehm 1986, S. 89.

papierrolle auf dem lichten Waldboden als Fremdkörper zu ›schweben‹; durch ihre leicht überproportionale Größe ist sie der übrigen Bildperspektive entzogen und wirkt der Ansicht wie vorgesetzt. Obwohl die Toilettenpapierrolle auf der hellen, ›überbelichteten‹ Fläche des Vordergrundes angeordnet ist, widersetzt sich ihre Darstellung sowohl den perspektivischen, als auch den ›photographischen‹ Gesetzen ihres Umfeldes. Wie auf einer ihr eigenen Bildebene ist sie klar fokussiert und steht vor allem mit der photographischen Schärfe der stehenden Frauenfigur in Konkurrenz. Die rosa hinterlegte hellblaue Aufschrift ›Andrex SOFT PINK‹ ist deutlich zu erkennen und korrespondiert mit der Farbigkeit des Gesamtbildes. Der Blick des Betrachters ist gefangen im Spannungsverhältnis der beiden perspektivisch getrennten Bildebenen. Immer wieder pendelt der Blick zurück zum Fremdkörper ›Toilettenrolle‹, der sich andererseits doch soweit in das Bildgeschehen einfügt, daß er den Blick wieder freigibt auf die Szene im Wald. Diese Auffächerung der Bildfläche in verschiedene perspektivische und semantische Ebenen verweist auf das visuelle Instrumentarium der Werbung. Damit paraphrasiert *Soft pink landscape*, dessen Bildkonzeption Hamilton zehn Jahre später mit *Soft blue landscape* weiterentwickeln wird, das ursprüngliche Ausgangsmaterial, die Andrex-Toilettenpapierwerbung im *Sunday Times Magazine*.

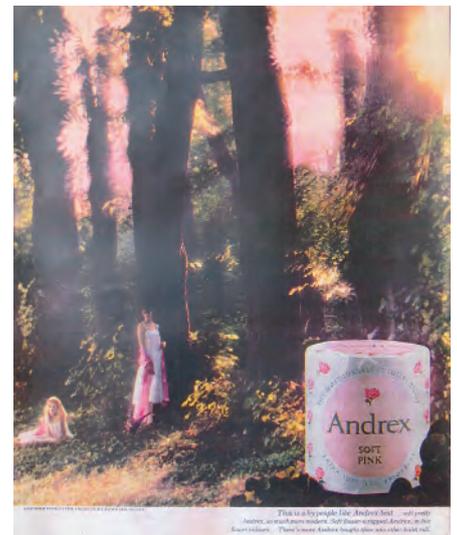


Abb. 2 Werbeanzeige für Andrex-Toilettenpapier, 60er Jahre

## Die Andrex-Anzeige. Bildwerdung eines Hygieneartikels

Hamilton war bereits 1962 auf Anzeigen der Andrex-Werbung in der wöchentlich erscheinenden, farbigen Tiefdruckbeilage *Sunday Times Magazine*<sup>13</sup> aufmerksam geworden (Abb. 2).<sup>14</sup> Im Januar 1972 stellt er in der Whitworth Art Gallery in Manchester neben Drucken, Multiples und Zeichnungen eine erste Arbeit auf Papier aus, die sich auf die Zeitungsanzeigen bezieht.<sup>15</sup> Im begleitenden Katalogtext be-

13 Bis 1962 ist das *Sunday Times Magazine* integraler Teil der Wochenzeitung *Sunday Times*. Am 4.2.1962 erscheint die erste Ausgabe des *Sunday Times Magazine* als farbige *Sunday Times Colour Section*.

14 »I was having lunch with friends in New York recently (September 1980, nine years after making the first Soft pink landscape study and perhaps eighteen years after first encountering the Andrex ads) (...)«. R. Hamilton, in: Hamilton 1982, S. 78.

15 Katalog Manchester 1972; das Ausstellungsverzeichnis im begleitenden Katalog führt 67 Arbeiten auf, darunter als Nr. 66 die Collage *Soft pink landscape* von 1971. In dieser Ausstellung zeigt Hamilton zusammen mit zwei weiteren Arbeiten, einer Pastellzeichnung und einem Druck, (*Study for Flower-piece*, 1971; *Eine kleine schöne Scheisse für Dieter*, 1971) erstmals Werke mit skatologischem Thema.

schreibt er den eigentümlichen Reiz, der von der ›magischen‹ Zweideutigkeit dieser Werbeanzeigen ausgeht:

»They were very evident in the colour supplements in the early '60s introducing the new range of coloured toilet papers then being marketed. ›Soft pink‹ or ›Soft blue‹ with the particular colour quality suffusing the whole image – always that two girls equivocally posed in a forest glade. Nature is beautiful. Pink from morning sun filters through a tissue of autumn leaves. Golden shafts gleam through the perforated vaulting of the forest to illuminate a stage set-up for the Sunday supplement voyeur. Andrex discreetly presents a new colour magazine range. A pink as suggestively soft as last week's blue – soft as pink flesh under an Empire négligé. The woodland equipped with every convenience. A veil of soft focus vegetation screens the peeper from the sentinel. Poussin? Claude? No, more like Watteau in its magical ambiguity.«<sup>16</sup>

Die farbigen Anzeigen der Tiefdruckbeilage waren im Auftrag der Firma Bowater-Scott von der Londoner Werbeagentur J. Walter Thompson<sup>17</sup> in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Bridget Riley<sup>18</sup> für den englischen Markt entwickelt worden. Hamilton erklärt sein Interesse für die Andrex-Werbung und deren ›poetische‹ Wirkung mit einer Mischung aus ›Ehrerbietung‹ und ›Zynismus‹:

»Sometimes advertisements make me wax quite poetical. None more so than the series by Andrex showing two young ladies in the woods. I have, on occasions, tried to put into words that peculiar mixture of reverence and cynicism that ›Pop‹ culture induces in me and that I try to paint. I suppose that a balancing of these reactions is what I used to call non-Aristotelian or, alternatively, cool.«<sup>19</sup>

16 R. Hamilton, in: Katalog Manchester 1972. In allen seitdem erschienenen kommentierten Ausstellungskatalogen wird diese Passage im Zusammenhang mit den *Landscapes* zitiert; 1982 übernimmt Hamilton diese Textpassage in seine *Collected Words*: Hamilton 1982, S. 78; auch im Ausstellungskatalog der Retrospektive 1992 erscheint diese Passage: Katalog London 1992, S. 172.

17 Die J. Walter Thompson Agency ist die weltweit älteste, international operierende Werbefirma. 1864 gegründet, ist sie auch heute noch die viertgrößte Agentur der Welt. Seit den 20er Jahren realisiert sie das Auftreten und die Produktwerbung von großen Kunden wie der Ford Motor Company und Unilever. 1987 wurde die Agentur von dem Werbe-Konglomerat WPP übernommen.

18 Durch Zufall erfährt Hamilton 1980 von der Mitarbeit Rileys. Siehe Hamilton 1982, S. 78.

19 Wie Anm. 16.



phie,<sup>22</sup> die die Waldszene im Querformat zeigt und Ausgangsmaterial für die Anzeige ist, brachten sie links oben ein weiß hinterlegtes ›Gedicht‹ auf: »If you go down in the woods today / you're in for a big surprise. / For popping out of the undergrowth / The toiletrolls will arise. / There's Pink and Blue/ and yellow and green. / Such delicate shades can be seen. / Reclining there, looking most »refeened« / by Andrex«. Der collagierten Toilettenpapierrolle wurde die Abbildung eines Igels hinzugefügt, der auf einem Baumstamm zu balancieren scheint. Über mehrere Monate hinweg löste diese ironisierende Persiflage allgemeine Heiterkeit innerhalb der Belegschaft aus, zumal das ›Gedicht‹ nach der Melodie von »A Teddy bear's picnic‹ gesungen wurde.<sup>23</sup>

Die im *Sunday Times Magazine* schließlich mit den Maßen 32 × 25 cm veröffentlichte ›Version‹ der Andrex-Werbung reduziert die ursprünglich querformatige Photographie, die die Entwerfer für ihre Persiflage unbeschnitten gelassen hatten, auf einen hochformatigen Ausschnitt. Zeigt die ursprüngliche photographische Aufnahme den Rand eines Waldes, der einen quer in der Bildtiefe verlaufenden Weg säumt, vermittelt dieser für die Anzeige ausgewählte Ausschnitt den Eindruck, mitten im Wald stehend auf eine helle Lichtung zu schauen. Betont wird so die Intimität der Szene: Der Betrachter könnte sich tatsächlich als ein »Sunday supplement voyeur« inszenieren, dem die beiden Frauen in seltsam statischer Pose zugewandt scheinen und zugleich seinem Blick ausweichen. In ihrer Bewegungslosigkeit wirken sie unbedarft, und doch geht von ihnen unterschwellig eine erotische Einladung aus. Sie sind diskret, ganz dem delikaten Sujet der Anzeige angemessen.

Die Andrex-Toilettenpapierrolle ist, von stilisierten, dunklen Efeublättern teilweise umrankt, rechts stark überdimensioniert ins Bild gesetzt. Auf der hellrosa/weißen Verpackung mit kleinen rosaroten Rosen ist in hellgrüner Schrift zu lesen: Andrex SOFT PINK THE MOST LUXURIOUS TOILET TISSUE EXTRA SOFT AND ABSORBENT. Durch die Größe der Papierrolle und die photographische Schärfe, mit der sie sich von ihrem leicht verschwommen erscheinenden

22 Die Herkunft der Photographie und die Umstände ihrer Entstehung lassen sich nicht verlässlich zurückverfolgen. Die Tochter eines Mitarbeiters der Agentur erinnert sich jedoch, daß ein französischer Photograph die Aufnahme unter großem finanziellem Aufwand aufgenommen hatte. (Jann Croft an die Autorin, Brief vom 31.10.2003).

23 »The poem is to be sung to the tune of the Teddy Bear's Picnic. They [die Entwerfer] were a bunch of young middle-agers, who had survived the war and, as a group, had an irreverent sense of humor.« (Jann Croft an die Autorin, Brief vom 31.10.2003).

den Hintergrund absetzt, wird eine deutliche Trennung der Bildebenen hergestellt, die dem gängigen Vokabular der Werbung der 60er Jahre entspricht<sup>24</sup> (Abb. 4). Die Andrex-Rolle ist dem Waldstück als kulissenhaftes Requisit vorgesetzt, die Waldszene als quasi versiegeltes, abgeschlossenes Hintergrundbild bietet sich dem Objekt vorne als Folie an. Die Irritation, hervorgerufen durch die Dissonanz der verschiedenen Bildebenen, löst sich in dem Moment auf, in dem sich das Bild als Werbeanzeige zu erkennen gibt. Der Betrachter ›vereint‹ augenblicklich die verschiedenen Bildebenen und ihr Vokabular zu einer Information und wird sich als Adressat einer Werbeanzeige bewußt. Das romantisierende Bild einer sonnendurchfluteten Waldlichtung mit zwei leichtbekleideten Frauen wird jetzt nicht mehr durch unterschiedlichen perspektivischen Maßstab gestört, sondern beide Bildelemente, die Waldszene und die Papierrolle, tragen auf ihre Weise dazu bei, ›Information‹ über ein Produkt zu vermitteln. Dieses augenblickliche Verschmelzen disparater Bildelemente zu einem einzigen Informationsträger geschieht mit Hilfe eines kurzen, unscheinbaren Textes am unteren Bildrand, mit dem sich die Abbildung nun eindeutig als Werbeanzeige zu erkennen gibt.<sup>25</sup> Auf einem rosa schimmernden Balken, der das ›Bild‹ nach Art der Bildunterschriften in Kunstkatalogen zum unteren Seitenende hin begrenzt, sind die ›Produktinformationen‹ aufgeführt: links, unmittelbar unterhalb der Abbildung: ›ANOTHER FINE PAPER PRODUCT BY BOWATER-SCOTT‹ und rechts in Kursivschrift: *This is why people like Andrex best ... soft pretty Andrex, so much more modern. Soft flower-wrapped Andrex, in five flower colours ... There's so much more Andrex bought than any other toilet roll.*<sup>26</sup>



Abb. 4 Werbeanzeige, 60er Jahre, entnommen aus: J. Berger, *Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek bei Hamburg, 1974

24 Die Beispiele entstammen der deutschen Ausgabe von Berger 1974.

25 Daß es sich bei der Abbildung um eine Werbeanzeige und nicht etwa um die Wiedergabe eines Kunstwerkes handelt, erscheint dem Betrachter darüber hinaus durch den Kontext einer mit Werbeanzeigen durchsetzten Illustrierten, in der er auf die Abbildung stößt, naheliegend.

26 Obwohl das Toilettenpapier in fünf Farben angepriesen wurde, erscheint die Anzeige lediglich in den Farben ›blue‹ und ›pink‹. Das Produkt wird auf zweierlei Weise angepriesen: Es ist modern und marktführend, d.h. der Gebrauch verspricht Fortschrittlichkeit und Kollektivität.



Abb. 5 Gustave Le Gray, *Wald von Fontainebleau*, um 1849–1852



Abb. 6 Paul Huet, *Clairière Gros-Fouteau, Fontainebleau*, um 1843

## Landschaftsfotographie und Unschuld im Walde: Reicher Fundus einer Werbeanzeige

Nicht nur die Farbigkeit des Andrex-Toilettenpapiers ist ›modern‹, auch die Konzeption der Werbeanzeige zeugt von ›zeitgemäßem‹ Umgang mit kunsthistorischen Bezügen. Wenn Hamilton für sein Gemälde *Soft pink landscape* eine Werbeanzeige aufgreift, so machen sich umgekehrt die Entwerfer der Anzeige auf kenntnisreiche Art Vorbilder der Kunstgeschichte zunutze. Die photographische Aufnahme der Waldlandschaft als Folie für ihre Werbeaussage, nimmt Bezug auf die französische Landschaftsfotographie Mitte des 19. Jahrhunderts.<sup>27</sup> Der Blick auf die sonnendurchflutete Waldlichtung ähnelt auf erstaunliche Weise einigen Photographien, die der Malerphotograph Gustave Le Gray im Wald von Fontainebleau aufnahm (Abb. 5).<sup>28</sup> Nachdem sich die Pleinair-Maler von Barbizon diese Gegend erschlossen hatten, war 1849 Le Gray der erste, der die Waldlandschaft als Motiv für die Photographie ›entdeckte‹.<sup>29</sup> Sein Interesse galt den verschiedenen Erscheinungsformen des Lichts in der Natur, das sich durch Baumkronen und Unterholz fleckenartig auf den verschatteten Bodenzonen ausbreitet. Die Beschreibungen der menschenleeren Aufnahmen Le Grays lesen sich wie Texte, die auch die Waldszene der Andrex-Anzeige treffend in ihrer atmosphärischen Eigenart wiedergeben würden.<sup>30</sup>

Die gewöhnlichen Naturmotive und ihre unspektakuläre Ästhetik, die Le Grays Photographien ausmachen, weisen Merkmale auf, die auch die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts kennzeichnen. Schon seit Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich in Reaktion auf die Rhetorik der heroischen Landschaftsauffassung des Klassizismus eine Landschaftsmalerei herausgebildet, deren Interesse dem alltäglichen Naturmotiv galt (Abb. 6).<sup>31</sup> Die Darstellung flüchtiger meteorologischer

27 Die Tochter des am Entwurf beteiligten Graphikers Frank Barker erinnert sich, daß der Photograph der Aufnahme selbst Franzose gewesen sei. Vgl. Anm. 22.

28 Gustave Le Gray, *Wald von Fontainebleau*, um 1849–1852, 29,7 × 36 cm, Aluminiumabzug von Wachspapier-Negativ. Die Abbildung ist entnommen aus: Le Gray/Charleton E. Watkins 1993, S. 17. – Gustave Le Gray (1820–1882), Schüler des Malers Paul Delaroche, war einflußreicher Photograph und Theoretiker, der sich in seinen Schriften und mit seiner Lehrtätigkeit vehement für die Anerkennung der Photographie einsetzte. Siehe: Le Gray 2002.

29 Le Grays Exkursionen im Wald von Fontainebleau erklären sich auch mit der neu eröffneten Eisenbahnlinie, mit der die touristische Erschließung der ländlichen Umgebung von Paris vorangetrieben wurde. Vgl. U. Pohlmann: *Etudes d'après nature. Barbizon und die französische Landschaftsfotographie von 1849 bis 1875*, in: Corot, Courbet 1996, S. 406–416.

30 Le Gray/Charleton E. Watkins 1993, S. 407 und ebd. Anm. 19, darin: Barthélemy Jobert: *From the point of view of painting*, S. 233–275, S. 240 ff.

31 Paul Huet, *Clairière Gros-Fouteau, Fontainebleau*, 1843, Öl auf Leinwand, 35,6 × 53,6 cm.

Erscheinungen, die Nahsicht, Isolierung und Fragmentierung des Blicks gehören zu den wesentlich photographisch definierten Sehweisen, die schon John Constable in seinen Landschaftsgemälden der 1820er Jahre entwickelt hatte. Es ist in der Forschung bisher kontrovers erörtert worden, ob die Photographie die Landschaftsmalerei beeinflusst hat oder umgekehrt.<sup>32</sup> Mit der technischen Weiterentwicklung des Mediums Mitte des 19. Jahrhunderts fand jedenfalls eine enorme Verbreitung der frühen Landschaftsphotographien statt, die in speziellen Alben zusammengefaßt und für Künstler als Bildvorlagen vertrieben wurden.<sup>33</sup>

Daß die Photographie einer Waldszene, die als ›Bühne‹ für Andrex-Toilettenpapierwerbung gewählt wird, ausgerechnet Verweise auf Zeugnisse der frühen französischen Landschaftsphotographie zuläßt, die den Beginn ihrer künstlerischen Wertschätzung begründen, ist kein Zufall, sondern zeugt von einer kalkulierten Werbestrategie. Der Bezug auf Landschaftsmalerei, den die Landschaftsphotographie zwangsläufig zum Ausdruck bringt, erweist sich dabei als Teil des Kalküls. Mit dem Rekurs auf historisches Bildmaterial und dessen ikonographisches Programm stellen die Mitarbeiter der ›Thompson advertising agency‹ eine wirksame Praxis innerhalb der Werbegraphik unter Beweis.

In den 70er Jahren wird diese komplexe Bezugnahme zeitgenössischer Werbung auf historische Kunstwerke artikuliert und Gegenstand konsumkritischer Auseinandersetzung. John Berger thematisiert in seiner auf ein breites Lesepublikum ausgerichteten Analyse des *Bildes der Welt in der Bilderwelt*<sup>34</sup> die vielfältigen Beziehungen zwischen Werbeanzeigen und Werken der Malerei und weist eine direkte Kontinuität zwischen ihnen nach.<sup>35</sup> Anhand eines fulminanten Abbildungsmaterials erschließt sich die Werbung als eine Bildsprache, die sich an tradierten Zeichenkomplexen der Ölmalerei orientiert. So behaupten überlieferte »Muster« und »Absichten« ihre Gültigkeit bis in die aktuelle Bildproduktion: »In der Sprache der Ölmalerei sind diese vagen historischen, poetischen oder moralischen Beziehungen immer verfü-

32 Der ›Fall‹ Camille Corot führt diese Kontroverse exemplarisch vor. Vgl. Aaron Scharf: Camille Corot and Landscape Photography, in: Gazette de Beaux Arts, 104. Jg. tome LIX, 1962, S. 99–102 und J. E. L. Heideman: Corot en de fotografie, in: Overdruk uit Opstellen, voor H. van de Waal, Amsterdam/Leiden 1970, S. 54–67.

33 Zur technischen Entwicklung und Verbreitung der frühen französischen Landschaftsphotographie vgl. Le Gray 2002.

34 Berger 1974; das Buch basiert auf der gleichnamigen Fernsehserie der BBC.

35 Berger schreibt die Malerei auf den Zeitraum zwischen 1500 und 1900 fest. Siehe: Berger 1974, S. 79.



Abb. 7 Denis van Alsloot mit Hendrik de Clerck, *Waldlandschaft mit Kephalus und Procris*, 1608



Abb. 8 Antoine Watteau, *Divertissements champêtres*, um 1718

bar. Die Tatsache, daß sie ungenau und letzten Endes sinnlos sind, erweist sich als Vorteil: Sie sollen gar nicht verstanden werden, sondern nur Erinnerungen an halb gelernte, kulturelle Lektionen wecken. Die Werbung stellt die Geschichte als Mythos dar; um das erfolgreich tun zu können, benötigt sie eine historisch gewachsene Bildsprache.<sup>36</sup> Zahlreiche Beispiele belegen, wie sich diese Verknüpfungen mitunter in unverblühten Zitaten bekannter Gemälde manifestieren.<sup>37</sup> Beispielfür die Kontinuität der Zeichenkomplexe zeigt Berger unter anderem die Darstellung romantischer Landschaft auf: »Die romantisch-malerische Darstellung der Natur (Blätter, Bäume, Gewässer), um einen Ort zu schaffen, an dem die Unschuld wiedererweckt werden kann.«<sup>38</sup>

Die Andrex-Anzeige illustriert diese Strategie: Die photographische Wiedergabe einer lichtdurchfluteten Waldszene rekurriert über den ›Umweg‹ der Landschaftsfotographie auf sogenannte Hochkunst und deren tradierte Bildsprache. Die Waldszene wird verknüpft mit dem Motiv der Waldlandschaft in der Malerei. In deren Geschichte erscheint die bewaldete Landschaft als Sinnbild einer organischen Einheit, in der die Waldvegetation eine übergeordnete Lebensgemeinschaft bildet; darüber hinaus dient sie jedoch auch als Kulisse, vor der zweideutige Darstellungen inszeniert werden können. Flämische Landschaftsmaler, die Ende des 16. Jahrhunderts intensiv die Entwicklung des Sujets der Waldlandschaft als eigenständige Kategorie innerhalb der Gattung Landschaftsmalerei vorantrieben, bedienen sich deren fingierter Abgeschiedenheit nicht nur zur Darstellung illustrierter Jagdgesellschaften, sondern auch als Kulisse für freizügige Darbietung weiblicher Körperlichkeit.<sup>39</sup> Durch Titelgebung und Hinzufügung geeigneter Attribute als mythologische Szenen inszeniert, legitimiert die ›natürliche‹ Umgebung der Waldlandschaft die lustvolle Zurschaustellung weiblicher ›Kreatürlichkeit‹ (Abb. 7).<sup>40</sup> Die freizügigen Darstellungen im Wald verfügen über den Reiz der Zweideutigkeit: Sie illustrieren mythologische Historie und ermöglichen zugleich vor der Folie bewaldeter Vegetation den voyeuristischen Anblick weiblicher Körper. Watteau führt diese Ambivalenz weiter, indem

36 Berger 1974, S. 134.

37 Auf eingängige Weise führt Berger vor, wie die Übertragung der Bildsprache der Ölmalerei in Werbeklischees durch das Medium der Farbphotographie gelingt. Berger 1974, S. 134 f.

38 Berger 1974, S. 132.

39 Zur Entwicklung der Waldlandschaft in den Niederlanden vgl. Hanschke 1988.

40 Die Abbildung ist entnommen aus: Hanschke 1988.

Denis van Alsloot mit Hendrik de Clerck, *Waldlandschaft mit Kephalus und Procris*, 1608, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum Wien (ohne Angabe der Maße).

seine Vergnügungsgesellschaften eine heitere, theatrale Eleganz zur Schau stellen, deren Vornehmheit im Schutz der Waldlandschaft von einer frivolen Erotik durchbrochen wird (Abb. 8).<sup>41</sup>

Die französische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts greift diese Tradition auf. Darstellungen, in denen junge Frauen mit oder ohne männliche Begleitung in einer Waldlandschaft lagern, sind auf zweideutige Weise mit erotischen Anspielungen versetzt. Gustave Courbets *Les Demoiselles des bords de la Seine* bespielen das an das Seine-Ufer angrenzende Unterholz auf eine Weise, die in ihrer unterschwellig (Homo-)Sexualität emblematisch den Wald als Kulisse erotischer Ambiance vorführt (Abb. 9).<sup>42</sup> Courbets Frauenfiguren können im Schutz ihrer waldigen Umgebung unbehelligt lagern: Ihre latent offensive Erotik wird aufgefangen und ins ›Natürliche‹, ›Unschuldige‹ gewendet. Auch hier geht es um Bannung einer heraufbeschworenen Körperlichkeit und letztendlich um die Sublimierung des Sinnlichen und Sexuellen. Eine den ›Anstand‹ verletzende Anzüglichkeit wird hier jedoch nicht durch eine thematische Überhöhung unterbunden, sondern durch die Umgebung des Waldes selbst: Als Ort einer natürlichen Unschuld steht der Wald in der Romantik für eine kreatürliche, naive Sinnlichkeit. So wird insbesondere der Wald von Fontainebleau als Ort in Szene gesetzt, der jener Sehnsucht nach einer Epoche entspricht, »in der die Menschen in ungetrübter Heiterkeit im Freien gelebt hätten und in ihrem Wesen gut und glücklich gewesen seien« (Abb. 10).<sup>43</sup>

Daß ›Wald‹ gemeinhin ein Ort der Inszenierung innerhalb der Kunst ist, wo sich Frauen in lustvollem Umgang mit ihrem Körper vermeintlich ›natürlich‹ gebärden und den voyeuristischen Blick auf Intimes gewähren, ist den Entwerfern der *Andrex*-Anzeige ganz offensichtlich bewußt. Ihre Wahl des Bildsujets mit zwei feenhaften Frauenfiguren auf einer sonnendurchfluteten Waldlichtung, die in ihrem passiven, unvermittelten Da-Sein ebenso unschuldig wie verheißungsvoll sind, reflektiert die raffinierte Zweideutigkeit historischer Bildvorlagen. Ebenso ist die Wahl des Bildausschnitts mit Betonung auf der Intimität des Blicks der Grundvoraussetzung dieses Bildmotivs geschuldet. Daß den zweifellos kenntnisreichen Werbegraphikern der



Abb. 9 Gustave Courbet, *Les Demoiselles des bords de la Seine*, 1856



Abb. 10 Théodore Rousseau, *Im Wald von Fontainebleau*, um 1850

41 Antoine Watteau, *Divertissements chapêtres*, um 1718, Öl auf Leinwand, 128 × 193 cm, Wallace Collection, London.

42 Gustave Courbet, *Les Demoiselles des bords de la Seine*, 1856, Öl auf Leinwand, 174 × 206 cm, Musée du Petit Palais, Paris.

43 Corot, Courbet 1996, S. 318; auch Rousseau stellt die Waldlandschaft als Ort der naiven Eingebundenheit des Menschen in die Natur dar: Théodore Rousseau, *Im Wald von Fontainebleau*, um 1850, Öl auf Holz, 40,5 × 30 cm, Hamburger Kunsthalle.

Agentur Thompson darüber hinaus die Symbolbedeutung bestimmter Tiere geläufig war, bezeugt der Fasan am Fuße der stehenden Frau. Der prächtige Hühnervogel ist nicht nur Symbol der Hera, sondern aufgrund seines auffälligen Balzverhaltens auch Sinnbild der Wollust. In Szenen mit Jägern, Landleuten und in Darstellungen galanter Gesellschaften vor allem niederländischer Maler des 17. und 18. Jahrhunderts symbolisiert der Fasan sexuelle Begierde.<sup>44</sup> Auch wenn sein Symbolwert dem zeitgenössischen Betrachter der Andrex-Werbeanzeige verborgen bleiben mag, so wird doch die Intention der Graphiker deutlich, auch noch mit diesem nicht ganz geläufigen Symbol aus der Kunstgeschichte den sinnlichen, erotischen Subtext ihres Entwurfs in Szene zu setzen.<sup>45</sup>

Die romantisierende Anzeige für das neuartige, weil farbige Toilettenpapier der Firma Andrex führt die von Berger thematisierte Übernahme historischer Bildsprache in Werbeanzeigen auf geradezu vorbildhafte Weise vor: Eine Waldlichtung inmitten sonnendurchfluteter Flora ist *der* Ort, an dem zwei anmutig posierende Frauen sinnbildlich das Reine und Bereinigte vorführen können. Es ist nun nicht mehr das Nackte oder unumwunden Sexuelle, das diese Idylle mit einer Zweideutigkeit ausstattet, sondern das zu bewerbende Produkt, die Toilettenpapierrolle. Das Körperliche, das dem Bild der unschuldigen Reinheit der Frauen seine Doppelbödigkeit verleiht, ist mit der Papierrolle im Vordergrund präsent. Galt in den Waldlandschaften der Romantik die weibliche Körperlichkeit dem Erotischen, Sexuellen, so bezieht sie sich in der Andrex-Werbung auf das Funktionale, die menschlichen Körperausscheidungen. Das Toilettenpapier vermag buchstäblich alles das wegzuwischen, was dieses lichte, saubere und unschuldige Bild zweier leichtbekleideter Frauen trüben könnte. Die Graphiker der Werbeanzeige haben die Bedeutungsebenen ihrer ›Vorlagen‹ geschickt umgedeutet: In Courbets *Demoiselles des bords de la Seine* bietet das unterschwellig Sinnliche, Körperliche dem Betrachter eine deutlich erotische Dimension, während die Anspielung auf das Funktional-Körperliche in der Andrex-Werbung mit der Gefährdung einer ›positiven‹, ›sauberen‹ Sinnlichkeit spielt. Dank des ›luxuriösen‹ Toilettenpapiers kann sich jedoch das Unbefleckte, unschuldig Saubere gegen das schmutzig Skatologische behaupteten, die Gefahr ist

44 Vgl. Dittrich 2004, S. 126 ff.

45 Die Entwerfer der Anzeige unterstreichen den erotischen Aspekt in der unveröffentlichten ›Persiflage‹, indem sie einen Igel in den Entwurf setzen. Im Alten Testament gilt der Igel als unrein, Ende des 17. Jahrhunderts wird er in Allegorien und Vanitas-Darstellungen zum Symbol der Sündhaftigkeit. Vgl. Dittrich 2004.

gebannt, die Sonne scheint. Es ist eine ›weiche‹ Erotik, »soft as pink flesh under an Empire negligé«, an der sich der nicht nur der weibliche ›Sunday supplement voyeur‹ ›vergnügen‹ kann.<sup>46</sup>

Die Zeitschriftenanzeige setzt subtil die Doppeldeutigkeit ihres zu bewerbenden Produkts ein, indem sie die Papierrolle als Metapher aufgreift, die Gegensätzliches miteinander vereint: Das Toilettenpapier steht einerseits für das, worüber man nicht spricht: Die menschlichen Exkremente, das Körperlich-Elementare. Andererseits versinnbildlicht es zugleich dessen saubere, elegante und mondäne Entsorgung, sein Verschwinden. Die Entwerfer der Andrex-Anzeige stellen ihren pikanten Werbegegenstand entsprechend seiner doppelschichtigen Bedeutung dar, indem sie durch die Abkoppelung der Bildebenen eine semantische Aufspaltung der Bildansicht schaffen. Das Toilettenpapier ist zugleich anwesend und abwesend, in die sonnige, saubere Waldidylle ist es nicht integriert, und doch ist es präsent.

Die Konzeption der Andrex-Werbung, die mit der Toilettenpapierrolle das Körperlich-Funktionale in den Vordergrund stellt, um es sodann zu sublimieren und auf das ›reine‹ und ›bereinigte‹ Bild der Frau zu lenken, birgt eine Zweideutigkeit, die Hamilton als ›magical ambiguity‹ fasziniert. Die Problematik einer Darstellbarkeit des Unsagbaren, das in der Andrex-Werbung schlechterdings nur im Sinnbild des schon ›Bereinigten‹ imaginiert werden kann, ist ein weiterer Topos, den Hamiltons ›Landscape‹ zusammen mit den dazu gehörigen Studien und Drucken thematisiert.

### **Soft pink landscape als Memento mori?**

Die komplexen Bezüge der Andrex-Toilettenpapierwerbung auf die Bildsprache historischer Landschaftsfotographie und -malerei bilden eine der zentralen Grundlagen für *Soft pink landscape* und begründen das Interesse, mit dem Hamilton die Anzeige Anfang der 60er Jahre aufgreift. Obwohl der Titel des Gemäldes mit dem Zusatz ›Soft pink‹ auf die Andrex-Anzeige anspielt, liegt die Betonung doch auf ›Landscape‹, die es als Landschaftsbild ausweist. So verknüpft sich *Soft pink landscape* nicht nur mit den kalkulierten Verweisen der Andrex-Anzeige, sondern darüber hinaus mit der historischen Gat-

46 Daß der Entwurf der Andrex Werbung auf einer Konzeption gründet, die ›Reinheit‹ und ›Sauberkeit‹ mit einer nicht unerotischen Weiblichkeit verbindet, liegt auf der Hand. Dabei bietet sich ›das Weibliche‹, das traditionell und tiefenpsychologisch mit dem ›Unreinen‹ verknüpft ist, als ideale Projektionsfläche für die Darstellung der ›Bereinigung‹ dar. Vgl. dazu: Douglas 1966.



Abb. 11 R. Hamilton, *Landscape*, 1965/6

tung ›Landschaft‹. Hamilton ist dabei nicht auf der Suche nach einem neuen Verständnis von Landschaft oder Natur, sondern verschränkt die Verwendung verfügbarer Bildaussagen mit historischen Bildkategorien und deren Bedeutungsebenen.

Sein Interesse für tradierte Schauplätze der Malerei, wie sie sich seit dem Mittelalter in Europa herausgebildet haben, hat Hamilton selbst hervorgehoben: »Nothing is more likely to stimulate my interest in a new subject than to notice a major pictorial genre that I have left unexplored. Over a period of twenty years or so the main classes have been covered: interior, nude, portrait, landscape, seascape, architecture, still-life, self-portrait; these were usually seen first as categories and that recognition has been sufficient justification for their pursuit.«<sup>47</sup> Schon Mitte der 60er Jahre beschäftigt sich Hamilton mit der Konstruktion eines Landschaftsbildes: *Landscape* ist die Bearbeitung einer Panorama-Postkarte, die eine Luftaufnahme englischer Landschaft zeigt (Abb. 11).<sup>48</sup> Mit der Verwendung dreidimensionaler Elemente unterläuft Hamilton die herkömmliche Auffassung von Landschaft: »Die nahezu mechanisch sich einstellende Vorstellung von Landschaft, das, was in einer Art Automatismus als Ergebnis einer rigiden kulturellen Kodierung des Blicks sich einstellt, wird durch eine Reihe präzise kalkulierter Schachzüge außer Kraft gesetzt.«<sup>49</sup> Wenn *Landscape* die kühl berechnende Infragestellung bildkonstituierender Mechanismen ist, wendet sich Hamilton nun mit *Soft pink landscape* einer existenzialen Bedeutungsebene der Landschaftsmalerei zu.

Der akademische Konsens ordnet die Landschaftsmalerei vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in der Hierarchie der Bildgattungen allgemein als wenig bedeutend ein, während Historien- und Andachtsbildern eine hohe Stellung eingeräumt wird. Das 19. Jahrhundert mit der romantischen Hinwendung zur Natur in England und auf dem Kontinent gilt als ›Apotheose der Landschaftsmalerei‹.<sup>50</sup> Sie erfährt, auch als Bildgattung, erst in dem Moment ihre Aufwertung, in dem es gelingt, »das Undenkbare zu schaffen: Eine Natur, die auf der Leinwand (...) besser aussieht als die freie Natur draußen.«<sup>51</sup> Das Landschaftsbild hat nicht die Funktion,

47 Hamilton 1982, S. 100.

48 Richard Hamilton, *Landscape*, 1965/6, mixed media on photograph, 81 × 244 cm, Museum für Moderne Kunst, Stiftung Ludwig, Wien. (Katalog Köln 2003, Nr. 131) Zu Details der Bearbeitung vgl. Katalog London 1992, S. 161.

49 Stephan Bann: *Extérieurs/Landschaften*, in: Katalog Winterthur 1990, S. 134.

50 Zur Entwicklung der Landschaftsmalerei als Bildgattung siehe Marc E. Blanchard: *Landschaftsmalerei als Bildgattung und der Diskurs der Kunstgeschichte*, in: Smuda 1986, S. 70–86.

51 ebd. S. 71.

eine schon bekannte Natur wiederzugeben, sondern einen Ort, der jenseits unserer Imagination liegt.<sup>52</sup>

Im 17. Jahrhundert hatten sich die Landschaftsmalerei wie auch die Stillebenmalerei in den Niederlanden und in Frankreich allmählich zur vollen Blüte entwickelt. Dabei galt es bei der Darstellung von Landschaften ähnliche Bedenken zu überwinden, wie die, mit denen sich auch die Maler von Stilleben auseinandersetzten: »War es für die niederländischen und französischen Maler der Neuzeit problematisch, eine müßige Wirklichkeit abzubilden, ohne ihren Gemälden einige warnende Mementos – eine Uhr, einen Totenschädel – beizugeben, um den Betrachter an die *vanitas* aller sterblichen Dinge zu erinnern, so taten sich die Landschaftsmaler schwer, die Scheu, wenn nicht gar das Grauen vor der rohen Natur zu überwinden. Wie die Objekte der Begierde müssen auch die Bäume und Gebirge domestiziert, gezähmt werden.«<sup>53</sup>

Auch wenn in Hamiltons Landschaftsbild die Natur nicht ›domestiziert‹ werden muß, um sie darstellbar zu machen, so ist doch mit der Beigabe der Andrex-Toilettenpapierrolle eine vergleichbare Gestaltungsintention erkennbar: Die ›romantisierte‹ Darstellung von Landschaft, wie sie in der Andrex-Anzeige vorgegeben ist, wird in der zeitgenössischen Malerei erst durch die Toilettenpapierrolle überhaupt möglich. So wie das Unbehagen, das die Maler des 17. Jahrhunderts angesichts der reinen, ›rohen‹ Natur zu überwinden hatten, ist sich Hamilton der Gefahr der Lächerlichkeit bewußt, die in der ›süßlichen‹, affirmativen Ästhetik seines Landschaftsbildes liegt. Erst mit der Brechung, die das Andrex-Toilettenpapier leistet, mit dem Verweis auf Skatologisches, das der sonnigen Idylle zuwiderläuft, kann ein rosa eingefärbtes Landschaftsbild zur Darstellung kommen.

Erwin Panofsky führt in seinem Aufsatz *ET IN ARCADIA EGO. On the conception of transience in Poussin and Watteau* die Entwicklung des Memento mori in der Landschaftsmalerei vor.<sup>54</sup> Mit einer Reihe von Beispielen, in denen blühende Landschaften von Vanitas-Motiven durchsetzt sind, wird die Umdeutung nachgezeichnet, die der lateinische Satz ›Et in Arcadia ego‹ bis hin zu Poussins gleichnamigem Bild von 1630/5 erfahren hat (Abb. 12).<sup>55</sup> Im Gegensatz zur Uminterpretation auf dem Kontinent, der auch heute noch



Abb. 12 Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie*, um 1630/35

52 Kunsthistoriker wie Ernst Gombrich erklären den Bedeutungszuwachs der Landschaftsmalerei mit der Entwicklung des Impressionismus. Siehe Smuda 1986, S. 71.

53 Smuda 1986, S. 76.

54 Panofsky 1936, S. 223–254.

55 Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie*, um 1630/5, Öl auf Leinwand, 121 × 85 cm, Musée du Louvre, Paris.

gültigen Aussage: *Auch ich war in Arcadien*, hält sich in England bis zu Künstlern wie Joshua Reynolds die korrekte wörtliche Auslegung der Formel: *Sogar in Arkadien ist der Tod*.<sup>56</sup> Dieses Diktum erweist sich als zutreffend sowohl auf die Andrex-Werbeanzeige, als auch auf Hamiltons *Soft pink landscape*: Auch wenn die heitere Waldszene mit den zwei sich zur Schau stellenden Frauen das ›Bereinigte‹ zeigt, spielt die Toilettenpapierrolle auf etwas an, das unterschwellig für Irritation sorgt. Es ist hier nicht der Gedanke an den Tod, der an das Vergängliche alles Irdischen gemahnt, sondern das Aufschimmern einer intimen und kollektiven Körperfunktion, das das Bild der Reinheit eintrübt. Während jedoch die Tradition des *Memento mori* explizit darauf ausgerichtet ist, an den Tod, der allen Menschen bevorsteht, zu erinnern, unterläuft der Andrex-Anzeige dagegen die Implikation des Skatologischen eher unwillkürlich. Die Anzeige wird zur modifizierten, konsumgesellschaftlichen Version eines *Memento mori*, gewissermaßen ›wider Willen‹. Dieser unfreiwillige Einschluß einer konterkarierenden Bildaussage in der Andrex-Anzeige wird mit Hamiltons *Soft pink landscape* wiederum zur vorsätzlichen Bildidee: Durch das beiläufige Einfügen einer kleinen Toilettenpapierrolle erfährt die Darstellung einer sonnigen Waldlandschaft jene subtile Irritation, mit der das idyllische Abbild seine ironisierende Brechung erhält. Im Kern von *Soft pink landscape* liegt also ein Paradox, mit dem es zweierlei zugleich sein kann: schönes Bild einer schönen Landschaft und im selben Moment dessen süffisante Hinterfragung.

Diese Gleichzeitigkeit von Affirmation und Negation kommt mit einer unaufgeregten Leichtigkeit daher, mit der auch Watteau scheinbar Gegensätzliches nebeneinanderstellt. Seine eleganten Szenerien im Wald sind nicht nur von einer überfeinerten Erotik durchsetzt, sie sind darüber hinaus auch Allegorien der Vergänglichkeit. In der Tradition mittelalterlicher *Memento mori* setzt Watteau Zeichen des Verfalls, die seinen Darstellungen reicher Vegetation und blühenden Lebens die Idee der Vanitas nahelegen. Jedoch geschieht dies nicht in dramatischer Gegenüberstellung von Leben und Tod, sondern durch Auflösung statischer Grenzen. Nicht Ruinen klassischer Tempel oder Torsi mahnen an die Vergänglichkeit irdischen Seins, sondern von Efeu oder Moos überwucherte zeitgenössische Gartenskulpturen (Abb. 13).<sup>57</sup> Die

56 Englischen Künstlern ist demnach die wörtliche Bedeutung gegenwärtig geblieben: ein vom Tod beendetes, vergangenes Glück, und nicht ein vom Tod bedrohtes gegenwärtiges Glück. Vgl. E. Panofsky: *Et in Arcadia ego*. Poussin und die Tradition des Elegischen, in: E. Panofsky: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996, S. 351–377; der Aufsatz ist eine abgewandelte Fassung des englischsprachigen Aufsatzes: Panofsky 1936.

Gegenwart trägt hier die Zeichen des Verfalls. Die moralisierende Aussage des Memento mori wird umgedeutet zugunsten einer Gleichzeitigkeit, in der nicht nur Leben und Tod miteinander verschmelzen: »Existence itself seems to be subject to transience; past, present, and future fuse into a phantasmagoric realm in which the border-line between illusion and reality, dream and wakefulness, nature and art, youth and melancholy, love and loneliness, life and the continuous process of dying, are thoroughly obliterated.«<sup>58</sup> Panofsky erkennt dieses Konzept der ›fluctuation‹, das auf Claude Gillot und dessen Beeinflussung durch Jacques Callot zurückgeht, auch in Watteaus Arbeitsmethode wieder. Seine Gemälde gründen auf einzelnen Zeichnungen und Skizzen, die ohne vorangehenden Entwurf der Gesamtkomposition miteinander kombiniert, wiederholt und variiert werden. »(...) in Watteau's art even the border-line between a preparatory and a final stage of execution is abolished. The creative process does not lead to a stage of finality, but continues throughout, so that the very paintings are still subject to the principle of fluctuation.«<sup>59</sup>

Hamilton beschreibt seine Begeisterung für die Andrex-Anzeige mit der Idee einer ›ambiguity‹, die er Watteau zuschreibt<sup>60</sup> – sein Gemälde *Soft pink landscape* führt über die Bezüge zur Gattung der Landschaftsmalerei und des Memento mori hinaus Watteaus Konzept der ›fluctuation‹ weiter.



Abb. 13 Antoine Watteau, *Les Champs Élysées*, ca. 1717

57 Antoine Watteau, *Les Champs Élysées*, Öl auf Leinwand, 31 × 42 cm, ca. 1717, Wallace Collection, London.

58 Panofsky 1936, S. 247 f.

59 Panofsky 1936, S. 251.

60 Diese Äußerung veranlaßt G. Almansi, seine Rezension der Ausstellung in der Serpentine Gallery mit *Un Watteau escrementizio* zu überschreiben. Er geht jedoch nicht weiter auf Watteau ein. Almansi 1976, S. 191–194.



Abb. 14 R. Hamilton, *Soft pink landscape-study*, 1971

## Implizit und explizit: Arbeiten auf Papier

*Soft pink landscape – study*, 1971

Hamiltons Auseinandersetzung mit der Andrex-Werbung und dessen programmatischer ›ambiguity‹ zeigt sich erstmals 1971 in einer collagierten, querformatigen Papierarbeit, die links unten handschriftlich *Soft pink landscape – study* betitelt ist und in Bildausrichtung und Aufbau auf das spätere Gemälde verweist (Abb. 14).<sup>61</sup> Während das Gemälde den Eindruck eines ›gefaßten‹, homogenen Bildes vermittelt, betont diese erste Studie einen offenen, zarten und ›lockeren‹ Charakter des Bildentwurfs.

Hamilton schneidet die Figurengruppe samt der sie umfangenden Vegetation trapezförmig aus der Anzeige heraus und bringt den Ausschnitt auf ein querformatiges Papier in der unteren Bildmitte auf. Eine Bleistiftlinie bezeichnet den durch das Bild verlaufenden Horizont.<sup>62</sup> Mit Farbstiften und Wasserfarbe deutet er vage im Hintergrund Umrisse von Baumstämmen an, wobei er die ›Komposition‹ seiner photographischen ›Vorlage‹ mißachtet, indem er rechterhand der stehenden Figur einen Stamm schräg setzt und ihn aus der ange deuteten Vegetation V-förmig emporwachsen läßt. Er betont links der Figurengruppe einen Baum inklusive Astgabel mit deutlichen Konturen, die oben links durch wässrigen schwarzen Farbauftrag weit in die linke Blattseite auslaufen.<sup>63</sup> Rechts unten im Vordergrund verdichten sich grünliche und bläuliche Farbtupfer zu diffuser Vegetation. Sowohl in der farblichen Transparenz, als auch in ihrer luftigen, lockeren Ausführung unterscheiden sich Hamiltons Setzungen deutlich vom aufcollagierten Anzeigenausschnitt. Durch die unausgeführten Konturen der Baumstämmen und Büsche wird die räumliche Unbestimmtheit der Waldlandschaft betont, die Szene scheint aus dem dominanten Weiß ihres Untergrunds herauszuschimmern, vom Zentrum des aufcollagierten Ausschnitts in die unberührt gelassenen Blattränder hineinwachsend. Mit Lineal dünn gezogene, grün-türkise Farbstiftlinien bestimmen den querformatigen Bildausschnitt, ungeachtet der darüber hinaus reichenden Farbflächen insbesondere in der linken Blathälfte. Hamilton hat den Ausschnitt zum oberen Blattrand hin verän-

61 Richard Hamilton, *Soft pink landscape – study*, 1971, Collage, coloured pencils and watercolour on paper, 56 × 75,5 cm, Collection Bombelli (Katalog Köln 2003, Nr. 212).

62 Im späteren Leinwandbild verzichtet Hamilton auf diese Horizontlinie.

63 Auf Katalogabbildungen sind sowohl die Horizontlinie als auch die wässrigen schwarzen Farbauftragungen nicht erkennbar.

dert, erkennbar durch zwei parallel laufende Begrenzungslinien. Sowohl das Gemälde *Soft pink landscape*, als auch der gleichnamige spätere Druck zeigen den kleineren Ausschnitt, der kurz oberhalb der Verästelung des linken Baumstammes verläuft.

Die Toilettenpapierrolle erscheint seitlich des vorderen Baumes links im Vordergrund als weiße zylindrische Form, auf der klein und unscheinbar mit hellem Grün-Türkis der Schriftzug ›Andrex‹ aufgebracht ist. Die Rolle bezeichnet eine Leerstelle im blättrig-grünen Hintergrund, sie ist nur unmerklich im Maßstab vergrößert. Obwohl sie in ihrer zurückgenommenen Farbigkeit als Fremdkörper wirkt, ist sie doch durch die Technik der Aquarellzeichnung in die übrige Darstellung integriert. Schuf die aufcollagierte überdimensionierte Rolle in der Andrex-Anzeige eine werbewirksame Dynamik, indem sie das Bild in Vorder- und Hintergrund auffächerte, so ist in Hamiltons erster Studie zu *Soft pink landscape* das Toilettenpapier in die Waldszene selbst hineinverlagert. Es ist, ebenso wie die beiden Frauen, integraler Bestandteil der Bildkomposition. Nur mehr der kaum wahrnehmbar vergrößerte Maßstab der Rolle erinnert verhalten an das Vokabular der Werbung. In dieser ersten Studie zu den *Landscapes* ist es gerade nicht die Toilettenpapierrolle, die eine Aufspaltung der Bildebenen erzeugt, sondern die Figurengruppe, die zweierlei Bildrealitäten andeutet und durch die Collagetechnik in ›schwebender‹ Distanz zum restlichen Bildgeschehen gehalten wird. Im Kontrast zur aquarellierten lichten Farbigkeit des Waldes und der Toilettenpapierrolle, entspringen die Frauen samt der sie hinterfangenden Vegetation einer anderen, eigenen Bildsprache, deutlich verweisend auf das Medium der Illustrierten, aus der sie ausgeschnitten wurden. So wie die ursprüngliche Andrex-Anzeige mit zwei Bildebenen bzw. Bildquellen, der Photographie der Waldszene und der aufgebrauchten Papierrolle, operiert, wiederholt Hamilton umgekehrt diesen Aufbau, indem er nun durch die Collagetechnik eine ›Entfremdung‹ der Figurengruppe andeutet.

#### Miers-Arbeiten

Während er an seiner ersten Auseinandersetzung mit der Andrex-Werbung arbeitet, stößt Hamilton auf Postkarten, die das ›Unausprechliche‹ der Andrex-Anzeige auf vehemente, ungleich explizitere Weise thematisieren. Mit der Collage *Soft pink landscape – study* war Hamilton der Konzeption der Toilettenpapierwerbung gefolgt und griff die darin angelegte Zweideutigkeit auf. Nun bietet sich ihm eine



Abb. 15 Postkarte *Un des effets des eaux de Miers*, 60er/70er Jahre

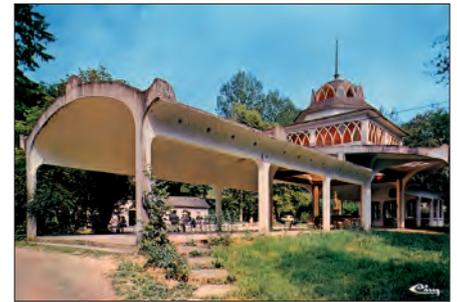


Abb. 16 Postkarte des Kurortes Miers in Südwestfrankreich, 80er Jahre

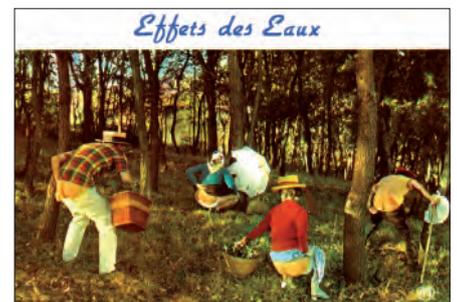


Abb. 17 Postkarte *Effets des Eaux*, 60er/70er Jahre



Abb. 18 R. Hamilton, *Soft blue landscape-study*, 1971



Abb. 19 Postkarte *Un des effets des eaux des Miers*, 60er/70er Jahre

Variation des ›Themas‹, die den körperlich-funktionalen Akt auf eine Weise behandelt, wie sie unverblümt nicht sein könnte.

Durch Zufall wird Hamilton auf eine Reihe photographischer Postkarten aufmerksam, die das laxative Quellwasser des kleinen südfranzösischen Kurortes Miers auf eindeutige Weise anpreisen (Abb. 15/16).<sup>64</sup> Mit dem Zusatz »Un des effets des eaux de Miers« sind in einem Waldstück Männer und Frauen in hockender, ›eindeutiger‹ Stellung abgelichtet, die von einem offenbar dringlichen Bedürfnis heimgesucht werden. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts wirbt der Kurort mit dieser Bildansicht, lediglich wechselnde Kleidermoden und Accessoires wie Picknickkörbe, Spazierstöcke oder Zeitungslektüre bezeugen den Lauf der Zeit (Abb. 17).<sup>65</sup> Hamilton greift diese Ansichten defäkierender Menschen im Wald auf und verknüpft sie in einer Reihe von Zeichnungen und Drucken mit dem Landschaftsmotiv der Andrex-Anzeige und dessen süßlicher Farbigkeit.

So entsteht im November 1971 die Zeichnung *Soft blue landscape – study*, die eine weibliche hockende Rückenfigur einer weiteren Miers-Postkarte detailgetreu in eine bläulich aquarellierte Waldlandschaft einbringt (Abb. 18/19).<sup>66</sup> Nur im Titel bezieht sich diese leicht hochformatige Arbeit auf die komplementär betitelte Zeichnung *Soft pink landscape – study*. Ganz offensichtlich ist die Darstellung einer Waldlandschaft mit einem Flußlauf im Vordergrund, dessen Wasser die Baumstämme spiegelt, nicht an den Aufbau der Andrex-Anzeige angelehnt.<sup>67</sup> Auch der Charakter der Zeichnung ist eigen: Neben der Darstellung der Waldlandschaft ist das Blatt fast bis zu seinen nahezu quadratischen Begrenzungslinien mit Bleistiftspuren bedeckt, die beiläufigen Kritzeleien ähneln. Die Unfarbigkeit der Bleistiftzeichnung wird allein durch punktuelle Aufbringungen weiß-

64 Hamilton wird in seinem Ferienhaus im spanischen Cadaqués von einer befreundeten Familie besucht, die auf ihrer Reise durch Südfrankreich einige der Postkarten erworben hatte und sie Hamilton auf dessen Bitte überläßt. Wenig später hat Hamilton Gelegenheit, den Ort zu besuchen und weitere Postkarten zu erwerben (Hamilton in einer E-Mail an die Autorin, 22.12.2006). Die Quelle des kleinen Kurorts in der Region Midi-Pyrénées ist seit Anfang des 17. Jahrhunderts erwähnt. Aufgrund der Empfehlung des Leibarztes von Louis XV. erfährt der Ort überregionale Bekanntheit. 1906 erfolgt der Ausbau als »Etablissement thermal«. Die Anlage ist zum Teil weiterhin in Betrieb, ihre Architektur jedoch verfallen.

65 Die Postkarten werden auch heute noch dort verkauft.

66 Richard Hamilton, *Soft blue landscape – study*, 1971, Blei, Tinte, Farbstifte und Gouache auf Papier, 58,5 × 53,5 cm, Collection Bombelli (Katalog Köln 2003, Nr. 220).

67 Die Zeichnung entsteht während eines Aufenthaltes in Madison, Wisconsin. Hamilton setzt die Darstellung der Wald-Flußlandschaft aus einzelnen Elementen zusammen, die er in Madison erworbenen Landschaftspostkarten entnimmt. Vgl. Katalog Winterthur 2002, S. 136.

bläulicher Gouache oder mit blau-grünen Farbstiften unterbrochen. Sowohl das Bildmotiv, als auch die Kühle, die von der Flußlandschaft ausgeht, erinnern an Marcel Duchamps *Pharmacie* von 1914.<sup>68</sup> In diesem ersten ›rectified Ready-made‹ hatte Duchamp die Reproduktion einer winterlichen Waldlandschaft minimal verändert. Die beiden Frauenfiguren in Hamiltons *Soft pink landscape* wirken wie mondäne Nachkömmlinge der beiden Figuren, die als rote und grüne Farbtupfer durch Duchamps Winterlandschaft blitzen.

Ein Jahr später bearbeitet Hamilton seinen Bildentwurf als handcolorierte Graphik, die er *By the soft blue waters of Miers* betitelt (Abb. 20).<sup>69</sup> Sie wird begleitet von einem Schwarzweißdruck, der in der Darstellung identisch ist, jedoch nicht coloriert wurde und dazu passend den reduzierten Titel *By the waters of Miers*<sup>70</sup> trägt. Die von der Miers-Postkarte kopierte hockende Figur mit bebändigem Hütchen, die am Ufer des Sees unter hochgezogenem Rock ihr Hinterteil entblößt, hatte Hamilton kurz zuvor in der Graphik *Esquisse*<sup>71</sup> als Einzelfigur in zeichnerisch reduzierter, nur angedeuteter Umgebung isoliert dargestellt (Abb. 21).<sup>72</sup> Diese Figur erscheint nochmals als gesonderte, vergrößerte Darstellung am unteren Rand eines Druckexemplars von *By the soft blue waters of Miers*<sup>73</sup> neben dem Zusatz »Artist's proof« und der Signatur (Abb. 22).

Als eine Art Statement, das die Beschäftigung mit den Miers-Postkarten abschließt und zugleich mit einigem Witz auf die Andrex-Toilettenpapierwerbung zurückweist, präsentiert sich der Druck *Un des effets des eaux de Miers* (Abb. 23).<sup>74</sup> Vorbereitet mit der Bleistift-



Abb. 20 R. Hamilton, *By the soft blue waters of Miers*, 1972



Abb. 21 R. Hamilton, *Esquisse*, 1972



Abb. 22 R. Hamilton, *By the soft blue waters of Miers*, 1972

68 Marcel Duchamp, *Pharmacie*, 1914, Gouache auf Reproduktion, 26,2 × 19,2 cm, Collection Arakawa, New York; siehe Schwarz 1997, vol. 2, no. 283, S. 597.

69 Richard Hamilton, *By the soft blue waters of Miers*, 1972, 85 × 69 cm, Kaltnadel, Aquatinta, Hartgrund- und Weichgrundradierung, Farbstift, Wasser- und Deckfarben, Auflage: 12 + 1 Künstlerexemplar (Lullin 2002, Nr. 89).

70 Richard Hamilton, *By the waters of Miers*, 1972, Kaltnadel, Aquatinta, Hartgrund- und Weichgrundradierung, 88 × 69 cm, Auflage: 75 + 8 Künstlerexemplare (Lullin 2002, Nr. 88).

71 Richard Hamilton, *Esquisse*, 1972, Weichgrundradierung und Farbstift, 36 × 45 cm, Auflage: 40 + 4 Künstlerexemplare (Lullin 2002, Nr. 87).

72 Etienne Lullin weist darauf hin, daß *Esquisse* auch eine Vorbereitung auf das drucktechnische Verfahren von *By the waters of Miers* darstellt. Hamilton mußte sich erneut mit dem der Radiertechnik immanenten Umkehrprozeß vertraut machen, die Figur der kauernenden Frau war somit eine seitenrichtige Vorbereitungsstudie für *By the waters of Miers*. Vgl. Lullin 2002.

73 Richard Hamilton, *By the soft blue waters of Miers*, 1972, Pastell auf Radierung mit Conté-Blei am Rande, 92,5 × 70 cm (Abb. in: Katalog Bielefeld 1978, Nr. 167).

74 Richard Hamilton, *Un des effets des eaux de Miers*, 1973, Punktradierung und Aquatinta, 15,5 × 21,5 cm, Auflage: 100 + 10 Künstlerexemplare; Jeyes-Toilettenpapier als chine collé auf handgeschöpftem Hadernpapier. (Lullin 2002, Nr. 90).



Abb. 23 R. Hamilton, *Un des effets des eaux de Miers*, 1973



Abb. 24 René Magritte, *La trahison des images*, 1928/9

zeichnung *Etude pour les eaux de Miers*<sup>75</sup> präsentiert Hamilton in einer Auflage von 100 Exemplaren einen sorgfältig modulierten Scheißhaufen.<sup>76</sup> Die Darstellung dieses Bildgegenstandes, des ›Turd‹, vollzieht sich auf subtile Weise. Die in Punktiermanier gefertigte Radierung, die selbst den dampfenden Geruch zur Darstellung bringt, erinnert an s/w Illustrationen früher Enzyklopädien, die dem erklärenden Text detailgenaue graphische Darstellungen zur Seite stellen.<sup>77</sup> Das eigenwillige Motiv ist dabei Gegenstand eines listigen Bild-Wortspiels, das Hamiltons eloquente Kenntnis kunsthistorischer Topoi einmal mehr unter Beweis stellt. Der unter den Scheißhaufen gesetzte verschnörkelte Schriftzug »Un des effets des eaux de Miers« paraphrasiert Magrittes »Ceci n'est pas une pipe« und verweist auf dessen surrealistische Erschütterung der Konstruktion von Signifikant und Signifikat in der Bildsprache (Abb. 24).<sup>78</sup> Hamiltons kleine Radierung indes erlaubt sich eine leichtfüßige ›Variante‹: Anstatt Zweifel zu säen in der Beziehung von Text und Bild, kapriziert sich der Schriftzug darauf, auf etwas zu *verweisen*, was de facto dargestellt ist, ohne es tatsächlich zu benennen.

Daß der Scheißhaufen ausgerechnet auf rosa schimmerndes Toilettenpapier der Konkurrenzmarke Jeyes gedruckt ist, verrät zu guter Letzt Hamiltons auch von anderen Arbeiten bekannte Freude am subtilen Witz.<sup>79</sup>

Im Zusammenhang mit den Postkarten des Kurortes Miers, die wie oben beschrieben mit der gleichlautenden Beschriftung die ›Effekte‹ ihres Quellwassers mit Ansichten bewerben, die so gar nicht die ›Effekte‹ selbst zeigen, wirkt Hamiltons kleine Radierung als gewitzt provozierender Appendix. Was die hockende Haltung der Frauenfiguren ›ankündigt‹, wird hier buchstäblich aufs Toilettenpapier gebracht.

75 Richard Hamilton, *Etude pour les eaux de Miers*, 1972, Bleistiftzeichnung auf Papier, 18 × 28 cm, Collection Bombelli (Katalog Köln 2003, Nr. 230).

76 Nach der Vorlage des Scheißhaufens befragt, betont Hamilton, er habe die spezifische Form des ›Turd‹ selbst ›erfunden‹. (Gespräch der Autorin mit Hamilton am 16.1.2003 in Barcelona).

77 Zum Vergleich siehe Diderots *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* von 1751–72.

78 René Magritte, *La trahison des images*, 1928/9, Öl auf Leinwand, 62,2 × 81 cm, Los Angeles County Museum of Art. Magritte hat mehrere Varianten dieses Themas erarbeitet. Michel Foucault widmet der Verwirrung, die von Magrittes »zerstörtem Kalligram« ausgeht, einen kleinen Aufsatz. Michel Foucault: *Ceci n'est pas une pipe*, Paris 1973.

79 Siehe die Arbeit *The critic laughs*, 1971/2 und die Objekte *Carafe*, 1978 und *Ashtray*, 1979 von Richard Hamilton.

Die explizite Darstellung defäkierender Frauen greift Hamilton in einer Reihe weiterer Arbeiten auf. Die rotfarbige Zeichnung *Eine kleine schöne Scheisse*<sup>80</sup> bezieht sich dabei indirekt auf die Andrex-Werbung (Abb. 25). Die entsprechende Collotypie (Lichtdruck) *Eine kleine schöne Scheisse für Dieter*<sup>81</sup> dediziert Hamilton seinem Künstlerfreund Dieter Roth, der ihm zuvor eine Sammlung seiner berühmtesten *Scheisse*-Gedichte<sup>82</sup> gewidmet hatte (Abb. 26). Hamiltons Zeichnung bzw. der Druck zeigt eine hockende nach vorn gewandte Frau, die auf einer Waldlichtung am Fuße eines Baumes scheidet. Ihr teilweise nur angedeuteter Körper löst sich kaum von dem sie umgebenden Unterholz, sie erscheint überraschend als Teil der verschwommen wirkenden Vegetation.<sup>83</sup> Es ist ein kleiner Scheißhaufen zu erkennen, daneben eine Toilettenpapierrolle. Mit der Darstellung der Rolle erscheint diese Zeichnung bzw. der Druck als Verbindungsstück zwischen der an der Andrex-Anzeige angelehnten *Soft pink landscape – study*, die zwar durch die Darstellung der Andrex-Papierrolle auf Skatologisches hindeutet, jedoch den Akt des Defäkierens selbst nicht zeigt, und einer Serie von späteren Studien, die sich ausschließlich der Körperhaltung defäkierender Frauen widmet. Spielte *Soft pink landscape-study* auf Skatologisches an und zeichnete damit die Strategie der Werbeanzeige nach, so ist in *Eine kleine schöne Scheisse* und dem dazugehörigen Druck das implizit Skatologische ins



Abb. 25 R. Hamilton, *Eine kleine schöne Scheisse*, 1971



Abb. 26 R. Hamilton, *Eine kleine schöne Scheisse für Dieter*, 1971

- 80 Richard Hamilton, *Eine kleine schöne Scheisse*, 1971, schwarze und rote Tinte auf Mylar, 30 × 24 cm, Collection Bombelli (Katalog Köln 2003, Nr. 213). Durch den Auftrag von Tinte entstehen starke Verwerfungen des Trägermaterials, eines matten Polyesterfilms. Das Material, das durch diese Verwerfungen quasi Objektcharakter erhält, ist über die schief mit Bleistift eingezeichneten Begrenzungslinien hinaus mit willkürlich scheinenden Farbspuren bearbeitet.
- 81 Richard Hamilton, *Eine kleine schöne Scheisse für Dieter*, 1971, Collotypie (Lichtdruck), 45 × 35 cm, Auflage: 50 + 6 Künstlerexemplare; (Lullin 2002, Nr. 81). Zum technischen Entstehungsprozeß des Drucks vgl. Lullin 2002, S. 126. Der Druck gibt die Zeichnung nur innerhalb ihrer Bleistift-Begrenzungslinien wieder. Lediglich rechts unten folgt der Druck den ›Übermalungen‹ der Zeichnung. Die Collotypie (Lichtdruck) wird erstmals 1972 in der Ausstellung *Prints, multiples and drawings* in der Whitworth Art Gallery in Manchester gezeigt und im Katalog Manchester 1972 unter der Nr. 36 geführt.
- 82 Dieter Roths *Scheisse*-Buch war 1966 in Providence erschienen. Vgl. Roth 1972; Hamilton schreibt dazu: »He [D. Roth] paid me the great compliment of dedicating his supremely literate work *Scheisse* to me. This little print is a humble reply«. R. Hamilton in: Katalog Manchester 1972, S. 29.
- 83 Die Verschwommenheit der Darstellung deutet E. Lullin als ironische Replik Hamiltons auf Roths präzise Linienführung und als Paraphrase von Jasper Johns Graphitzzeichnungen auf Mylarfolien. Siehe Lullin 2002, S. 126. Der Kommentar geht auf S. Field zurück; siehe Einführungstext von S. Field im Katalog Middeltown 1973, S. 8.



Abb. 27 R. Hamilton, *Girl with skirt up*, 1972



Abb. 28 R. Hamilton, *Girl with trousers down*, 1972



Abb. 29 R. Hamilton, *Girl with tights down*, 1972

Buchstäbliche gewendet: Die Toilettenpapierrolle ist nicht mehr Gegenstand einer Bildanzeige, die für sauberes Entfernen von Exkrementen wirbt, sondern das Papier erscheint tatsächlich dort, wo es eben hingehört, neben einen Scheißhaufen und zur Hand dessen, der es augenblicklich benötigen wird. Die kleine Papierarbeit *Eine kleine schöne Scheisse* ließe sich somit als spielerischer ›Gegenentwurf‹ zur Andrex-Werbung verstehen. Unter Verwendung der Bildmotive aus der Anzeige – Frau, Toilettenpapier, Wald – kommt hier der wahre ›Gebrauchswert‹ des Toilettenpapiers zur Sprache.

Im darauffolgenden Jahr, 1972, entsteht eine Serie von Zeichnungen und Collagen, die ausschließlich Körperhaltungen hockender, defäkierender Frauen zur Darstellung bringen. Ausgehend von Ausschnitten aus Modezeitschriften, widmet Hamilton eine Reihe posierender Frauengestalten um und ergänzt das Thema des Skatologischen mit einer weiteren expliziten Variante. In seinen *Collected words* erläutert er den Fund: »By coincidence, a rash of squatting girls appeared in the fashion magazines. The pose probably began as a space-filling idea – it must have been about getting a long, thin, human body into the format of a magazine without wasting too much space. The bland, empty stare used by fashion models seemed entirely appropriate to the squatting posture.«<sup>84</sup> Zwei dieser insgesamt fünf hochformatigen Zeichnungen bzw. Collagen zeigen nahezu bildfüllend jeweils eine nach links gewandt hockende, modisch gekleidete Frau mit Hut. Hamilton hat ihnen Rock bzw. Hose so übermalt, daß sie ihren jeweiligen Titeln *Girl with skirt up* (Abb. 27)<sup>85</sup> und *Girl with trousers down* (Abb. 28)<sup>86</sup> entsprechen. Einer der Hockenden ist ein kleiner Scheißhaufen quasi ›untergeschoben‹ worden. Die Figuren werden von bräunlichen Farbflächen und -tupfen hinterfangen, die über Bleistiftlinien hinausgehen, die das Bildformat angeben. Die Spannung, die sich aus dem Gegeneinandersetzen von aufcollagiertem ›glattem‹ Zeitschriftenausschnitt und gestischem Farbauftrag ergibt, erinnert an die Collage *Soft pink landscape – study*. *Girl with tights down* ist ebenfalls eine aus einer Zeitschrift herausgeschnittene Frauenfigur, die sich mit oberhalb der Knie aufgestützten Armen kokett in die angedeutete Hocke begibt (Abb. 29).<sup>87</sup> Ebenso wie die restlichen Papierarbeiten der Gruppe defäkierender Frauen ist auch diese Figur

84 Hamilton 1982, S. 79.

85 Richard Hamilton, *Girl with skirt up*, 1972, Collage, Blei, Acrylfarbe, Öl auf bedrucktem Papier, 56 × 40,1 cm, Privatsammlung (Katalog Köln 2003, Nr. 228).

86 Richard Hamilton, *Girl with trousers down*, 1972, Collage, Acryl und Öl auf bedrucktem Papier, 56 × 40,1 cm (Katalog Köln 2003, Nr. 229).

87 Richard Hamilton, *Girl with tights down*, 1972, Collage, Acryl und Öl auf Papier, 58 × 46 cm, Privatsammlung (Katalog Köln 2003, Nr. 231).

dem Betrachter zugewandt. Sie ist jedoch die einzige, deren Blick dem Gegenüber nicht ausweicht. Vor grün-bläulichen Farbflächen, die in ihrem gestischen Auftrag den Raum undefiniert lassen, erscheint diese Figur mit ihrer Körperhaltung als Model zwei weiterer Zeichnungen, *Surprised girl* (Abb. 30)<sup>88</sup> und *Girl surprised in the forest* (Abb. 31)<sup>89</sup>. Letztere Arbeit verbindet ähnlich wie *Eine kleine schöne Scheisse* das Motiv der defäkierenden Frauenfigur mit der Darstellung einer Waldlandschaft, wobei auch hier die schemenhaft umrissene Figur erst bei genauem Betrachten des Blattes vor dem dominant farbigen Hintergrund auszumachen ist, gleich einer unerwarteten Trouvaille.

#### *Soft pink landscape – study I–IV*

Während Hamilton das Thema des Skatologischen in den zahlreichen Papierarbeiten auf explizite Weise ausführt, arbeitet er zeitgleich an vier druckgraphischen Studien, die unmittelbar an die im Vorjahr entstandene Collage *Soft pink landscape – study* anknüpfen und das gleichnamige Gemälde vorbereiten. Die vier Dye-Transfer-Drucke *Soft pink landscape – study I–IV*, die Hamilton mit Filzstift, Blei- und Ölfarben überarbeitet, leiten geradewegs von der Bildfindung der Collage in den homogenen Entwurf des Ölbilds über (Abb. 32–35).<sup>90</sup> Sowohl die Drehung vom Hochformat der Andrex-Werbung in das Querformat der Collage, als auch deren Bildausschnitt werden für die vier Drucke übernommen. Mit den druckgraphischen Arbeiten tastet sich Hamilton an das malerische Erscheinungsbild des gleichzeitig entstehenden Gemäldes heran. Insbesondere die Effekte der Weichzeichnung, die *Soft pink landscape* den Eindruck photographischer Unschärfe vermitteln, werden in diesen vier Studien erarbeitet. Darüber hinaus entwickelt Hamilton während der Arbeit an den Dye-Transfer-Drucken bildbestimmende Elemente wie Farbverläufe und Schraffuren, die im Zusammenspiel mit den gegenstandsbezogenen Darstellungen von Figuren und Bäumen die eigenwillige Atmosphäre des Gemäldes vorbereiten. Die vier Dye-Transfer-Drucke verdeutlichen die zentrale Rolle, die Hamilton dem Medium des graphischen Drucks für den Entstehungsprozeß des Gemäldes *Soft pink landscape* einräumt.

88 Richard Hamilton, *Surprised girl*, 1972, Farbstifte, Blei, Pastell, Acrylfarbe auf Papier, 58 × 46 cm, Privatsammlung (Katalog Köln 2003, Nr. 232).

89 Richard Hamilton, *Girl surprised in the forest*, 1972, Pastell und Wasserfarbe auf Papier, 59 × 47 cm (Katalog Köln 2003, Nr. 233).

90 Richard Hamilton, *Soft pink landscape – study I, (...) – study II, (...) – study III, (...) – study IV*, 1972, alle 63 × 76,5 cm, Öl auf Umdruckpapier, Köln Museum Ludwig, Sammlung Ludwig (Katalog Köln 2003, Nr. 222–225).



Abb. 30 R. Hamilton, *Surprised girl*, 1972



Abb. 31 R. Hamilton, *Girl surprised in the forest*, 1972



Abb. 32 R. Hamilton, *Soft pink landscape-study I*, 1972



Abb. 33 R. Hamilton, *Soft pink landscape-study II*, 1972



Abb. 34 R. Hamilton, *Soft pink landscape-study III*, 1972



Abb. 35 R. Hamilton, *Soft pink landscape-study IV*, 1972

Mit der Suggestion photographischer Undeutlichkeit ist in den Dye-Transfer-Drucken jene Atmosphäre angelegt, in der das Gemälde seine Darstellung diffuser Andeutung und Verschleierung vorführt. Entsprechend der *Andrex*-Werbung, deren komplexe Anspielungen und Verschiebungen darauf ausgerichtet sind, das Menschlich-Intimste unausgesprochen zu lassen, umgibt ein Flor des Verborgenen und Vernebelten Drucke und Gemälde gleichermaßen. Dazu wirken die expliziten Darstellungen hockender Frauen, die ungeniert den Akt des Defäkierens zur Schau stellen, diametral entgegengesetzt. Was Druck und Gemälde ›aussparen‹, führt Hamilton in jener Reihe kleiner collagierter Zeichnungen und Drucke vor. Es mag dem ›Zynismus‹ entsprechen, der in seiner Faszination der *Andrex*-Werbung mit-schwingt, daß Hamilton ausgerechnet das ›kleine‹ Medium der Zeichnung bzw. Graphik wählt, um das ›unaussprechlich‹ Drastische, das in *Soft pink landscape* bzw. der Werbung implizit ist, zur Ansicht zu bringen. Ohne diese Werkgruppe, die das Skatologische ausdrücklich benennt, verliert die ›Ehrerbietung‹, mit der *Soft pink landscape* der ambiguen Konzeption der *Andrex*-Werbung folgt, ihre dialektische Dimension.<sup>91</sup>

### Gegen die Regel

Die Konstruktion des Capriccio als Referenzrahmen

Mit der eingehenden Betrachtung des Gemäldes *Soft pink landscape*, der Analyse der *Andrex*-Werbeanzeige und der Untersuchung der begleitenden Arbeiten auf Papier inklusive ihrer Druckversionen wird die Zweigliedrigkeit des Werkkomplexes deutlich. Hamilton hat einerseits den Bildentwurf der Toilettenpapierwerbung mit seinem großen Leinwandbild weitergeführt und andererseits mit zahlreichen begleitenden Papierarbeiten dasjenige drastisch zur Darstellung gebracht, was die Werbung kunstvoll verschleiert.

In der bisherigen Rezeption, die *Soft pink landscape* ausschließlich im Zusammenschluß mit seinem späteren Pendant berücksichtigt, findet die Verbindung zwischen Gemälde und Papierarbeiten keine Beachtung. Die Darstellungen explizit skatologischen Inhalts werden nur am Rande als Studien erwähnt und mit der Bildaussage der *Landscapes* nicht wesentlich in Verbindung gebracht. Es stellt sich jedoch

<sup>91</sup> Siehe Anm. 16.

die Frage, ob *Soft pink landscape* als großer Bildentwurf seine eigentliche Relevanz nicht erst unter eingehender Berücksichtigung der Studien erhält. Schon die Tatsache, daß Hamilton keinem anderen seiner Werke diese Vielzahl von Studien zur Seite stellt und sie ausnahmslos zusammen ausstellt, verpflichtet dazu, seine Auseinandersetzung mit der Andrex-Werbung im Zusammenspiel mit den Studien der defäkierenden Frauen auf ihre inhaltliche Aussage hin zu befragen.<sup>92</sup>

Bisher galt die Auseinandersetzung mit Hamiltons *Landscapes* vornehmlich zwei Aspekten, die nicht nur diesen Werkkomplex charakterisieren, sondern leitmotivisch durch das gesamte Werk Hamiltons hindurchzudeklinieren sind: Beide Gemälde markieren in ihrer Unterschiedlichkeit das Paradox »that lies at the heart of all Hamilton's work, the polarity between representation and abstraction. Since his paintings of the 1950s he had shown a strong awareness of a fundamental incongruity at the heart of the pictorial arts.«<sup>93</sup> Mit keinem Wort findet hier die eigenwillige Motivik der Gemälde und die ihr innewohnende Ambivalenz Beachtung. Der zweite Aspekt der Rezeption, der zwar das skatologische Motiv berücksichtigt, aber ebenfalls die Bedeutung der begleitenden Studien außer acht läßt, führt die Demontage als eine Strategie an, die als immer wiederkehrendes Element in Hamiltons Werken auch in den *Landscapes* auszumachen ist. Schon die Collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* von 1956 gilt als kühle Demontage des schönen Scheins der Warenwelt und ihrer werbewirksamen Präsentation (Abb. 36).<sup>94</sup> Ähnlich wird *My Marilyn*<sup>95</sup> unter dem Aspekt der subtilen Hinterfragung der medialen Repräsentation von Filmstars untersucht (Abb. 37).<sup>96</sup> Dieser Lesart folgend werden die *Landscapes* im Sinne einer Irritation des schönen Scheins gedeutet, die sich auf die drastische Gegensätzlichkeit von Waldidylle und Fäkalien stützt: »Die verschiedenen Übermalungen, Weichzeichnungen, Kleckse und Spritzer auf Hamiltons *Landscapes* können im Kontext des Themas als bewußte ›Verschmutzungen‹ des schönen Abbildes gelesen werden, die ›malerisch‹ das nachahmen, was die Idylle verschweigen



Abb. 36 R. Hamilton, *Just what is it that makes today's home so different, so appealing?*, 1956



Abb. 37 R. Hamilton, *My Marilyn*, 1965

92 Seit der ersten großen Ausstellung im Guggenheim Museum 1974 werden die Gemälde mit den Papierarbeiten zusammen ausgestellt.

93 Richard Morphet in: Katalog London 1992, S. 175.

94 Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956, Collage, 26 × 25 cm, Kunsthalle Tübingen (Katalog Köln 2003, Nr. 70).

95 Richard Hamilton, *My Marilyn*, 1965, Öl und Collage auf aufgezogener Photographie, 102,5 × 122 cm, Aachen, Ludwig Forum für Internationale Kunst (Katalog Köln 2003, Nr. 122)

96 Vgl. das erste Kapitel in der Dissertation von Bove 2001, S. 15–65.

will: die schöne Scheiße, den ›artistischen‹ Haufen«.97 Die Toilettenpapierrolle irritiert in ihrer Funktion als ›Memento mori‹ die glamouröse Selbstdarstellung der Konsumwelt, »a stark reminder of the brute corporeal, the body's inescapable functions and frailties, ›its vanities‹«.98 Hamiltons *Landscapes* erscheinen damit analog der »demystifying strategies« angelegt, mit denen Jonathan Swift im 18. Jahrhundert das Skatologische als Subversion einsetzt.99 Auch der zeitgenössische Betrachter kann angesichts der *Landscapes* das Skatologische als Metapher des Widerstandes gegen konsumorientierte Künstlichkeit verstehen: »(...) the ›unspeakable‹ speaks out bluntly against the evasions and artificialities of high culture and plastic mass culture alike, (...).«100 Das schöne Bild wird so zur doppelbödigen Parodie der Werbewelt.101

Es stellt sich jedoch die Frage, ob die *Landscapes* ihre parodierende Aussage allein durch die Tatsache erhalten, daß Hamilton die Bildidee der Anzeige vom Kontext der ernstgemeinten, weil absatzfördernden Werbung in den reflektierten Kontext der Kunst überführt? Tatsächlich hat Hamilton doch die ursprüngliche Bildkonzeption der Anzeige nicht verändert, ihr weder etwas entfernt noch hinzugefügt, wie es die Anzeigengestalter selbst für die Persiflage ihres Entwurfs getan hatten. Die Leser des *Sunday Times Magazine* jedenfalls sahen in der Werbeanzeige keinesfalls eine Parodie auf die entkörperlichte Konsumwelt, im Gegenteil, sie bescherten der Firma Andrex einen reißenden Absatz ihres farbigen Toilettenpapiers.102

Erschöpft sich die Betrachtung von *Soft pink landscape* in formalen Fragen zur Abstraktion und Repräsentation innerhalb des Mediums Malerei? Oder ist das Gemälde als Kritik zu verstehen, welches die allzu durchschaubaren Mechanismen einer auf Konsum ausgerichteten Werbeästhetik offenlegt?103

97 Andreas Kreul, Romantische Scheiße. *Landscapes*, in: Katalog Bremen 1998, S. 74; 1978 wird *Soft pink landscape* als Ausdruck der »Entfremdung der Gesellschaft von der Natur« gedeutet. Siehe Michael Pauseback: »Soft pink landscape«, in: Katalog Bielefeld 1978, S. 185–188.

98 Maharaj 1992, S. 334–350, S. 346.

99 Maharaj 1992, S. 346; Maharajs Verknüpfung von Hamiltons *Landscapes* mit Swifts »demystifying strategies« wird von Andreas Kreul aufgegriffen, Katalog Bremen 1998, S. 76.; vgl. dazu: Swift 1966.

100 Maharaj 1992, S. 346.

101 Sarat Maharaj beschreibt das parodistische Potential der *Landscapes*: »It (*Soft pink landscape*) centres on how Andrex toilet roll advertisements deal with ›the unmentionable‹. It parodies their roundabout way of referring to basic bodily functions and needs, of never quite spelling them out – for the sake of discretion, delicacy, decency?« S. Maharaj, in: Maharaj 1992, S. 345.

102 Andrex Toilettenpapier ist in Großbritannien einer der meistgekauften Hygieneartikel. Vgl. Anm. 20.

Eine Untersuchung, die das Motiv der hockenden, scheidenden Frauenfigur in Hamiltons Studien an historisches Bildmaterial zurückbindet, öffnet dem Werkkomplex eine Bedeutungsebene, die den Fokus bisheriger Auseinandersetzung erweitert. Im Zusammenhang mit den Studien der defäkierenden Frauen und deren Bezug auf die historische Gattungskategorie ›Capriccio‹ läßt sich der Referenzrahmen bestimmen, dem sich *Soft pink landscape* einschreibt.



Abb. 38 Pieter Brueghel, *Die Niederländischen Sprichwörter*, 1559

Hamiltons Darstellungen der defäkierenden Frau in der Tradition des Capriccio

Das Motiv der hockenden, urinierenden oder defäkierenden Figur, das Hamilton in der Vielzahl seiner Studien variiert, läßt sich zurückverfolgen in den Kontext einer Tradition ›pittoresker Sittenbilder‹ des 16. und 17. Jahrhunderts.<sup>104</sup> Mit Ausnahme einiger Gemälde von Pieter Brueghel d. Ä., der die Redewendung ›de galg beschijten‹ in den verschiedenen Fassungen seiner *Niederländischen Sprichwörter* ›illustriert‹ (Abb. 38)<sup>105</sup>, findet sich dieses Bildmotiv fast ausschließlich im Medium der Graphik. Neben Darstellungen von Bettlern, armen Musikanten oder fliegenden Händlern sind diese Defäkierenden und Urinierenden eingefügt in graphische Zyklen, die der Illustration von Straßen- oder Vagabundenleben gewidmet sind.<sup>106</sup> Die unmißverständliche Pose zumeist männlicher Figuren wird von weniger bekannten Künstlern wie Jan van de Velde, Johannes van Vliet (Abb. 39)<sup>107</sup>

103 Die Frage, ob Hamiltons Arbeiten als subtile Kritik der Kommerzkultur oder als deren Affirmation zu verstehen sind, wird noch bis in die 80er Jahre kontrovers diskutiert. Vgl. Sarat Maharaj: *The orgasmic smile, satire, the scatological*, in: Katalog Winterthur 1990, S. 84.

104 Andreas Kreul führt an, »daß das gleiche Sujet bereits von der älteren Kunst gern aufgenommen wurde« und verweist auf eine Zeichnung von Hans Baldung Grien, die eine nackte Frau am Boden sitzend zeigt. Diese Zeichnung läßt sich jedoch keinesfalls als Darstellung einer defäkierenden Frau verstehen, sondern muß im Zusammenhang mit Griens ›Hexenbildern‹ gesehen werden, die zwischen 1614 und 1617 entstanden. So handelt es sich nicht um Exkreme, sondern um ›Höllengestank‹, der den Hexen entweicht. Dieser Irrtum wird auch von E. Lullin übernommen. Vgl. hierzu Andreas Kreul: *Romantische Scheiße. Landscapes*, in: Katalog Bremen 1998; Lullin 2002, S. 126, Anm. 11; vgl. auch Hartlaub 1961.

105 Pieter Brueghel d. Ä., *Die Niederländischen Sprichwörter*, 1559, Eichenholz, 117 × 163 cm, Gemäldegalerie Berlin. Die Übersetzung des Sprichwortes lautet: »Er bescheißt den Galgen (er fürchtet keine Strafe; er ist ein Galgenvogel, der übel enden wird)«.

106 Vgl. Rembrandt the Printmaker 2000, S. 105 f.

107 Johannes van Vliet, *Man making water*, 1632, Radierung, 66 × 56 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 39 Johannes van Vliet, *Man making water*, 1632



Abb. 40 Theodoor van Thulden, *Couple beneath a tree*, undatiert

und Theodoor van Thulden (Abb. 40)<sup>108</sup> ebenso wie von Rembrandt bearbeitet, dessen druckgraphisches Werk schon zu Lebzeiten Beachtung fand. Daß jedoch seine Radierungen defäkierender oder urinierender Figuren in Publikationen zu seinem graphischen Werk noch immer gern unterschlagen werden, bezeugt die Marginalisierung dieses Bildmotivs.<sup>109</sup>

Mit der Darstellung der hockenden Pose einer Frau, die sich vor einem Baumstamm erleichtert (Abb. 41)<sup>110</sup>, bezieht sich Rembrandt ganz offensichtlich auf ein Motiv, das auf Jacques Callot zurückgeht. Callot hatte die Darstellung eines defäkierenden, am Boden hockenden Mannes dem Betrachter so nahe gerückt, das die Scheiße sichtbar dampft (Abb. 42).<sup>111</sup> Callot gliedert diesen *Paysan accroupi*, der zusammengekauert vor einem Baumstumpf zugleich uriniert und defäkiert, in die Serie seiner *Capricci di varie figure* von 1617 ein.<sup>112</sup> Damit war die Gattung Capriccio eingeführt, die im ›niedrigen‹ Medium der Druckgraphik die Möglichkeit bot, neben allem Abwegigen auch Skatologisches zu thematisieren und zur Darstellung zu bringen, was in der ›Hochkunst‹ tabuisiert war.

Hamiltons Darstellungen defäkierender Frauenfiguren fügen sich in die kunsthistorische Tradition dieser Bildgattung ein. Auf verblüffende Weise erscheinen seine ›Girls‹ als mondäne Schwestern dieser Hockenden, die sich bei Rembrandt und Callot am Fuße eines Baumes erleichtern. Nicht nur die Pose selbst verweist auf die Tradition dieses Bildmotivs, auch das ›kleine‹ Medium der Zeichnung bzw. Graphik, in dem Hamilton dieses explizit skatologische Sujet zur Darstellung bringt, entspricht dem historischen Wesensmerkmal dieses Bildgegenstandes.

Hamiltons Studien rufen jedoch nicht nur die historische Bildgattung des ›Capriccio‹ auf, sondern stellen sich darüber hinaus in den Kontext einer Neubestimmung dieses Begriffs, der als kunsttheoretischer Terminus für die spätere Moderne nicht ohne Bedeutung sein

108 Theodoor van Thulden, *Couple beneath a tree*, undatiert, Radierung, 18,4 × 13,3 cm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

109 Vgl. Rembrandt the Printmaker 2000, S. 106.

110 Auch bei Rembrandt ist das Blatt Teil einer graphischen Serie und erscheint als Pendant zu einer stehend urinierenden männlichen Figur. Rembrandt, *Woman making water and defecating*, 1631, 81 × 65 mm, *Man making water* 1631, 82 × 42 mm, beide abgebildet in: Rembrandt the Printmaker 2000, S. 105; die Verfasser gehen von einer Serie von 6 Blättern aus.

111 Jacques Callot, *Man making water and defecating*, 1617, Radierung aus der Serie *Capricci di varie figure*, 59 × 81 mm, Amsterdam, Rijksmuseum; das Blatt wird auch betitelt mit *Le paysan accroupi*, vgl. Katalog Callot 1992/a, S. 237, no. 214.

112 Jacques Callot, *Capricci di varie Figure*, Florenz 1617; die wichtigsten Ausstellungskataloge zu Callot siehe: Callot 1969; Callot 1992/a; Callot 1992/b, Callot 1995.

wird. In der zeitgenössischen Kunst etabliert sich das »Kunstprinzip Capriccio« als künstlerische Strategie, mit der Ambivalenzen der Bildaussage formuliert werden können.<sup>113</sup>

Um Hamiltons defäkierende Frauenfiguren schlüssig in den Kontext des Capriccios zu stellen, wird zunächst die historische Gattung innerhalb der Druckgraphik zu skizzieren sein, die von Regelverstoß und Normverletzung gekennzeichnet ist. Hamiltons Studien lassen sich des Weiteren mit einem kunsthistorischen Terminus verknüpfen, der über den Gattungsbegriff ›Capriccio‹ hinausführend auch in der Malerei eine künstlerische Praxis beschreibt, deren wesenhaftes Element die Verunsicherung normativ geprägter Erfahrung ist.<sup>114</sup>

Verkehrung eines historischen Gefüges

Der Begriff ›Capriccio‹ bezeichnet nicht a priori eine kunstimmanente Darstellung. Die etymologische Herkunft des italienischen Wortes ›capriccio‹ verweist zunächst auf eine menschliche Verhaltensweise und geistige Disposition.<sup>115</sup>

Unbeständig, bizarr, überraschend, eben ›kapriziös‹ folgen demnach capriccioartige Darstellungen in der Kunst als ›Bocksprünge der Phantasie‹ allein dem Kommando subjektiver Entscheidung. So charakterisiert der adjektivisch eingesetzte Begriff all das, was sich launenhaft, eigensinnig und normverletzend gibt. Capriccioartige Züge werden beliebig überall da festgemacht, wo im Namen freier Entfaltung der Phantasie gegen die Regeln verstoßen wird. »Alles Manieristische, Übersteigerte, forciert Subjektive, Irreguläre, kurz: alles Anti-



Abb. 41 Rembrandt, *Woman making water and defecating*, 1631



Abb. 42 Jacques Callot, *Paysan accroupi*, 1617

113 Für eine ausführliche Untersuchung der Bedeutung des Capriccio für die Moderne in einem erweiterten Verständnis siehe M. Hohlfeld: *Jeu de mots-jeu d'esprit. Sprachspiel und offene Rezeption im Werk von Marcel Duchamp und Bruce Nauman*, in: Mai/Rees 1998; W. Busch verweist in diesem Zusammenhang auf die Beliebigkeit in der Verwendung des zu weit gefaßten Begriffs ›Capriccio‹. W. Busch: *Das Capriccio und die Erweiterung der Wirklichkeit*, in: Mai/Rees 1998, S. 53–79, S. 54.

114 Der Begriff des Capriccio ist bisher eingehend analysiert worden von: P. Halm, *Capriccio*, in: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1954, S. 329–335; E. Crispolti, *Capriccio*, in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Bd.5, Florenz 1958; Hartmann 1973.

115 Die etymologische Herkunft des italienischen *capriccio* ist uneindeutig. Eine These besagt, das Wort habe sich aus *capo* (Kopf) und *riccio* (kraus) zusammengesetzt und bedeute sinnbildlich »Gedanken, welche die Haare zu Berge stehen lassen«. Eine weitere These führt *capriccio* auf *capra* (Ziege) zurück, womit unberechenbares und sprunghaftes Verhalten gemeint ist. Eine Verknüpfung der beiden Ansätze versucht das *capriccio* als Bizzarrien mit der Wirkung des Schauders zu deuten. Vgl dazu: R. Kanz, *Capriccio und Grotteske*, in: Mai/Rees 1998, S. 13–23.



Abb. 43 Jacques Callot, *Capricci di varie Figure*, Frontispiz, 1617

klassische ist capriccioartig (...)«. <sup>116</sup> Die Verwendung des Begriffs beschränkt sich dabei nicht nur auf Bereiche der bildenden Kunst, sondern wird auch beim Tanz, in der Literatur und vor allem in der Musik verwandt.

Bis sich der eigenständige Gattungsbegriff in der Kunst zu Beginn des 17. Jahrhundert herausbildet, sind die Anfänge des Capriccios um 1500 eng verwoben mit der aus dem Ornamentalen herrührenden Grotteske, die sich als künstlerische Ornamentgattung nach den Entdeckungen unterirdischer Grotten in Rom um 1480 schnell etabliert. Als phantasiebetonte, launenhafte Darstellungen entwickelt sich das Capriccio aus den Strukturprinzipien der Grotteske heraus. Beiden ist ein Doppelcharakter eigen, der Gegensätzliches vereint. So umschreiben »Kühnheit und Angst, Erheiterung und Beklemmung, Lachen und Grausen, Störung und Zerstreung, situative Lust am Nonsens und concettistischer Scharfsinn« <sup>117</sup> das dialektische Potential von Capriccio und Grotteske.

In den Jahren nach 1600 wird das ›Capriccio‹ von Jacques Callot als graphische Gattung begründet, indem seine *Capricci di varie Figure* die erste Capriccio-Serie der Geschichte sind, die den Begriff im Titel führt (Abb. 43). <sup>118</sup> Während sich im 16. Jahrhundert die Bezeichnung ›Capriccio‹ noch vorwiegend auf einzelne Bildelemente bezog, wird sie nun für ganze Darstellungen verwendet. Die Forschung ist sich darin einig, daß es das Capriccio als singuläre Form nicht gibt: »Es macht den Reiz und die Problematik dieser ›Kategorie‹ aus, daß sie sich kategorial nicht auf *eine* Bildrealität festlegen läßt, denn weder inhaltlich noch formal verfügt sie über eindeutige Gattungsmerkmale bzw. Grenzen.« <sup>119</sup> Gemeinsames Element ist eine kleinfigurige und kleinformatige Gestaltung, wichtigstes Kennzeichen die Distanz zum heroisierenden Bildprogramm der Historienmalerei. Die Themen selbst sind heterogen: Landschaften mit anekdotischem Inhalt, Phantasieveduten, Darstellungen makaberer Phantasiewelten, Zauber- und Hexenszenen können unter den Begriff gefaßt werden. Häufig sind die Bildmotive des ›Capriccio‹ der niederen Gattung des Genres zuzurechnen, und fast ausschließlich erscheinen die Darstellungen in dem als wenig bedeutsam eingeschätzten Medium der Druckgraphik. ›Capriccio‹ steht für Darstellungen des Abwegigen, Sonderbaren, Bizarren, dem die Thematisierung in den Bereichen der meist

<sup>116</sup> W. Busch in: Mai/Rees 1998, S. 54.

<sup>117</sup> Kanz in: Mai/Rees 1998, S. 13.

<sup>118</sup> Jacques Callot, Frontispiz *Capricci* 1617 (Florentiner Fassung).

<sup>119</sup> W. Hofmann: Das Capriccio als Kunstprinzip, in: Das Capriccio als Kunstprinzip 1996, S. 23–33, S. 23.

großformatigen Hochkunst verwehrt ist. Seine Daseinsberechtigung erhält der Begriff im Spannungsfeld von Norm und Regelverletzung, spielerischem Einfall und tradiertem Reglement. Ironische Brechung, Bildwitz und subjektive Willkür sind ihre künstlerischen Mittel. Ob *Capricci* nun Zeugnisse künstlerischer Freiheit und des Widerstands gegen die dominierende Kunsttheorie sind oder umgekehrt indirekt das Rangordnungssystem der Gattungen bestätigen und damit gerade nicht gegen bestehende Normen verstoßen, ist in der Forschung kontrovers diskutiert worden.<sup>120</sup> Im 18. Jahrhundert zeigt sich jedoch die Dialektik des *Capriccio*-Begriffs, indem in »diesem, den Künstlern von seiten der Vertreter klassischer Kunsttheorie leicht zugestandenen Freiraum in verkleideter Form sich Neues, die klassischen Regeln Sprengendes« ankündigt.<sup>121</sup> Mit den *Capricci* von Tiepolo<sup>122</sup> und Piranesis *Carceri*<sup>123</sup> deutet sich spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts an, wie fragwürdig die herkömmlichen Gattungen und Gattungsdefinitionen nach den Gesetzen klassischer Kunsttheorie geworden waren. Tiepolos und Piranesis ›*Capricci*‹ sind nicht mehr nur freizügige Zeugnisse einer ›verrückten‹ Phantasie, die ihre Legitimität aus der Gattungsdefinition des ›*Capriccio*‹ beziehen, sondern behaupten einen realen gesellschaftlichen Bezug, der bis dahin nur der Hochkunst, insbesondere der Historienmalerei, vorbehalten war. Indem sie mit ihren regelverletzenden Formlösungen Stellung beziehen zu einer gewandelten geschichtlichen Realität, setzt die Erosion der klassischen Gattungsdefinitionen ein. Wenn das im *Capriccio* Dargestellte als Teil der Realität und damit als wahr anerkannt wird und nicht mehr ein im niederen Genre geduldeter Phantasieausbruch ist, verliert es als Gattung seine Berechtigung. Ende des 18. Jahrhunderts kündigt sich mit Goyas dramatischen *Caprichos*<sup>124</sup> unwiderruflich das Ende der Gattungsbezeichnung des ›*Capriccio*‹ an. Eine Gattung, die zwischen Norm und Regelverletzung operiert, löst sich in dem Moment endgültig auf, in dem der Regelverstoß zu einem universalen Sprachmittel der modernen Kunst wird.

Hamiltons explizite Darstellungen hockender, defäkierender Frauen, die sich mit *Soft pink landscape* zu einem Werkkomplex zusammenfügen, knüpfen an den historischen Anfangspunkt der Gattung des *Capriccios* an. Sie können als Reverenz an Jacques Callot

120 Vgl. dazu die verschiedenen Positionen: Hartman 1973; W. Busch in: Mai/Rees 1998, S. 53–79.

121 Busch 1977, S. 209–224, S. 221.

122 Giovanni Battista Tiepolo, *Capricci*, 1749.

123 Giovanni Battista Piranesi, *Carceri*, 1745/1761.

124 Francisco de Goya, *Caprichos*, 1799.



Abb. 44 Manzoni und die »merda d'artista«, 1961, Photographie entnommen aus: Piero Manzoni, Castello di Rivoli, Paris 1992

verstanden werden, der dem Verbotenen, Sexuellen, Hemmungslosen und Skatologischen als einem Segment der Wirklichkeit seinen bildlichen Ausdruck jenseits der »Hochkunst« ermöglichte. Der kleine Scheißhaufen des Drucks *Un des effets des eaux de Miers*, den Hamilton als alleinigen Bildgegenstand auf Toilettenpapier druckt, wirkt dabei als in einen listigen Witz umgeformtes Zitat des dampfenden Exkremments im Vordergrund von Callots Capriccio *Paysan accroupi*.<sup>125</sup> Das Spannungsverhältnis zwischen Norm und Regelverstoß, aus dem die historische Gattung des Capriccios ihre Existenz schöpfte, bietet das Geflecht, an das sich Hamiltons Werkkomplex bindet: Die Komposition des Gemäldes, die dem normativen Bildentwurf einer entkörperlichten, weil verkaufsorientierten Werbeanzeige folgt, bildet zusammen mit den Zeichnungen und ihren druckgraphischen Bearbeitungen, die das Ungesagte, Ausgesparte und Tabuisierte auf explizite Weise zur Darstellung bringen, eine sinnfällige, weil historisch zusammengehörige Einheit.

Hamilton greift in seinem Werkkomplex auf diese historische Konstruktion von Regel und Regelverstoß zurück und kehrt deren Vorzeichen zugleich entscheidend und grundlegend um: Es ist die Darstellung einer idyllischen Waldszene, eine große Bildkomposition mit Kitschpotential, die im Kontext der Kunst der 70er Jahre einem Regelverstoß gleichkommt. Das Skatologische dagegen, die Darstellung von Scheiße, ist mit Manzonis *Künstlerscheiße* (Abb. 44)<sup>126</sup> und Roths Scheiße-Büchern im Kontext zeitgenössischer Kunst enttabuisiert und Teil einer künstlerischen Strategie, die auf Extrempositionen abzielt. Anspielungen auf Körperausscheidungen gehören seit dem frühen 20. Jahrhundert zum Instrumentarium einer auf Provokation und Schock ausgerichteten Avantgarde. Skatologisches wird als Inbegriff und Inkarnation des Provokanten eingesetzt, womit sich das Bild des Künstlers als »enfant terrible« etabliert.<sup>127</sup>

Die Reaktion auf Hamiltons Ausstellung in der Serpentine Gallery 1975, die aufgrund von »mangelndem Interesse« fast nicht zustande gekommen wäre,<sup>128</sup> zeugt von Unverständnis angesichts eines scheinbar irrelevanten Sujets: »Once exhibited, the critics regarded the paintings as evidence either of a kinky sexual aberration (I hadn't thought of the work as erotic, but who knows about art critics) or an early

125 Obwohl keine Äußerung Hamiltons dazu vorliegt, ist anzunehmen, daß er die Capriccio-Serie des virtuosen Druckgraphikers Callot kannte.

126 Die Abbildung ist entnommen aus: Manzoni 1992, S. 137.

127 Zu Provokation und Schock als Strategie des avantgardistischen Künstlers vgl. Spahn 1999.

128 Hamilton 1982, S. 79.

onset of senility.«<sup>129</sup> Wenn sich Callots *Capricci* auf verspielte, phantasievolle Weise als Kehrseite jener klassischen ›Hochkunst‹ verstehen, in der das Hemmungslose, Körperliche, und Skatologische dem Nicht-Ort der Tabuisierung anheimfällt, so wagt Hamilton mit *Soft pink landscape* eine Darstellung, deren »easy charm«<sup>130</sup> insofern ein Tabu berührt, indem es im Kontext zeitgenössischer Kunst ohne Belang erscheint. Dieser Verstoß gegen die ›Regel‹, sowohl mit dem Sujet selbst, als auch mit der romantischen und süßlichen Farbgebung, wird nicht wie im historischen Capriccio im Medium der Graphik vollzogen, sondern umgekehrt in *Soft pink landscape*, der großen Komposition eines Leinwandbildes. Die Zeichnungen und Drucke hingegen, die Hamilton seinem Gemälde zur Seite stellt, fügen sich – explizit mit dem Skatologischen spielend – in den »context of cultural ideas in our period«<sup>131</sup> ein. Dieser Bezug auf den historischen Zusammenhang von Graphik, Zeichnung und Malerei, von Capriccio und ›Hochkunst‹, von Norm und Normverletzung und deren kalkulierte Verkehrung, zeugt von einer künstlerischen Strategie, mit der Hamilton seinen Werkkomplex fast unbemerkt dem Gestus des Provokanten einschreibt.

Jener seichte ›Glamour‹, der bei der Betrachtung von *Soft pink landscape* irritiert, gewinnt vor dem Hintergrund der Gattung der Landschaftsmalerei und deren Ambivalenzen an Tiefenschärfe. Zusammen mit den Studien wird *Soft pink landscape* durch die Verkehrung der Konzeption des Capriccio kritischer Kommentar zu Norm und Normverletzung im Kontext zeitgenössischer Kunst der 70er Jahre.

129 ebd., wie Anm. 1

130 Hamilton 1982, S. 100.

131 ebd.

## II. The poetics of process. Die *Flower-pieces*

### Bestandsaufnahmen

#### *Flower-piece I*

Blumen, Früchte und eine Toilettenpapierrolle der Marke Andrex. Die Darstellung ist von einem unbearbeitet gebliebenen, breiten weißen Rand umgeben (Abb. 45).<sup>132</sup>

Die Blumen des Blumenstücks scheinen hinter einer Ansammlung von Früchten zurückzutreten. Die Blüten, rote Farbtupfer, verschieden groß und ausfransend in der Kontur, sind neben grünlichen kleineren Flächen auf das Weiß der oberen Hälfte der Leinwand aufgebracht. Insbesondere zwei der insgesamt sieben roten Farbtupfer bestehen aus Überlagerungen verschiedener Rottöne in unterschiedlicher Intensität. Die Ränder der Tupfen entstehen durch lavierenden hellen Farbauftrag, pastos kräftiger Farbauftrag dagegen bezeichnet ihren ›Kern‹. Unklar erscheinen die Umrißlinien, wie verdoppelt die Form. Obwohl keine Stiele bzw. Linien die roten Farbtupfer zu einem Strauß verbinden, scheint die bauchige Blumenvase im unteren rechten Teil des Bildes die versprengten Tupfer zu bündeln und ihnen Halt zu geben. Auf gleicher Bildebene sind linkerhand mehrere rote, gelbe und blaue Früchte in einer Schale angeordnet. Ihre Formen sind ebenso bauchig wie die Rundungen der Blumenvase. Nicht alle Früchte sind bis ins Detail dargestellt, insbesondere im Hintergrund lösen sich ihre Umrisse in nur mehr farbliche Andeutungen auf.

Je näher jedoch Blumenvase und Früchte räumlich angeordnet sind, desto expliziter ist ihre Darstellung. Als stünden die Früchte im Fokus des Betrachters, ist ihr Volumen durch feine Farbabstufungen modelliert. Scharf setzen sie sich voneinander ab. Die Art ihrer Darstellung, auch ihre rotbräunliche Farbigkeit, wird in begleitenden Katalogtexten als ›cezannesque‹ beschrieben.<sup>133</sup> Anders als das unge-

<sup>132</sup> Richard Hamilton, *Flower-piece I*, 1971/4, Öl auf Leinwand, 95 × 72 cm (Katalog Köln 2003, Nr. 219).



Abb. 45 R. Hamilton, *Flower-piece I*, 1971–4

zügelte Flirren fulminanter Blumenfarbigkeit im oberen Teil des Bildes, zitieren ihre runden, prallen Formen zweifellos die ›sinnliche‹ Sprache des klassischen Früchtestillebens. Ihre wohlgeformten Rundungen bilden das Zentrum gegenständlicher Darstellung in Hamiltons Blumenstück. Je größer die Entfernung von diesem ›fokussierten‹ Punkt ist, desto mehr lösen sich die Formen in reine Farbmarkierungen auf. Zum rechten Bildrand hin verläuft die farbliche Ausgestaltung der Blumenvase in scheinbar unbearbeitete, fast weiße Fläche.

133 Nicht nur der Modus der Darstellung, sondern auch das Sujet wird auf Cézanne bezogen: »The manner of painting is Cézannesque and so is the subject matter. The basket of fruit and the earthenware pot are not unlike Cézanne's still-life subjects.« R. Morphet, in: Katalog London 1992, S. 173.

Nur eine zarte schwarze Linie deutet auf ihren Umriss, der in wäßriges, verlaufendes Schwarz auszuwuchern scheint. Auch zum linken Bildrand hin löst sich die Darstellung dunkler Trauben in reinen Farbauftrag auf, der sich einer klaren Bezeichnung gegenstandsbezogener Formen widersetzt. Dieser zu beiden Bildrändern hin zunehmenden Auflösung gegenständlicher Darstellung entspricht auch die räumliche Unbestimmtheit des Blumenstillebens. Weder Tisch noch eindeutige Fläche bieten den Bildgegenständen festen räumlichen Halt. Auch das Weiß und Grün, zwischen denen sich die blumigen Farbtupfer hervortun, bleiben in flächiger Un-Räumlichkeit.

Unterhalb der bauchigen Vase, in den Bereich gegenstandsbezogener Darstellung hineinragend, befindet sich das Abbild der Toilettenpapierrolle aus der Andrex-Werbung. So wie die Vase und Früchte ohne Ortsangabe bleiben, nimmt auch die Toilettenpapierrolle einen Platz ein, der weder durch Andeutung eines Schattens noch durch perspektivische Zeichnung näher bestimmt ist. Das rosafarbige Oval auf der Verpackung harmoniert mit der Farbigkeit der Blumentupfer. Aufschrift und Farbe der Verpackung schimmern grünlich-weiß, ähnlich den gestisch aufgetragenen Flächen im Hintergrund des Blumenstraußes. »AndreX soft pink« – »the most luxurious toilet tissue/extra soft and absorbent«: Die Toilettenpapierrolle drängt sich nicht auf, so überraschend sie auch daherkommen mag.

Dennoch ist die Rolle ein Fremdkörper, der das Bild dieses scheinbar so heiteren Blumen- und Fruchtestillebens nicht nur inhaltlich, sondern auch in formaler Hinsicht ironisiert. Wie eine Fehlstelle, die erst auf den zweiten Blick auffällt, unterläuft die Toilettenpapierrolle die Illusion eines in sich schlüssigen, homogenen Abbildes.

Zunächst ist allein ihre Anwesenheit befremdlich. Während Blumen und Früchte zusammenpassen, gehört eine Toilettenpapierrolle schlicht nicht ins tradierte Inventar eines Blumen- und Fruchtestillebens.<sup>134</sup> Auch widerspricht die starke Aufsicht, mit der die Rolle wiedergegeben ist, der Vorstellung, sie hätte eine – noch so abstruse – Berechtigung innerhalb des Blumenstücks. Dieser Bruch in der perspektivischen Konstruktion des Gesamtbildes isoliert die Andrex-Rolle auch formal.<sup>135</sup> Darüber hinaus widersetzt sich der Modus ihrer

134 Die Kombination von Blumendarstellung und Fruchtestilleben ist seit den Anfängen der Bildgattung im niederländischen 17. Jahrhundert geläufig, da in der damaligen Botanik kaum unterschieden wurde zwischen Blumen und Früchten und beide unter *krauts* (*herba*) subsumiert wurden. Einer der einflußreichsten Maler der ersten Jahrhunderthälfte ist Balthasar van der Ast, der nicht nur die Blumen- und Früchtemalerei zusammenführte, sondern zudem Insekten und Muscheln als Vanitasmotive hinzufügte. Vgl. Ebert-Schifferer 1998, S. 96 ff.

135 Im Vergleich zu den Toilettenpapierrollen der beiden *Landscape*-Gemälde hat

Darstellung dem übrigen Bildgeschehen. Im deutlichen Unterschied zu Blumen und Früchten wirkt die Andrex-Rolle photographisch; glatt und präzise stellt sie sich ins Bild. Malerischer Gestus, sichtbarer Pinselgestus sind vermieden, sie ist sprödes Abbild eines beworbenen Objekts.

Mit diesem Fremdkörper, der sich so wenig der vordergründig künstlerischen Rhetorik des übrigen Bildes verpflichtet, verliert der schöne Schein des Blumenstücks sein naives Moment. Die kühle medienspezifische Ästhetik des Werbeabbildes stört die traditionelle Darstellung eines Blumenstillebens. Mit ihrer Anspielung auf menschliches Exkrement irritiert die Toilettenpapierrolle den Blick auf künstlerisch gemalte Früchte und Blumen, den Inbegriff eleganter Schönheit. Sie verweist auf das Ausgeschiedene, den Rest, auf die letzten harten ›facts‹ menschlicher Existenz. Zugleich klingt mit ihrer schönen Verpackung, deren Farbigkeit mit dem Übrigen harmonisiert, die Verdrängung des ›Unschönen‹, des ›Unsagbaren‹ an.

#### *Flower-piece II*

Feuerrote Blumen stehen in einem Krug. Davor liegt ein dunkelbrauner Scheißhaufen. Auch hier kadriert ein breiter Rand die Darstellung auf der Leinwand (Abb. 46).<sup>136</sup>

Während der Krug keinen erkennbaren Standort hat, nimmt der ›Turd‹ seinen Platz auf einem Tisch ein. Vorne vom Bildrand beschnitten, ist die linke hintere Ecke des Tisches durch braune Linien angedeutet. Einige wenige grüne Pinselstriche beschreiben seine Fläche. Das dunkle Braun des Scheißhaufens behauptet sich gegen die kräftige Rotfärbung der Blumen. Seine kompakte Form, die präzise Ausgestaltung seines Volumens begründen die Präsenz, mit der der Scheißhaufen das Blumenbild dominiert. Selbstbewußt präsentiert er sich dem Betrachter, indem er der einzige Gegenstand im *Flower-piece* ist, dessen Ort, der Tisch, räumlich klar definiert ist.

Hinter dem angedeuteten Tisch beschreiben pastelle Farbmarkierungen eine nebulöse Fläche, aus der die Form des Blumenkruges emporzuwachsen scheint. Weiße Grundierung schimmert zwischen den unbestimmbaren Farbauftragungen dieses unteren Bilddrittels

Hamilton die Aufsicht stark betont. Die Beschriftung auf der Oberseite der Rolle ist weder in der Originalwerbeanzeige, noch in den *Landscape*-Gemälden zu erkennen.

136 Richard Hamilton, *Flower-piece II*, 1973, Öl auf Leinwand, 95 × 72 cm (Katalog Köln 2003, Nr. 241).



Abb. 46 R. Hamilton, *Flower-piece II*, 1973

hervor. Farbige Umrißlinien begrenzen die Gestalt des Kruges ab der Hälfte seiner Höhe. Hellblaue, gestische Pinselstriche skizzieren sein Volumen, seitlich sind zwei Henkel angedeutet. Die Blumen, die aus der Öffnung des Kruges hoch in die restliche Bildfläche ragen, wirken im Gegensatz zum unteren Teil des Bildes sorgfältig ausgeführt. Im Zentrum gelb-orange, scheint die Darstellung der einzelnen Blumenköpfe genauer Naturbeobachtung zu folgen. Die Rundungen der Stiele sind durch abgestufte Grünfärbung angedeutet, einzelne Blätter sind erkennbar – Gerbera vielleicht.

Das Rot der Blumen hebt sich ab gegen einen vielfarbigem Hintergrund. Gestische Pinselstriche, von links unten nach oben rechts

aufgebracht, hinterfangen das Blumenstilleben mit gelber, hellbrauner, hellgrüner Bewegung. Obwohl nicht eindeutig räumlich angelegt, entspricht das *Flower-piece II* der klassischen Komposition eines Stillebens, dessen Gegenstand vor einem klar ausgewiesenen Hintergrund zur Geltung kommt.

Während *Flower-piece I* mit dem Zitat der Andrex-Rolle im direkten motivischen Zusammenhang mit *Soft pink landscape* steht, so greift der Scheißhaufen in *Flower-piece II* explizit dessen unterschwellige skatologische Thematik auf. In seiner spezifischen Gestalt erscheint der ›Turd‹ als direktes Zitat des Scheißhaufens von *Un des effets des eaux de Miers*. In dem Druck auf Toilettenpapier als Motiv isoliert, setzt Hamilton die Form des Scheißhaufens nun in den überraschenden Zusammenhang eines Blumenstillebens. Die ironische Brechung, die in *Flower-piece I* mit der vergleichsweise zurückhaltenden farblichen Einpassung der Andrex-Rolle fast behutsam eintritt, wird in *Flower-piece II* auf drastische Weise gesteigert. Die explizite Form im Vordergrund des *Flower-piece II* provoziert eine Dramatik, die das Sujet des Blumenstillebens zu sprengen droht. Der dunkelbraune Scheißhaufen ist ein Fremdkörper, der im Widerspruch zum ›schönen‹ Sujet eines Blumenstillebens steht und provokanter nicht sein könnte.

Die Diskrepanz, die *Flower-piece II* zwischen schönem Bildgegenstand des Blumenstillebens und Exkrement aufbaut, knüpft erneut an die Tradition mittelalterlicher ›Memento mori‹ Darstellungen und holländischer Vanitasstilleben an.<sup>137</sup> So setzt sich das krude Motiv des Exkrements dem Eleganten des Genres entgegen, ähnlich wie der Totenschädel in holländischen Stilleben die prunkvolle Darstellung irdischer Güter hintertreibt und an die Vergänglichkeit diesseitigen Glücks gemahnen soll. Die Tradition des Stillebens im 17. Jahrhundert sieht einen fein abgestimmten Katalog symbolisch aufgeladener Requisiten vor, um an die Nichtigkeit prunkvoller Schönheit zu erinnern. Das Element des ›Memento mori‹ versinnbildlicht als kanonisierter Bestandteil die moralisierende Bildaussage. Die Konzeption des Genres der Vanitasstilleben gründet auf der Spannung zwischen stolzer Darstellung irdischen Glücks und der Erinnerung »Gedenke des Todes!«.<sup>138</sup>

137 Der Hinweis auf Memento-mori-Darstellungen kommt von Hamilton selbst: »This compulsion to defile a sentimental cliché was perhaps, though unconscious initially, a conformity with a well-established tradition in the flower-piece – the convention of placing, often lower right, a *memento mori*: an insect, a crab, a skull – some sinister motif which suggests that life is not all prettiness and fragrance.« R. Hamilton, in: Hamilton 1982, S. 100.

138 Der eigenständige Stillebentypus des Vanitasstilleben, dessen Wurzeln über spät-

Auch wenn *Flower-piece II* formal in der Tradition dieses Genres steht, so wird mit dem drastischen Scheißhaufen der Rahmen gesprengt, in dem sich die klassischen Darstellungen entfalten. Der braune Koproolith im Vordergrund von Hamiltons Gemälde ist mit einer Sprengkraft ausgestattet, die grundlegend über die Konzeption der Memento-mori-Darstellungen hinausgeht. Während sich deren Aussage gerade in dem Hinweis auf die Verschränkung von Leben und Tod erschließt, untergräbt Hamiltons Scheißhaufen die Blumenpracht, indem er dem Genre des Blumenstillebens seine Ernsthaftigkeit nimmt. Ein Totenkopf in den Vanitasstilleben verweist auf die Kehrseite irdischen Glücks und bedeutet keinesfalls dessen Negation, der indezente Scheißhaufen dagegen verkehrt die Darstellung fulminant schöner Blumen ins Lächerliche. Das dreiste Nebeneinander von Schönheit und Scheiße potenziert die Irritation, die schon Hamiltons *Flower-piece I* erzeugt. Während sie im ersten *Flower-piece* via Toilettenpapierrolle dezent eintritt, ist Hamiltons ›Shit and flowers‹-Bild<sup>139</sup> ungleich expliziter. Spürbar ist das Vergnügen, mit dem er die Distanzierung zum schönen Sujet seines Bildes vorantreibt.

### *Flower-piece III*

Aus einem hellgelben Blumenkorb mit langem dünnem Henkel flammt rote Farbe hervor. Bis auf eine hoch herausragende tulpenförmige Blume mit hellgrünem Stiel sind keine einzelnen Blumenköpfe erkennbar. Wie schon bei den beiden vorangegangenen Blumenstilleben zentrieren breite Ränder die Darstellung auf der Leinwand (Abb. 47).<sup>140</sup>

Zwischen klar umrissenen gelben und hellgrünen Farbflächen dominiert die rote Farbe, die den mittleren Bereich des Gemäldes strukturiert, ohne gegenständliche Formen zu bezeichnen. Eine Vielzahl von Farbaufträgen verschiedenster Technik segmentiert die zum Teil durchscheinende weiße Grundierung: Unterschiedliche Rottöne laufen ineinander über, gestische Pinselstriche setzen sich ab gegen

mittelalterliche Memento-mori-Darstellungen bis in die Antike zurückreichen, prägt sich zwischen 1620 und 1660 aus. Zur Geschichte dieser ›Sinnbilder der Vergänglichkeit‹ siehe: Ebert-Schifferer 1998, S. 137 ff.

139 Hamilton bringt ›Shit‹ und ›Flowers‹ in einem Kommentar zu seinen Drucken zusammen: »Sonia Orwell, an old friend of mine (...) visited us while I was working on my trichromatic plates. She took me aside when she saw what I was up to and advised me sadly ›You know Richard, there's so much more to life than shit and flowers!‹ It was at that moment that I became aware that ›shit and flowers‹ does sum up life rather beautifully.« R. Hamilton, in: Hamilton 1982, S. 100.

140 Richard Hamilton, *Flower-piece III*, 1973/4, Öl auf Leinwand, 95 × 72 cm (Katalog Köln 2003, Nr. 242).

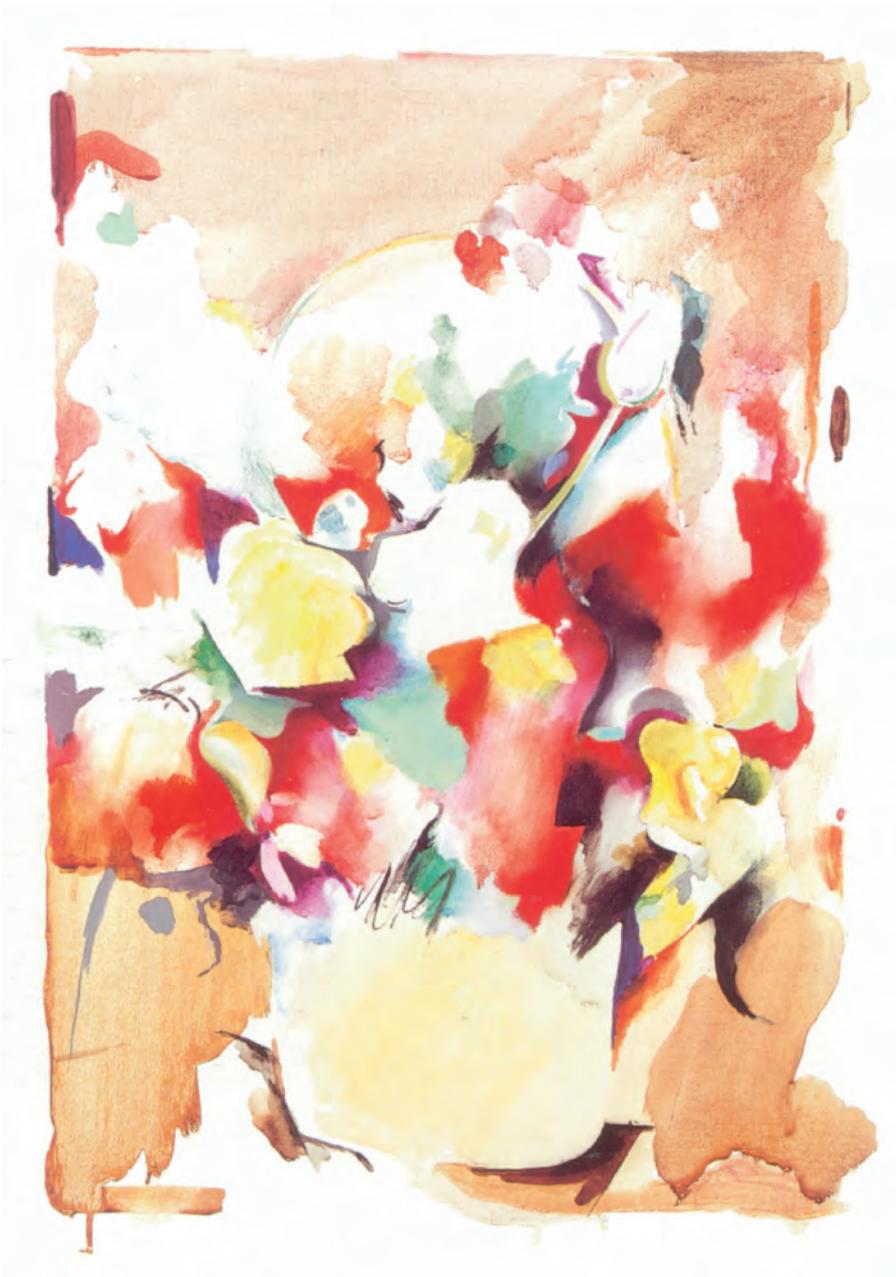


Abb. 47 R. Hamilton, *Flower-piece III*, 1973/4

lavierenden Farbauftrag, scharf umrissene Flächen kontrastieren gegen wässrigen Auftrag, der sich in angrenzende Farbaufträge verläuft. Verwischte Farbübergänge verstärken diesen Eindruck uneinheitlicher, undeutlicher und sich auflösender Struktur. Allein die ruhige, flächige Darstellung des Korbes, aus dem dieses unruhige Farbgewirr emporzuwachsen scheint, macht die Vorstellung eines Blumenbuketts plausibel und legitimiert seinen Titel. Mit einigen wenigen dunkelbraun-schwarzen Pinselstrichen ist die Fläche angedeutet, auf der der Korb ruht.

Zum oberen Bildrand und zu den beiden unteren Seiten hin ist der ›Blumenkorb‹ von brauner, gestisch aufgetragener Farbe umfan-



Abb. 48 R. Hamilton, *The Citizen*, 1982/3

gen. Im unteren Bildteil drängt sich der kräftige, mit starken Verlaufspuren gekennzeichnete braune Farbauftrag in den Vordergrund, während er im oberen Teil des Bildes mit zurückgenommener Tonigkeit eher hinter den Bildgegenstand zurücktritt. Das Braun bescheidet sich nicht als durchgängiger Hintergrund des Blumenstillebens, sondern behauptet sich eigenwillig gegenüber dem flammenden Rot im mittleren Bildteil. Als autonome Farbe, die das Blumenstilleben ohne räumliche Festlegung selbstbewußt umspielt, ist das Braun ein gewichtiges Bildelement, mit dem sich *Flower-piece III* in die Reihe der skatologischen Blumenstilleben einfügt.

Die braune Farbe, mit der die Leinwand eingestrichen zu sein scheint, evoziert die Farbigkeit des Exkremments. Im Kontext der beiden *Flower-piece I* und *II* präsentiert sich das dritte Gemälde als weitere Variation zum Thema eines ›fäkalischen‹ Blumenstilleben. Jedoch gerade durch das Fehlen expliziter Bildmotive wie Toilettenpapierrolle oder Scheißhaufen, ist *Flower-piece III* das radikalste Blumenbild der ›Shit and flowers‹-Trilogie. Die Darstellung des Buketts, seine Farbigkeit selbst scheint vom Skatologischen affiziert, mit der braunen Farbe droht die vollständige Verunstaltung des Sujets – ein paar weitere Pinselschwünge und die Darstellung schöner Blumen ist vollends zerstört.

Die braunen Vermalungen in *Flower-piece III* nehmen ein Gemälde vorweg, mit dem Hamilton 1982/3 den Aufruhr im Gefängnis Long Kesh thematisiert. In der Auseinandersetzung um die Anerkennung als politische Gefangene hatten die inhaftierten Angehörigen der IRA ihre Zellen mit Exkrementen verschmiert. Das Gemälde *The citizen*<sup>141</sup> übernimmt die subversive Bedeutung der Exkremente, die durch die Aktion der Gefangenen zur Metapher des Widerstandes wurde. (Abb. 48)<sup>142</sup>

Während die beiden ersten *Flower-pieces* das traditionelle Genre ironisieren, indem sie dessen Naivität und Unzeitgemäßes auf derbe Weise konterkarieren, wird das Blumensujet in *Flower-piece III* den drastischen braunen Pinselschwüngen buchstäblich ausgeliefert. Das Skatologische, das ›Schmutzige‹ und ›Unsagbare‹ ist in *Flower-piece III* im Begriff, die Zerstörung des schönen Scheins zu vollenden und mit dem Sujet auch das Genre zu zersetzen.

141 Richard Hamilton, *The Citizen*, 1982/3, Öl auf Leinwand, zweiteilig, jeweils 200 × 100 cm, Tate Gallery (Katalog Köln 2003, Nr. 288).

142 Die subversive Bedeutung des Exkrementellen findet sich nicht nur bei Swift, wie Sarat Maharaj in Bezug auf Hamilton ausführt, sondern insbesondere auch bei Rabelais. Vgl. dazu: Rabelais 2003; siehe auch Bachtin 1987.

## Gestohlene Quellen. Drei Blumenpostkarten

Hamiltons *Flower-pieces* gründen auf drei hochformatigen, farbigen 3D-Postkarten, die er auf den Ramblas in Barcelona erworben hatte (Abb. 49).<sup>143</sup> Durch die lentikulare Beschichtung sind die Blumen- und Früchtemotive mit einer verblüffenden Tiefenwirkung wiedergegeben.<sup>144</sup> Die stereoskopische Oberfläche beschichteter 3D-Karten hatte Hamilton schon in seinem Gemälde *She* von 1958–61<sup>145</sup> als Augenfragment eingesetzt und dies bedeutete eine technische Herausforderung, die er 1974 mit dem anspruchsvollen Druck *Palindrome* thematisiert (Abb. 50).<sup>146</sup>

Die Blumenpostkarten fixiert Hamilton 1971 in der Reihung eines Triptychons<sup>147</sup> auf einer querformatigen weißen Pappe und bearbeitet zwei der Karten mit Acrylfarben. Während die Abfolge der aufgeklebten Postkarten bei der Bezeichnung der späteren Gemälde *Flower-piece I, II, III* offenbar keine Rolle spielt, so bleiben die jeweiligen Bearbeitungen bzw. Hinzufügungen auch für die Gemälde maßgebend. Der mittleren Postkarte mit roten kugeligen Blumenköpfen wird mit Acrylfarbe die rosafarbige Andrex-Toilettenpapierrolle in detaillierter Gestaltung hinzugefügt, dem rechten Blumenarrangement ein brauner Haufen Scheiße. Hier greift Hamilton am vehementesten in die ›Komposition‹ des Arrangements ein: Früchte, die links und rechts neben dessen Blumenkrug angeordnet sind, werden mit weißer und blauer, zum Teil transparenter Farbe grob übermalt. Allein das linke Blumenstilleben mit seinem braunen Hintergrund und leichter Aufsicht beläßt Hamilton in seinem originalen Zustand.



Abb. 49 R. Hamilton, *Flower-piece postcards a–c*, 1971/rekonstruiert 1973

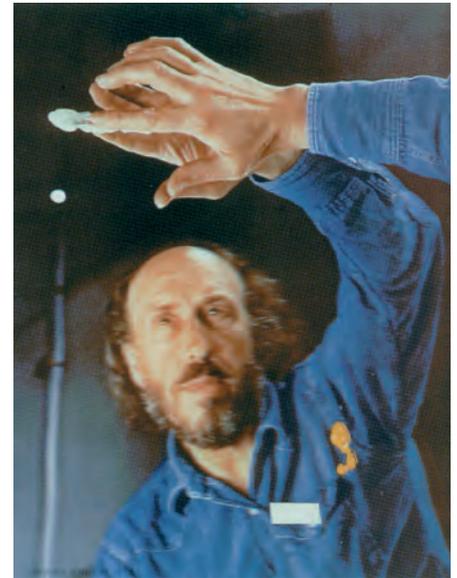


Abb. 50 R. Hamilton, *Palindrome*, 1974

143 Richard Hamilton, *Flower-piece postcards a–c*, 1971, (wiederhergestellt 1973), Acrylfarben auf 3D-Postkarten, 14,5 × 10,2 cm, Collection Bombelli, Cadaqués.

144 Das Verschwimmen des Motivs durch den 3D-Effekt der Postkarten wird von Richard Morphet als Grund für die Unschärfe des Blumenbouquets insbesondere von *Flower-piece I* angeführt. Allein die Toilettenpapierrolle, die als einziges Element nicht der Postkarte entstammt, sei in dem Gemälde scharf wiedergegeben. Morphet läßt dabei jedoch außer acht, daß die Früchte ebenfalls mit scharfer Kontur wiedergegeben sind, allerdings in gestischer, malerischer Weise. Durch die Gegenüberstellung von malerischer Kontur und photographischer Schärfe wird die Fremdartigkeit der Papierrolle betont. Siehe R. Morphet in: Katalog London 1992, S. 173.

145 Richard Hamilton, *She*, 1958–61, Öl, Cellulose, Collage auf Panel, 122 × 61 cm, Tate Gallery (Katalog Köln 2003, Nr. 85).

146 Richard Hamilton, *Palindrome*, 1974, Acrylfolie auf Collotypie (Lichtdruck) in 5 Farben, 59,6 × 44,4 cm, Auflage: 100 + 10 Künstler- und 6 Verlegerexemplare (Lullin 2002, Nr. 94). Hamilton schreibt zu *Palindrome*: »3-D postcards had haunted me for some time. (...) This was my first opportunity to use the technology directly.« R. Hamilton, in: Hamilton 1982, S. 108.

147 Hamilton bezeichnet später die Serie seiner Blumenstilleben als Triptychon: »The three *Flower-piece* paintings have, in the course of their completion, become a triptych.« R. Hamilton, in: Hamilton 1982, S. 100.



Abb. 51 R. Hamilton, *A tutti i Mercanti d'Arte Moderna*, 1972



Abb. 52 R. Hamilton, *Flower-piece study (a)*, 1971

1972 werden die zwei überarbeiteten, unsignierten Postkarten während einer Ausstellung in einer Mailänder Galerie gestohlen.<sup>148</sup> Die dritte unbearbeitete Karte bleibt zurück. Hamilton entwirft daraufhin mit dem Briefkopf des »Sindacato Nazionale d'Arte Moderna« eine ›Vermisstenanzeige‹, die er an alle Kunsthändler richtet mit der Bitte, sich bei Auftauchen der Postkarten an das Sindacato oder an die Polizei zu wenden. Zwischen dem italienischen/englischen Text sind nachgemalte Abbilder der beiden gestohlenen Karten eingefügt, diesmal von Hamilton mit einer Signatur versehen. Das Blatt erhält den Titel *A tutti i Mercanti d'Arte Moderna* und ist entgegen seiner scheinbaren Absicht, sich an ›alle‹ Kunsthändler zu wenden, nicht als Druck vervielfältigt worden (Abb. 51)<sup>149</sup>. Die gestohlenen Postkarten tauchen nicht wieder auf.

1973 rekonstruiert Hamilton das Postkarten-Blumen-Triptychon mit Hilfe von s/w Reproduktionen und einem neuerlichen Satz Postkarten und signiert das querformatige Blatt, auf dem sie aufgebracht sind.<sup>150</sup>

Vor dem Diebstahl und der darauffolgenden Rekonstruktion sind die Postkarten 1971 Ausgangsmaterial für drei Arbeiten auf Papier. Auch den Entwurf des Gemäldes *Flower-piece I* beginnt Hamilton vor dem Verschwinden der Vorlagen. *Flower-piece study (a)* (Abb. 52)<sup>151</sup> zeigt das Motiv der linken Postkarte, dessen Aufsicht zurückgenommen ist. Der Entwurf der *study* entspricht dem letzten der drei Leinwandbilder, dem erst zwei Jahre später begonnenen *Flower-piece III*. Bei der Ausführung des Gemäldes sind jedoch im oberen Bildteil größere Flächen weiß geblieben, die in der Papierarbeit bis ins Letzte farbig ausgearbeitet sind. Im Unterschied zum Eindruck der Auflösung, den die weißen Flächen im Gemälde hervorrufen, entspricht die Papierarbeit dem traditionellen Bild eines Blumenstraußes.

148 Der Diebstahl geschah am späten Nachmittag des 16.12.1972 während einer Ausstellung im Studio Marconi in Mailand.

149 Richard Hamilton, *A tutti i Mercanti D'Arte Moderna*, 1972, Buchdruck und Acrylfarben auf Papier, 300 × 210 cm, Collection Bombelli (Katalog Bremen 1998, Nr. 115).

150 Richard Hamilton, *Flower-piece postcards a-c*, 1971/1973 Acrylfarben auf 3D Postkarten, 145 × 102 mm, Collection Bombelli (Katalog Bremen 1998, Nr. 114). Inwieweit die ›Rekonstruktion‹ von den ursprünglichen Bearbeitungen abweicht, läßt sich nicht nachvollziehen, da die Schwarzweißabbildungen, auf deren Grundlage Hamilton die Rekonstruktion anfertigt, nicht erhalten sind.

151 Richard Hamilton, *Flower-piece study (a)*, 1971, Pastell, Wasserfarbe und Gouache auf Papier, 53,5 × 40,5 cm, Collection Bombelli (Katalog Köln 2003, Nr. 216). Diese Arbeit stellt Hamilton erstmals 1972 in der Ausstellung *Prints, multiples and drawings* in der Whitworth Art Gallery in Manchester aus. Sie ist identisch mit der dort im Katalog Manchester 1972 bezeichneten Nr. 67 *Study for Flower Piece*.

Die kurz darauf entstandene Arbeit auf Papier, *Flower-piece* (Abb. 53)<sup>152</sup>, bezieht sich auf das Motiv der rechten Postkarte. Allein vier vage angedeutete Blumendolden sind zwischen ineinander überlaufenden, unstrukturierten Farbflächen zu erkennen. Das Blau der kaum umrissenen Blumenvase zitiert die Übermalungen auf der Postkarte, so wie auch der große, mit Bleistift konturierte Scheißhaufen im Vordergrund auf die Hinzufügung auf der Postkarte hinweist. Der flüchtige, heftige Farbauftrag und die im unteren Bildteil unbearbeitet belassenen Flächen unterstreichen den Charakter des Unfertigen, des schnellen Entwurfs. Bis auf den Scheißhaufen am unteren Bildrand läßt kaum etwas auf das spätere *Flower-piece II* schließen.

Die dritte der Papierarbeiten, die vor dem Diebstahl der Postkarten entstehen, ist ein ebenfalls mit *Flower-piece* betiteltes, fast gleich großes Blatt (Abb. 54).<sup>153</sup> Es zeigt eine deutlich skizzierte Vase mit einem Blumenstrauß vor einem Hintergrund, dessen blau-grüne Farben ineinander verlaufen. Eine weiße, vom vorderen Bildrand beschnittene Fläche bezeichnet den Tisch, auf dem die Vase steht. Bis auf dunkles Farbgekringel rechterhand des Tisches, das vage an den hinzugefügten Scheißhaufen der Postkarte erinnern könnte, verweist *Flower-piece* nicht ausdrücklich auf eine der drei Vorlagen.

Als Folge des Verschwindens der Postkarten unterbricht Hamilton die Arbeit an seinem 1971 begonnen Gemälde *Flower-piece I* und läßt seine Auseinandersetzung mit der Gattung des Blumenstillebens ruhen. Erst zwei Jahre später, nach seiner Auseinandersetzung mit der Pose der defäkierenden Frauen, greift er das Blumenmotiv wieder auf.<sup>154</sup>



Abb. 53 R. Hamilton, *Flower-piece*, 1971



Abb. 54 R. Hamilton, *Flower-piece*, 1971

152 Richard Hamilton, *Flower-piece*, 1971, Blei und Acryl auf Papier, 75,7 × 56 cm; (Katalog Köln 2003, Nr. 217).

153 Richard Hamilton, *Flower-piece*, 1971, Blei, Conté, Collage, Pastell, Wasserfarbe und Acryl, 76,2 × 56 cm (Katalog Köln 2003, Nr. 221).

154 Hamiltons Wiederaufnahme des Sujets der Blumenbilder geht auf den Drucker Aldo Crommelynck zurück. Bei dessen Vorschlag, zusammen eine farbige Radierung zu drucken, bot sich das Thema der *Flower-pieces* an, deren Farbigkeit der drucktechnischen Herausforderung entgegenkommt. Vgl. Lullin 2002, S. 142. Hamilton war Aldo Crommelynck, der für Picasso gearbeitet hatte, kurz vorher in dessen Pariser Atelier begegnet. Mit dem gemeinsamen Druck *Picasso's meninas* beginnt 1973 eine jahrelange Zusammenarbeit. Vgl. Prints 1939–83, S. 64.



Abb. 55 R. Hamilton, *Flower-piece study (b)*, 1973



Abb. 56 R. Hamilton, *Flower-piece study (c)*, 1973

## Studies

*Flower-piece study (b)*; *Flower-piece study (c)*

Nach der Rekonstruktion des Postkartentriptychons 1973 entstehen die fast gleichformatigen Papierarbeiten *Flower-piece study (b)*<sup>155</sup> und *(c)*<sup>156</sup> (Abb. 55/56), die zusammen mit dem 1971 entstandenen *Flower-piece study (a)* der dreiteilig angelegten Konzeption der Blumenstilleben folgen. *Flower-piece (b)* nimmt das Bildmotiv des erst ein Jahr später vollendeten Gemäldes *Flower-piece I* vorweg. In Anlehnung an die mittlere Postkarte des Triptychons entwirft Hamilton ein luftiges Blumenarrangement, dessen pastellige Farben über den überwiegend weißen Grund zu flirren scheinen. Abgesehen von der Andrex-Rolle im Vordergrund, hat die Papierarbeit jedoch wenig mit ihrer Vorlage, der mittleren Postkarte, gemein. Der Korb mit Früchten, der auf der Postkarte den rechten Vordergrund dominiert, ist in *Flower-piece study (b)* nur schemenhaft angedeutet, allein die rosafarbige Andrex-Rolle ist in ihrer Form klar definiert. Das Leichte, Flirrende des Blattes steht nicht nur in deutlichem Kontrast zu seinem Pendant *Flower-piece study (a)*, sondern auch zu dem ein Jahr später vollendeten Gemälde mit gleichem Bildmotiv, *Flower-piece I*. Als sei der Charakter der *study (b)* von der Gesamtkonzeption des Blumen-Triptychons abgewichen, gleicht Hamilton das entsprechende Gemälde der kräftigen Farbigkeit des *Flower-piece study (a)* an. Auch das gleichzeitig entstehende *Flower-piece study (c)* unterstreicht die Singularität der *study (b)*. Konträr zu diesem leichten, heiteren Blatt betont Hamilton in seiner abschließenden Studie den expressiven Pinselduktus, der zusammen mit tiefen Blau- und Rottönen eine vehemente Dramatik suggeriert. Das Blumenarrangement der Postkarte findet sich in der Papierarbeit ebenso getreu wieder wie die verschiedenen Farbüberarbeitungen und der hinzugefügte Scheißhaufen. Bis auf Farbveränderungen des Hintergrundes entspricht *study (c)* dem gleichzeitig entstehenden Gemälde *Flower-piece II*.

155 Richard Hamilton, *Flower-piece study (b)*, 1973, Farbstifte und Acryl auf Papier, 58,5 × 46 cm, Collection Bombelli, (Katalog Köln 2003, Nr. 239).

156 Richard Hamilton, *Flower-piece study (c)*, 1973, Pastell und Acryl auf Papier, 58,5 × 46 cm, Collection Bombelli, (Katalog Köln 2003, Nr. 240).

## Die Gattung des Blumenstillebens

Hamiltons Blumenstücke stellen sich in den Kontext einer Bildgattung, die in der zeitgenössischen Kunst ebenso wie die Landschaftsmalerei obsolet erscheint. »Noch vor Jahren wäre es undenkbar gewesen, in einer Ausstellung mit zeitgenössischen Blumenbildern konfrontiert zu werden. Kein Künstler mit weitergehendem Anspruch an sein Werk hätte es gewagt, sich auf solch seicht scheinendes Terrain zu begeben.«<sup>157</sup> Diese Zeilen, die 1996 den Katalogtext zu einer Ausstellung mit dem Titel »Blumenstücke *Kunststücke*« einleiten, berücksichtigen mit keinem Wort Hamiltons Blumenstilleben, die schon Mitte der 70er Jahre für Irritation sorgen. Jener »Gefahr, von der Ästhetik der Werbung und der Kalenderblätter aufgesogen zu werden«<sup>158</sup> stellt sich Hamilton mit seinen Blumenstücken ebenso, wie er sich mit dem Vorwurf konfrontiert weiß, der als ›Damoklesschwert‹ drohend über all diejenigen schwebt, die es wagen, dieses Thema künstlerisch aufzugreifen: Der Vorwurf einer »von Harmlosigkeit dominierten, unkritischen Wiedergabe einer (vermeintlich) heilen Welt«.<sup>159</sup> Hamilton ist sich des unzeitgemäßen Motivs seiner Bilder bewußt: »Naturally there are inhibitions to overcome – flowery allure is an irrelevant anachronism (...) It takes perversity and a touch of irony to make it tolerable.«<sup>160</sup> Seine fulminant bunten Blumenstücke bestückt er mit skatologischen Motiven, deren Ausdünstungen sich ›sozusagen‹ mit dem angenehmen und verlockenden Duft der Blumen vermischen.

Während die Autoren des Ausstellungskatalogs das wiedererwachte Interesse am Sujet des Blumenbuketts in den 90er Jahren mit dem gewandelten Stellenwert der Natur und der erneuten gesellschaftlichen Zulässigkeit des Schönen erklären, gründen Hamiltons Blumenbilder auf einer intellektuellen Auseinandersetzung mit der historischen Bildgattung des Blumenstillebens.<sup>161</sup> Dabei ist der historische Rahmen, der durch das Sujet gegeben wird, kein Untersuchungsgegenstand, mit dem sich ein Bruch zwischen Gegenwart und Vergangenheit illustrieren ließe oder mögliche Analogien oder Kontinuitäten aufzuzeigen wären. So wie Hamiltons Interesse den impliziten Bedeutungsebenen der Gattung des Landschaftsbildes gilt, bietet

157 H.-M. Herzog: Blumenstücke-Kunststücke, in: Blumenstücke 1995, S. 7.

158 ebd.

159 ebd.

160 Hamilton 1982, S. 100.

161 Hamilton erläutert sein Interesse an tradierten Bildgattungen, siehe Hamilton 1982, S. 100.



Abb. 57 Jan Bruegel d.Ä., *Großer Mailänder Blumenstrauß*, 1606

auch das Blumenstilleben jene gattungsspezifische Konstante, vor deren Hintergrund Prozesse künstlerischer Produktion und Mechanismen ihrer Rezeption untersucht und dargestellt werden können.

Die Entwicklung dieser Bildgattung im niederländischen frühen 17. Jahrhundert wurzelt in der naturkundlichen Studie, die mit Akkurateste feinste Details kostbarer und seltener Blumen in enzyklopädischer Artenvielfalt festhält.<sup>162</sup> Jede einzelne Blume wird in idealtypischer Weise in Szene gesetzt. Dabei kennzeichnet das Blumenstilleben etwas grundsätzlich Widersprüchliches: Blühende Pflanzen sind vergänglich und somit Ausdruck unbedingter Gegenwärtigkeit, ihre Erscheinung bedeutet zwangsläufig ›Jetzt-Zeit‹. Diesem Eindruck unmittelbarer Anschauung und zeitlicher Homogenität zwischen Betrachter und Bildgegenstand steht die kalkulierte Inszenierung des gemalten Blumenstillebens gegenüber. So werden insbesondere zu Anfang der Entwicklung zur eigenständigen Gattung auf der Grundlage von Einzelstudien verschiedenartigste Blumen unterschiedlicher Blütezeit zu fiktiven Sträußen zusammengestellt. Die Blumenstücke sind ihrer Natur nach durchweg der Botanik verpflichtet, deren empirischer Beobachtung jede Blumendarstellung zu folgen hat. In der peniblen Nachahmung der Natur liegt das Plaisir, auf das sich die lange Tradition dieses Genres gründet.

So sind die Blumenbilder Jan Brueghels d.Ä., die zu den bedeutendsten und bekanntesten des frühen 17. Jahrhunderts zählen und auch heute noch für ›das Blumenstilleben‹ per se stehen,<sup>163</sup> sorgsam komponierte Zusammenstellungen verschiedener Pflanzen aller Arten und Jahreszeiten (Abb. 57).<sup>164</sup> Brueghels präziöse Buketts sind künstlich zusammengestellte, ›fiktive‹ Ansichten gezüchteter Kostbarkeiten, deren Blütenpracht er zuvor in zahlreichen Einzelstudien festgehalten hatte.<sup>165</sup>

162 Den naturkundlichen Hintergrund der niederländischen Blumenstilleben bezeugen unter anderem die frühen Blumenbilder des Amsterdamer Malers Roelant Savery. Auch der Utrechter Maler Ambrosius Bosschaert d. Ä. entwirft seine Buketts dekorativer Zuchtpflanzen im Sinne systematischer Erfassung gleichsam als botanische Tafeln. Vgl. Ebert-Schifferer 1998, S. 96 f.

163 Vgl. P. Pieper: Das Blumenbukett, in: *Stilleben in Europa 1979*, S. 328.

164 Jan Brueghel d. Ä., *Großer Mailänder Blumenstrauß*, 1606, Öl auf Holz, 65 × 45 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Mailand; Blumen wurden zu Anfang des 17. Jahrhunderts importiert und als Spekulationsobjekte gehandelt. Die schnell verwelkenden Blumen werden als kostspielige Raritäten und Luxusgüter in der Malerei ›festgehalten‹. Die Blumenstilleben bezeugen so den Reichtum ihrer Besitzer und sind Prestigeobjekte. Vgl. König/Schön 1996, S. 112–113.

165 Jan Brueghel d. Ä. verwendete seine Studien einzelner Blüten für mehrere seiner Blumenstilleben. Diese ›ökonomische‹ Arbeitsweise ist bei Blumenstillebenmalern der Zeit weit verbreitet. Vgl. S. Segal: Paradiesgarten. Blumen- und Pflanzendarstellungen in der niederländischen Malerei, in: *Stilleben*, Parnass Sonderheft 8, 1993, S. 48 ff.; vgl. P. Pieper in: *Stilleben in Europa 1979*, S. 314–316.

Das Blumenstilleben ist, bevor es im 19. Jahrhundert zur blutleeren akademischen Figur verkommt, im Kern zweierlei: Es ist kalkulierte Inszenierung, deren Künstlichkeit in den Dienst genau ihres Gegenteils gestellt ist; sie suggeriert den unmittelbaren Anblick vergänglicher Blumen und simuliert im Augenblick gegebene Naturanschauung. Mit der Vergänglichkeit ihres Bildgegenstandes ist die Gattung des Blumenstillebens durch die komplexe Beziehung des Bildes zu seinem Vorbild bestimmt. Dieses Gefüge von Urbild und Abbild ist eines der zentralen Themen, die Hamilton mit seinen *Flower-pieces* artikuliert.

So wenig Brueghels Stilleben tatsächlich existierende Blumensträuße abbilden, beziehen sich Hamiltons *Flower-pieces I, II, III* auf das Vorbild ›realer‹ Blumenarrangements.<sup>166</sup> Während Brueghel eigenhändig Einzelstudien als Grundlage für seine Blumenstilleben anfertigt, beziehen sich Hamiltons Blumenbilder auf photographische Postkarten, deren ›Schöpfer‹ unbekannt bleiben. Nicht unmittelbare, von ihm selbst geschauten Natur wird in Hamiltons Arbeiten abgebildet, sondern eine durch das Medium der photographischen Postkarte vermittelte. Daß Hamilton die Blumenpostkarten als Ausgangsmaterial für seine Gemälde und Prints wählt, erscheint zunächst als Replik auf die in der Gattung des Blumenstillebens angelegte Distanzierung zum abzubildenden Objekt. Hamiltons *Flower-pieces* sind Bilder von Abbildern, die durch den Filter ihres Mediums, der Photographie, zwangsläufig von ihrem Bildgegenstand abgerückt sind.

Vordergründig scheinen sich die *Flower-pieces* mit ihrem Bezug auf photographische Vorlagen eines künstlerischen Vorgehens zu bedienen, das auch Gerhard Richter bei der Arbeit an seinen Blumenbildern in Anspruch nimmt.<sup>167</sup> Dessen Gemälde sind ebensowenig Abbilder einer unmittelbar geschauten Natur; auch sie gründen auf Photographien von Blumensträußen (Abb. 58).<sup>168</sup> Von ihm jedoch selbst aufgenommen, sind diese Photographien Abbilder einer sorg-



Abb. 58 Gerhard Richter, *Tulpen*, 1995

166 J. Bove gründet die Argumentation seiner Abhandlung über die *Flower-pieces* unter anderem darauf, daß Hamilton »das Gemälde nicht in schöpferischer Nachahmung der Natur produziert«. Obwohl Bove die »gattungsspezifischen Implikationen des rezipierten Genres« berücksichtigt, läßt er die komponierte Künstlichkeit der niederländischen Blumenstilleben außer acht. Siehe J. Bove: »Flower-pieces«, in: Katalog Bremen 1998, S. 82–98, S. 85.

167 Richter widmet sich dem Blumenstilleben in insgesamt acht Gemälden in den 90er Jahren. Jedoch bereits 1977 hatte er das Thema ›Blumen‹ mit einem Gemälde aufgegriffen. Vgl. dazu Kasper 2003, S. 103–115; eine ausführliche Untersuchung der Bedeutung der Photographie für das Werk Richters bietet der Aufsatz von Buchloh: Gerhard Richters Atlas: Das Archiv der Anomie, in: Richter 1993, S. 7–17.

168 Gerhard Richter, *Tulpen*, 1995, Öl auf Leinwand, 36 × 41 cm.



Abb. 59 R. Hamilton, *Swingeing London 67 (a)*, 1968/9

sam drapierten Komposition.<sup>169</sup> Während Hamilton auf profane Blumenpostkarten zurückgreift, die von jedermann auf den Boulevards zu erwerben sind, beziehen sich Richters gemalte Blumenstilleben auf eigens für die malerische Weiterverarbeitung angefertigte ›private‹ Aufnahmen. Obwohl beide Künstler mit photographischen Vorlagen arbeiten, steht Richter in der Tradition der klassischen Blumenstilleben-Maler, indem er selbstangefertigte Vorlagen für seine Gemälde weiterbe- und verarbeitet. Hamilton dagegen bedient sich des Mediums der Postkarte, die als Inbegriff fortschreitender Verfügbarkeit von Bildmaterial unpräntentöser Träger zumeist anonymisierter Ansichten ist.

Mit der Absenz des ›realen‹ Gegenstandes künstlerischer Darstellung stehen die *Flower-pieces* im Zusammenhang einer medientheoretischen Sensibilisierung, die Hamilton 1969 in einem Text zu »Photography and painting« in Worte faßt: »Somehow [in the mid-fifties] it didn't seem necessary to hold on to that older tradition of direct contact to the world. Magazines, or any visual intermediary could as well provide a stimulus. (...) Cinema, television, magazines, newspapers flooded the artist with a total landscape and this new visual ambience was photographic, (...)«.<sup>170</sup> Der direkte Kontakt mit dem ›realen‹, tatsächlichen Objekt wird substituiert durch die Vermittlung massenhaft verfügbarer, photographischer Reproduktion.

Hamiltons *Flower-pieces* stehen somit in einer Reihe mit jenen Werken, deren Grundlage diese allzeit verfügbare ›visuelle Matrix‹<sup>171</sup> ist: Seine Bouquets beziehen sich auf eine ›Wirklichkeit zweiter Hand‹, so wie *My Marilyn*<sup>172</sup> oder *Swingeing London 67*<sup>173</sup> auf veröffentlichten Photos bzw. Pressephotos gründen<sup>174</sup> (Abb. 59). Das

169 Zur Komposition der Photographien vgl. Kasper 2003, S. 112 ff. Einen ausführlichen Überblick über die Geschichte photographischer Blumenstilleben gibt R. Sachse in seinem Aufsatz: Blumen ins Medium gesteckt. Inszenierungen von Natur in technischen Dokumentationsmitteln, in: *Blumenstücke* 1995, S. 23–28.

170 Hamilton 1969, S. 120; auch in: Hamilton 1982, S. 64; Hamilton stellt seine ›Rückkehr‹ zur figurativen Malerei ab Mitte der 50er Jahre in den Zusammenhang einer ›Wirklichkeit zweiter Hand‹: »The return to nature came at second hand through the use of magazines rather than as a response to real landscape or still-life objects or painting a person from life.« R. Hamilton, in: Hamilton 1982, S. 64.

171 »In the '50s we became aware of the possibility of seeing the whole world, at once, through the great visual matrix, that surrounds us.« Wie Anm. 170.

172 Richard Hamilton, *My Marilyn*, 1965, 102,5 × 122 cm, Öl und Collage auf aufgezogener Photographie, Ludwig Forum Aachen, Sammlung Ludwig (Katalog Köln 2003, Nr. 122).

173 Richard Hamilton, *Swingeing London 67 (a)*, 1968–69, Öl auf Leinwand und Siebdruck, 67 × 85 cm (Katalog Köln 2003, Nr. 168).

174 Ausgangsmaterial für *My Marilyn* ist ein kurz nach dem Tod der Schauspielerin veröffentlichter Kontaktbogen mit zahlreichen Photographien; für die Serie *Swingeing London 67 (a–f)* greift Hamilton auf ein Pressephoto von 1967 zurück, das die Verhaftung von Mick Jagger und Robert Fraser zeigt.

Urbild, auf das sich das Abbild in der klassischen Kunsttheorie notwendig bezieht, ist selbst Abbild, das durch seine Verbreitung in den Medien oder durch allgemeine Verfügbarkeit auf Distanz zum ›realen‹ Objekt geht. Die Postkarten, die in Hamiltons *Flower-pieces* die Rolle des ›Urbilds‹ übernehmen, stellen sich allerdings nicht nur durch ihre massenhafte Verbreitung vor das ›reale‹ Objekt. Durch ihre lentikulare Beschichtung suggerieren sie eine Tiefenwirkung, die sich um Wirklichkeitsnähe bemüht. Von der Vorstellung realer Blumen könnten indes die Postkartenblumen mit ihrer synthetischen Bildauffassung kaum in weitere Ferne rücken.

Daß zwei der ›originalen‹ Postkarten während einer Ausstellung in der Galerie Marconi gestohlen werden, wirkt dabei fast als raffiniert-klug inszenierte Farce, als gewitzte Antwort auf die hinterlistige Frage nach Urbild und Abbild. Die Postkarten sind hier Urbild, Abbild und Original zugleich – und allesamt gehen sie durch einen Diebstahl verloren. Von Hamilton öffentlich bedauert, fügt sich der kriminelle Akt dennoch wie gerufen in das Leitmotiv der *Flower-pieces* ein. Im Abhandenkommen der Postkartenvorlagen spiegelt sich metaphorisch der Verlust des einen, unvermittelten und gesicherten ›Urbildes‹, dem das Abbild in schöpferischer Nachahmung verbunden ist.

›Reale‹ Blumenstilleben als ›Urbild‹ künstlerischer Produktion werden also durch photographische Postkarten ersetzt, die sich in ihrer illusionistischen Anmutung als ›verlässliche‹ Vorlagen anbieten. Mit ihrem Anspruch auf objektive Wiedergabe von Wirklichkeit berühren die Photographien einen weiteren Topos, den Hamilton mit der Manipulation des Materials thematisiert.

### **Questioning reality. Photographie und Malerei**

Die vermeintlich sachlich abbildende Photographie ist mit einem Paradox konfrontiert, dem sich die Geschichte der Malerei als eines ihrer zentralen Topoi bewußt ist: der Aufgabe, multi-dimensionale Wirklichkeit auf einer zweidimensionalen Fläche darzustellen. Seit den Anfängen der Photographie sind dabei beide Medien von der Auseinandersetzung mit den spezifischen Qualitäten des jeweils Anderen gekennzeichnet. Um die Jahrhundertwende bemüht sich die Photographie zunächst, durch komplizierte Techniken und Druckverfahren ›malerische‹, d. h. ›unscharfe‹, Bildeffekte zu erzielen. Später, in den 20er Jahren, erfolgt eine Rückbesinnung auf die Charakteristika der Photographie wie Abbildpräzision, Bildausschnitt und Aufnahme-winkel. Zeitgleich entwickelt sich die experimentelle Photographie,



Abb. 60 R. Hamilton, *Still-life*, 1965

deren Photogramme mittels Licht und ungewöhnlicher Bildausschnitte abstrakte Bildmuster entwerfen. Die Malerei der ›Neuen Sachlichkeit‹ wird wiederum durch die Abbildpräzision der Photographie beeinflusst. Ab Mitte der 40er Jahre findet die Subjektivität der informellen Malerei ihre Entsprechung in der ›Subjektiven Photographie‹.<sup>175</sup> In den 70er Jahren wird das Verhältnis von Malerei und Photographie Thema zahlreicher Ausstellungen, die insbesondere die Verwendung des Mediums Photographie durch Künstler aufzeigen.<sup>176</sup>

In der Auseinandersetzung mit Photographie gilt Hamiltons Interesse weniger der ›künstlerischen‹ Photographie als vielmehr photographischen Praktiken, wie sie in der Werbung und den Bildwelten des Photojournalismus eingesetzt werden. Ab Mitte der 50er Jahre arbeitet er der weitverbreiteten Auffassung entgegen, photographische Aufnahmen stellten, anders als die ›subjektive‹ Malerei, die Wirklichkeit so dar, wie das menschliche Auge sie wahrnimmt. »Some of our attitudes to the camera are, even now, a hundred years after its invention, a little naive. We tend to think of the photograph as being a kind of truth. We like to think of it as what the eyes see and that can be far from the case.«<sup>177</sup> So erkennt er im ›Photographischen‹<sup>178</sup> nicht nur das spezifische Medium, mit dem insbesondere die Werbung operiert, sondern weist ihm einen Ort innerhalb der »philosophical contradictions of art«<sup>179</sup> zu. Durch die Verschränkung der jeweiligen bildnerischen Mittel gelingt es, mit der scheinbaren Unvereinbarkeit von Photographie und Malerei auch die Konventionen ihrer Rezeption zu hinterfragen.

Mitte der 60er Jahre markieren *Still-life* (Abb. 60)<sup>180</sup> und *My Marilyn*<sup>181</sup>, die in unterschiedlicher Weise photographisches Material

175 Zur Wechselbeziehung von Malerei und Photographie vgl. Billeter 1977; einen Überblick bis in die Gegenwart gibt der Katalog *Unschärferelation*, 2000.

176 Siehe z. B. die Ausstellungen in Deutschland und den USA: *Malerei nach Fotografie*, München 1970; *Kunst aus Fotografie*, Hannover 1973; *The Photographer and the Artist*, New York 1976; *Künstlerphotographien im XX. Jahrhundert*, Hannover 1977.

177 Hamilton 1969, S. 120; bzw. Hamilton 1982, S. 64.

178 Dieser Begriff wird hier gewählt in Abgrenzung zur ›Kunstphotographie‹. ›Photographisches‹ impliziert photographische Bilder in der Werbung und in den Massenmedien.

179 Hamilton 1969, S. 125; bzw. Hamilton 1982, S. 69.

180 Richard Hamilton, *Still-life*, 1965, Photographie mit partiell aufgesprayter Farbe, 89,5 × 91 cm, Museum Ludwig, Köln; (Katalog Köln 2003, Nr. 124) Hamilton geht in dieser von einer Photographie ausgehenden Arbeit der Frage nach, »how close to photography I could stay yet still be a painter in intent.« R. Hamilton, in: Hamilton 1969, S. 120, bzw. Hamilton 1982, S. 65.

181 Während *Still-life* vorgibt, eine unangetastete Photographie zu sein, so ›verletzen‹ in *My Marilyn* (siehe Anm. 174) heftige gestische Markierungen in drastischer Weise die glatte Oberfläche der Photographie.

und malerische Mittel miteinander verschränken, den Beginn dieser Auseinandersetzung mit bildlicher Wirklichkeit; in beiden Arbeiten stellt Hamilton die Frage nach dem Moment, in dem die Grenzen des jeweiligen Mediums verschwimmen und obsolet werden.<sup>182</sup> So sind beide, Malerei und Photographie, gleichermaßen geeignete Mittel, Konzeptionen von Wirklichkeit zu unterlaufen. Gerade in ihrer medienübergreifenden Verschränkung liegt für Hamilton die Möglichkeit, eines seiner zentralen Anliegen zu verfolgen: »I would like to think that what I'm doing is questioning reality«.<sup>183</sup> Mit diesem Ansatz bringt Hamilton auf den Punkt, was nicht wenige Ausstellungen in den 70er Jahren als Frage formulieren. ›Was machen Künstler heute mit Fotografie?‹<sup>184</sup> steht für die zentrale Fragestellung, mit der künstlerische Wirklichkeitskonzeptionen untersucht werden. Die Überwindung medienspezifischer Grenzen hatte schon die Londoner Ausstellung *Photography into Art* zur Anschauung gebracht.<sup>185</sup>

Der Eingriff in die photographische Oberfläche der Blumenpostkarten, die den *Flower-pieces* zugrunde liegen, ist einer Strategie verpflichtet, die auf der Konfrontation von photographischem Abbild und künstlerischer Darstellung gründet. Die glatte Fläche der ›objektiven‹ Reproduktion wird durch gestische Übermalung verletzt, durch Hinzufügen eines Gegenstandes die Abgeschlossenheit der photographischen Aufnahme aufgebrochen. Die Legitimation ihres Anspruchs auf unverstellten Wirklichkeitsbezug steht zur Disposition, indem die vermeintliche ›Objektivität‹ der Postkarten mit gestischen Übermalungen ›verpfuscht‹ oder durch Hinzufügen einer Toilettenpapierrolle verfremdet wird. Diese Zersetzung ›verlässlicher‹ Abbilder ist auch hier eng verwoben mit Hamiltons »old obsession (...) to see conventions mix«: »I like the difference between a diagram and a photograph and a mark which is simply sensuous paint, even the addition of real, or simulations of real, objects. These multiply the levels of meaning and ways of reading.«<sup>186</sup>

182 Zur Verschränkung photographischer und malerischer Mittel in Hamiltons Werk vgl. Aubry 2002, S. 125–139 und Aubry 2004.

183 R. Hamilton: Photography and painting, in: Studio International, March 1969, vol. 177, nr. 909, Hamilton 1969, S. 125, bzw. Hamilton 1982, S. 68.

184 Diese Frage wird als Untertitel der Ausstellung *Kunst aus Fotografie* geführt. Kunstverein Hannover 1973.

185 *Photography into Art*. London 1972; weitere internationale Ausstellungen, die sich mit dieser Thematik beschäftigen: *Medium Fotografie – Fotoarbeiten bildender Künstler 1910–1973*, Leverkusen 1973; *Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole*, Recklinghausen 1973; *Combattimento per un'immagine – fotografi e pittori*, Turin 1973.

186 Hamilton 1969, S. 120, bzw. Hamilton 1982, S. 65.



Abb. 61 Marcel Duchamp, *Pharmacie*, 1914

Eines der zentralen Themen der *Flower-pieces*, das Aufbrechen eindimensionaler Lesarten von Abbild und Urbild, ›objektiver‹ Photographie und künstlerischem Eingriff, Original und Vervielfältigung setzt mit der Bearbeitung des Ausgangsmaterials der *Flowers-pieces* ein.

### Das Spielfeld. Duchamps *Pharmacie*

Im Rückgriff auf vorgefundenes, vervielfältigtes Material, das aus seinem ursprünglichen Kontext, in diesem Fall der profanisierten Welt der Postkartenansichten, isoliert und in den der Kunst projiziert wird, bedient sich Hamilton einer Vorgehensweise, die Marcel Duchamp mit seinem Konzept der ›Ready-mades‹ vorgeführt hat.<sup>187</sup> Hamiltons Fund auf den Ramblas von Barcelona, wo die Blumenpostkarten feilgeboten werden, sind ebenso alltägliche ›Gebrauchsbilder‹, wie Duchamps *Flaschenständer*<sup>188</sup> oder *Fahrrad-Rad*<sup>189</sup> alltägliche Gebrauchsgegenstände sind. Während jedoch Duchamp seine Objekte allein durch Signatur und Titelgebung ihrer alltäglichen Funktion enthebt und einer neuen Bedeutung zuführt, sind Hamiltons Postkartenabbilder schlicht Grundlage einer weiterreichenden Bearbeitung.

Auch wenn Hamiltons *Flower-pieces* so dem Konzept des ›Ready-mades‹ nicht umfassend folgen, verknüpfen sie sich über das Aufgreifen eines massenhaft produzierten Gegenstandes hinaus mit Duchamps künstlerischer Praxis. In ihrer Auseinandersetzung mit den Begriffen von Urbild und Abbild, Original und Reproduktion korrespondieren Hamiltons *Flower-pieces* mit Duchamps *Pharmacie* (Abb. 61)<sup>190</sup>; die Darstellung einer winterlichen Waldlandschaft ist schon motivisch für die Vorstudien zu *Soft pink landscape* fester Bezugspunkt. Für die *Flower-pieces* ist Duchamps ›rectified Ready-made‹ thematisch von Belang, indem mit ihm Kategorien von Original und Reproduktion spielerisch durcheinanderfallen.

187 Das Konzept des Ready-mades wird schlüssig erläutert in Daniels 1992, S. 166–232; siehe dazu auch den 1946 erschienenen Aufsatz von Michel Leiris: Arts et métiers de Marcel Duchamp, in: Fontaine, Nr. 54, 1946, übersetzt in: ders.: Die Lust am Zusehen, Frankfurt am Main 1988.

188 Marcel Duchamp, *Bottle dryer (Bottlerack)*, 1914, Readymade; galvanised iron bottle rack. (Angaben und Schreibweisen hier nach Schwarz 1997).

189 Marcel Duchamp, *Bicycle wheel*, 1913, assisted readymade, bicycle wheel and fork mounted upside down on a kitchen stool painted white. (Angaben und Schreibweisen hier nach Schwarz 1997).

190 Marcel Duchamp, *Pharmacie*, 1914, Rectified readymade: gouache on a commercial print, 26,2 × 19,2 cm. (Angaben und Schreibweisen hier nach Schwarz 1997).

1914 hatte Duchamp in einem Künstlerbedarfsgeschäft drei Exemplare eines Kunstdrucks erworben, der das anonyme Gemälde einer Winterlandschaft wiedergibt. Diesen Reproduktionen fügt er zwei kleine rote und gelbe Punkte hinzu, die erst in der Nahaussicht als menschliche Figuren zu erkennen sind. Er gibt den Drucken den Titel *Pharmacie* und versieht sie mit Datum und Signatur. Damit hatte Duchamp eines der wenigen Ready-mades geschaffen, das nicht wie *Flaschentrockner*, *Schneeschaufel* und *Fahrrad-Rad* außerhalb der Kategorien und Konventionen von Kunst operiert, sondern sich explizit auf den Kontext der Kunst bezieht: »It was the idea of using something readymade, but it was already different from the Readymade that came a little later called *Bottle Dryer*, which was a manufactured object changed into a Readymade. *Pharmacie* was manufactured only to a certain degree. It was made by some unknown artist who did a series of landscapes as models for art schools. A winter landscape at night. It was a commercial print reproduced in thousands of copies, and thus it had the same character as a manufactured object ... there were a great number of them, in the same way that there are a great number of snow shovels in the world.«<sup>191</sup>

Die Sprengkraft der Ready-mades wird erst einer späteren Generation erkennbar: Den Besuchern der zwei Galerien in New York, die 1916 Duchamps Ready-mades erstmals ausstellen, bleibt ihre Bedeutung verborgen, indem sie nicht als Kunst erkannt, sondern tatsächlich als profane Alltagsgegenstände übersehen werden. Das ebenfalls ausgestellte *Pharmacie* wird dagegen als delikates Landschaftsbild bewertet und nicht als Ready-made erkannt.<sup>192</sup> Das Spiel um Original und Reproduktion wird von Duchamp mit der Wahl seines ›Ausgangsmaterials‹ angelegt: Eine vermeintlich originale Zeichnung entpuppt sich erst auf den zweiten Blick als Reproduktion, die durch minimale, un-gestische Manipulation zu einem Werk wird, das unter dem Namen Marcel Duchamp ausgestellt wird. Dem Reproduktionscharakter des gedruckten Landschaftsbildes entsprechend, existiert Duchamps ›rectified Ready-made‹ gleich dreifach.<sup>193</sup>

Spätestens seit der gemeinsamen Arbeit an der 1960 veröffentlichten typographischen Version der *Green Box*<sup>194</sup>, setzt sich Hamilton

191 Zit. nach: Schwarz 1997, vol. 2, S. 597.

192 Zur Rezeption anlässlich der ersten Ausstellung von *Pharmacie* in der Bourgeois Gallery 1916 vgl. Daniels 1992, S. 175.

193 Von den drei Exemplaren ist noch eines erhalten. Vgl. Daniels 1992, S. 171.

194 *Green Box*, Hamilton, George Heard/Hamilton, Richard: *The Bride stripped bare by her Bachelors, even*; Typographische Version der ›Boite verte‹, London/New York 1960. – In Hamiltons frühen Pop Art Gemälden *Hommage à Chrysler Corp.* (1957) und *Hers is a lush situation* (1958) zeigt sich ein direkter Einfluß

intensiv mit Duchamp auseinander. Als sein ›Protegé‹ ist er mit dessen Werken vertraut, beteiligt sich an Ausstellungen und schreibt Katalogtexte.<sup>195</sup> Bis zu Duchamps Tod 1968 verbringen beiden Künstler zusammen die Sommermonate im spanischen Cadaqués.<sup>196</sup> Der kleine Küstenort zieht mondäne reiche Spanier aus Barcelona ebenso an, wie einen Kreis internationaler Künstler, die die Bekanntschaft mit Duchamp suchen.<sup>197</sup> Die Architekten Peter Harden und Lanfranco Bombelli, die den Ort auch architektonisch prägen, setzten mit der Ausrichtung regelmäßiger Soireen den ritualisierten Rahmen dieser kosmopolitischen ›Gesellschaft‹. Lanfranco Bombelli richtet darüber hinaus 1973 einen Galerieraum ein, in dem nicht nur Künstler ausstellen, die wie Eduardo Arranz Bravo oder Hamilton mit Cadaqués verbunden sind. 1978 findet eine posthume Ausstellung mit Werken von Duchamp statt, und im Laufe der Jahre gewinnt die Galeria Cadaqués mit Ausstellungen von Max Bill, Joseph Beuys, David Hockney, Dieter Roth u. a. internationale Bedeutung. Es entsteht eine Sammlung von Werken, die Bombelli zum Teil in Anlehnung an seine Ausstellungstätigkeit aufbaut. So befindet sich auch Duchamps *Pharmacie* im Besitz des Architekten. In diesem Umfeld, das so sehr von Duchamp auch noch nach dessen Tod geprägt ist, beginnt Hamilton 1971 mit der Arbeit an seinen *Flower-pieces*: »I worked in Cadaqués because I became bored with nothing to do but sit in the sun. (...) The *Shit and Flowers series* was conceived in Cadaqués and I did make some studies there – it was inspired in a sense by Barcelona, walking on the Ramblas where thousands of postcards are displayed. (...) I bought three pictures of flowers. I took them back to Cadaqués and began to play about with them, at first by putting a little paint on the surface.«<sup>198</sup> Die bearbeiteten Postkarten sowie einige der farbigen Zeichnungen, die im Anschluß entstehen, nimmt Bombelli in seine Sammlung auf.<sup>199</sup> 1974 werden sie in der Galeria Cadaqués ausgestellt.<sup>200</sup>

von Marcel Duchamp. Die Verschränkung von Autodesign, Werbung, Frau und Automobil korrespondiert mit Marcel Duchamps Analogie von Braut und Automobil als Sehnsuchtsvehikel.

195 »I had become a protégé of Duchamp (...)«. R. Hamilton, in: Hamilton 2006, S. 26.

196 Duchamp kommt in den 30er Jahren zusammen mit Man Ray wegen eines Treffens mit Dali nach Cadaqués. Das kleine spanische Städtchen wird wichtiger Rückzugsort bis zu seinem Tod. Hamilton folgt seiner Einladung nach Cadaqués erstmals 1963. Die Verbundenheit mit Cadaqués und seiner ›intellektuellen Elite‹ führt zu einem späteren Hauskauf.

197 Hamilton skizziert das intellektuelle Leben in Cadaqués in: Hamilton 2006, S. 28.

198 Hamilton 2006, S. 29 f.

199 *Flower-piece study (a), (b), (c)/Flower-piece B – trichromatic study/Trichromatic study* befinden sich in der Sammlung Bombelli.

200 Richard Hamilton, *Flower-pieces, Shit and Flowers*, Galeria Cadaqués 7.07.–21.07.1974.

Duchamps Spiel mit den Kategorien ›Original‹ und ›Reproduktion‹, das Hamilton in *Pharmacie* als listiges Kalkül durchschaut, geht mit den *Flower-pieces* in die zweite Runde. Hamiltons Gemälde beziehen sich wie Duchamps ›assisted Ready-mades‹ auf massenhaft produzierte Reproduktionen und befragen das Verständnis von Urbild bzw. Vorbild und Vervielfältigung. Die drei Postkartenreproduktionen sind ähnlich wie der Kunstdruck einer Winterlandschaft profanisierende und popularisierende Ansichten, jedoch im Gegensatz zu Duchamps Landschaftsdarstellung lassen sie keine Verwechslung mit originalen Kunstwerken zu. Indem Hamilton gerade nicht Reproduktionen klassischer Blumenstilleben von z. B. Brueghel bearbeitet, sondern zeitgenössische Zeugnisse kitschiger Populärkultur aufgreift, erweitert sich das von Duchamp angelegte ›Spielfeld‹. Wenn es in *Pharmacie* um das Aufbrechen restriktiver Kategorien innerhalb des Systems der Hochkunst geht, so unterlaufen Hamiltons *Flower-pieces* mit der Verwendung kitschiger Postkarten den tradierten Bezug von Kunst zu ihrem Gegenstand. Mit der Entbehrlichkeit realer Objekte als Gegenstand eines Bildes, mit der Präsenz tradierter Bildmotive innerhalb der ›großen visuellen Matrix‹ bzw. auf den Postkartenständen großer Boulevards, stellt sich nicht nur die Frage nach Vorbild und Abbild. Die Grenzen zwischen objektivem Abbild und künstlerischer Subjektivität, zwischen photographischer Aufnahme und malerischem Eingriff werden dabei ebenso aufs Spiel gesetzt, wie die Begriffe von Original und Vervielfältigung an Kontur verlieren.

### **Varianten im Spiel um Original und Reproduktion. Die Drucke**

So wie Hamilton seinem Landschaftsbild *Soft pink landscape* eine Reihe von Studien zur Seite stellt, so begleitet eine Serie von Drucken seine Auseinandersetzung mit dem Sujet des Blumenstillebens. Der komplexe Prozeß ihrer Entstehung birgt ein Gestaltungsprinzip, das im Zusammenspiel mit den Gemälden den Schlüssel zum Verständnis des Werkkomplexes offenbart. Ähnlich wie die Studien defäkierender Frauen entfalten die druckgraphischen Paraphrasen der *Flower-piece*-Gemälde eine künstlerische Strategie, die sich über die Indienstnahme tradierter Kunstpraxis Reflexionsräume eröffnet, die die Bindekraft dieser Tradition auflösen.

Der Werkkomplex der *Landscapes* verbindet Gemälde, Drucke, Collagen und Zeichnungen, deren subtiles und komplexes Zusammenspiel nicht nur eine Befragung der Bilderwelten nach ihrem Verdrängten bedeutet, sondern allgemeiner auch die Frage nach der

medialen Verfaßtheit von (Bild-) Themen stellt. Die ›Shit and flowers‹-Arbeiten thematisieren einen weiteren Topos, der mit der Frage nach Original und Reproduktion Hamiltons Auseinandersetzung mit dem Sujet des Blumenstillebens trägt. Die Gegenüberstellung von Gemälden und Drucken markiert das Leitmotiv, das den gesamten Werkkomplex durchzieht.

Das Verwirrspiel nimmt seinen Anfang mit der eigenwilligen Positionierung der Blumenstilleben auf den Leinwänden, die mit ihrem weißen Rand das Erscheinungsbild druckgraphischer Erzeugnisse paraphrasieren. Die simulierte Unterscheidung von ›Image‹ und ›Sheet‹ ist der Auftakt für Hamiltons listiges Verknäulen der Begriffe von ›Originalkunstwerk‹ und reproduziertem Abbild. Die Drucke *Trichromatic Flower-piece*, *Flower-piece A* und *Flower-piece B* geben sich wiederum als simple Reproduktionen der jeweiligen Gemälde, die sowohl die Motivik als auch die Farbgebung ihrer Vorlagen getreu ›wiedergeben‹. Auf den zweiten Blick jedoch, mit Kenntnis der komplizierten Prozesse ihrer Herstellung, behaupten die Drucke ihre Eigenständigkeit als ›Originalgraphik‹. Darüber hinaus verschwimmen auch in der technischen Herstellung jedes einzelnen Drucks die Kategorien von Original und Vervielfältigung, indem rein reproduzierende Prozesse mit künstlerischen Verfahren vermischt werden, die jeden Druck zu einem eigenständigen Werk machen.

In der komplexen Beziehung, die sich zwischen individueller Markierung und ihrer Wiederholung offenbart, begründet Hamilton seine Faszination für die Herstellung von Druckgraphik: »In this cloning of an authentic, authoritative, individual yet repeatable mark there is a kind of sorcery.«<sup>201</sup> Der einleitende Text zum Werkverzeichnis seiner Druckgraphik benennt das Feld, in dem sich der Werkkomplex der *Flower-pieces* entfaltet. Fast eine ›Leseanleitung‹ für das sich entwickelnde Blumenspiel, beschreibt Hamilton das Wundersame, das sich in der Herstellung eines Drucks vollzieht. Zugleich verweist er auf die Subversion des Originalitätsanspruchs der Hochkunst, die mit der Vervielfältigung einhergeht.

Der Prozeß der Reproduktion ist ein kreatürlicher, der das Ideal der Hochkunst in dem Moment hinterfragt, in dem er sich analog zur wuchernden Natur verhält.: »(...) it is the ability to proliferate which disengages print from the exalted loneliness of high art. Print encounters the ideal of originality, it undermines the status of the culture-fetish valued merely for being unique. Art, that solitary pre-

201 Prints 1939–83, S. 8.

rogative of humanity which separates it from the blind fecundity of nature, is subverted.«<sup>202</sup> Daß sich druckgraphische Erzeugnisse gewissermaßen aus sich selbst heraus generieren, bedeutet eine Art »genetic mimicry that parallels organic creativity«.<sup>203</sup> Das Blumenmotiv der *Flower-pieces* spiegelt vor dem Hintergrund dieses Textes buchstäblich das Kreatürliche, das die Druckgraphik auszeichnet. Mit der Vorstellung einer wild ›wuchernden‹ Druckgraphik, die analog zur sich reproduzierenden Natur Bilder vervielfältigt, verknüpft sich sinnfällig das Bild der üppig am Straßenrand wachsenden »wild flower«, die Marcel Broodthaers in seinem, dem *Trichromatic Progressives* Portfolio beigelegten Text heraufbeschwört.<sup>204</sup>

Die Aura des Originals, die im Zuge dieser feuchten Vervielfältigung vermeintlich verwelkt,<sup>205</sup> bezeichnet Hamilton kritisch als »synthetic value«,<sup>206</sup> als einen ›Heiligenschein‹, der dem Kunstwerk den Status eines Fetischs verleiht. Indirekt stellt er der Benjaminschen Dichotomie von Unikat und ent-auratisierender Vervielfältigung Duchamps Diktum gegenüber, daß der Gedanke allein den ästhetischen Wert ausmacht: »The thought alone, carried by a signifier of that thought (contrived or ›ready-made‹) had to bear the aesthetic weight.«<sup>207</sup> Folgerichtig kann sich die ›Aura‹ des Kunstwerks auf Objekte ausweiten, deren Erscheinung in der Pluralität gründet, vorausgesetzt, daß die Künstler die ›Hexerei‹ des Druckens beherrschen, diese »mysterious ability of certain workers in the field of graphic art«.<sup>208</sup>

Dabei scheint Hamilton mit seinem Begriff der ›Aura‹ über die Konstruktion des Begriffs bei Benjamin hinauszugehen. In dessen Abhandlung *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* vollzieht sich die Auratisierung des Kunstwerks im Rahmen einer rituellen Handlung innerhalb mittelalterlicher Bildpraxis und bedeutet statische Macht eines Kultgegenstandes.<sup>209</sup> Für Hamilton dagegen liegt das Auratische von Kunst in ihrem Vermögen, gedankliche Prozesse spielerisch zu initiieren und zur Disposition

202 ebd.

203 ebd.

204 Marcel Broodthaers: *The Painters Despair*. Der Text ist als separates Blatt dem Portfolio beigelegt.

205 Hamilton zitiert Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin 1963) in einer englischen Übersetzung, die mit ›wither‹ (verwelken) den Verlust der Aura beschreibt: »Walter Benjamin, in a famous essay, declared approvingly, ›that which withers in an age of mechanical reproduction is the aura of the work of art‹, (...).« R. Hamilton, in: *Prints 1939–83*, S. 9.

206 ebd.

207 ebd.

208 ebd.

209 Benjamin 1963.

zu stellen.<sup>210</sup> Diese Überwindung einer Tradition, die auf der Macht des singulären, auratischen Kunstwerks gründet, berührt auch die Identität des Künstlers selbst, der mit seiner unverwechselbaren künstlerischen Handschrift zur ›Aura‹ des Kunstwerks beiträgt. In der druckgraphischen Technik der Vervielfältigung erkennt Hamilton die Möglichkeit, Kunstwerke herzustellen, die sich der Forderung nach einer Unvermitteltheit künstlerischen Ausdrucks als Voraussetzung der Identität des Künstlers widersetzen: »(...) the possibility of fabricating an image without involving the gestural identity we recognize as the stamp of an individual artist.«<sup>211</sup>

Mit den druckgraphischen Paraphrasen seiner *Flower-pieces* verfolgt Hamilton eine Strategie, die sich in ultimativer Weise jener ›Kriegslist‹ bedient, mit der Duchamp die Autorität des allmächtigen Künstlers unterwandert. Der Wunsch, durch eine offizielle Replik des ›Großen Glases‹ die Singularität seines Meisterwerkes zu konterkarieren, spiegelt Duchamps taktisches Vergnügen an der Zerstörung einer Kunsttradition, die auf der Idee des einen, unverwechselbaren Originals gründet. Dieses kühle und zugleich listige Vorgehen, das Duchamps Werke als »daring stratagems«<sup>212</sup> erscheinen läßt, verlängert Hamilton in das Herstellungsverfahren seiner *Flower-piece*-Drucke. Im druckgraphischen Prozeß werden die Grenzen zwischen einfacher Vervielfältigung und künstlerischer Originalgraphik fast unbemerkt überrannt.

Der Rückgriff auf die historischen Techniken Kupfertiefdruck, Collotypie (Lichtdruck) und Lithographie, die jeweils entweder für rein photomechanische Reproduktion oder für künstlerische, ›handgefertigte‹ Originalgraphik stehen, bietet die Grundlage, auf der Hamilton sein kalkuliertes Verwirrspiel zwischen »autographic signature« und »multiplication« aufführt.<sup>213</sup>

210 Zu Benjamins Begriff der Aura und der Frage nach seiner Gültigkeit vgl. Horst Bredekamp, Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität, in: Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, hrsg. von Andreas Berndt u. a., Berlin 1992, S. 117–140, S. 132 f.; Bredekamp weist nach, daß die Vervielfältigung des kultischen, mittelalterlichen Objekts nicht zwangsläufig einen Verlust der Aura bedeutet. Vielmehr wird durch die Vervielfältigung besonders heilkräftiger Formen ein Spiel etabliert, in dem einzelne Details durch Wiedererkennung zur Disposition stehen. Vgl. Bove, dem dieser Hinweis auf Bredekamps Untersuchung entnommen ist: J. Bove: *Flower-pieces*, in: Katalog Bremen 1998, S. 82–97, S. 84 f.

211 Hamilton charakterisiert Duchamps künstlerische Strategie anerkennend als ›kühne Kriegslist‹; R. Hamilton in: *Prints 1939–83*, S. 9.

212 ebd.

213 Zu verschiedenen Drucktechniken und ihrer Geschichte vgl. Katalog London 1998.



Abb. 62 R. Hamilton, *Trichromatic flower-piece*, 1973/4

Radierung: *Trichromatic flower-piece* und *Flower-piece progressives*

Noch während er an dem Leinwandbild *Flower-piece II* und der entsprechenden *study (c)* arbeitet, entwickelt Hamilton in Paris zusammen mit dem Meisterdrucker Aldo Crommelynck<sup>214</sup> eine druckgraphische Paraphrase des Blumenmotivs mit Scheißhaufen. Das im Tiefdruckverfahren hergestellte *Trichromatic flower-piece*<sup>215</sup> (Abb. 62) wird zu

214 Die Bedeutung des ›Atelier Crommelynck‹ für zeitgenössische Künstler wird eingehend beschrieben in: Gilmour 1997, S. 211–216.

215 Richard Hamilton, *Trichromatic flower-piece*, 1973–1974, Radierung, Kupferstich, Schaber, Aquatinta von 4 Platten in 3 Farben und Schwarz, 65 × 50 cm, Auflage: 150 + 15 Künstlerexemplare (Lullin 2002, Nr. 92).



Abb. 63 R. Hamilton, *Flower-piece - trial proof*, 1973



Abb. 64 R. Hamilton, *Flower-piece - trial proof*, 1973



Abb. 65 R. Hamilton, *Trichromatic progressives*, 1973/4

einem Bravourstück drucktechnischer Raffinesse. Die 20 Zustands- und Probedrucke, zum Teil stark von Hand überarbeitet, geben Einblick in den aufwendigen Herstellungsprozess der Radierung (Abb. 63/64).<sup>216</sup> Die einzelnen Farbauszüge faßt Hamilton in dem Portfolio *Trichromatic progressives* zusammen (Abb. 65).<sup>217</sup> Mit diesen sieben veröffentlichten Zustandsdrucken des Mappenwerks wird der Herstellungsprozess der Graphik hervorgehoben, die mit wissenschaftlicher Genauigkeit die Kategorien von handgefertigtem Originalwerk und Reproduktion durcheinanderwirbelt. Obwohl zunächst der Eindruck besteht, der fertige Druck wiederhole das ihm zugrundeliegende Bild des Blumenstilllebens *Flower-piece II*, zeigen die Zustandsdrucke jedoch, daß Hamilton bei der Herstellung seiner entsprechenden Tiefdruckformen über die einfache, auf photomechanischem Wege erzeugte Reproduktion hinausgeht und die vier einzelnen Kupferplatten für die subtraktiven Grundfarben Gelb, Purpur und Blaugrün sowie für Schwarz mit den traditionellen Handwerkstechniken des Tiefdrucks bearbeitet.

Anhand des Verwirrspiels zwischen ›Originalgraphik‹ und einfacher Reproduktion einer Vorlage reflektiert Hamilton mit seinem Kupfertiefdruck *Trichromatic flower-piece* das Spannungsverhältnis, das die problematische Rezeption von Collotypen (Lichtdrucken) generell auszeichnet: Einerseits erfahren die ab 1900 in Zeitschriften veröffentlichten Drucke als ›Originalphotographien‹ bei Photohistorikern große Wertschätzung, andererseits aber werden in der Buchwissenschaft die mit Heliogravüren versehenen Bücher lediglich als ›illustrierte Bücher‹ bezeichnet.<sup>218</sup> Auch ohne auf die einzelnen Schritte des Druckprozesses einzugehen, verdeutlichen schon allein die zahlreichen Zustandsdrucke jene »herculean efforts«<sup>219</sup>, die sich Hamilton und sein Drucker bei der hintergründigen Visualisierung dieses

216 15 der 20 Zustandsdrucke sind abgebildet in: Katalog Bremen 1998, Nr. 117–131; eines davon in Lullin 2002, S. 144, ohne Nr.: Richard Hamilton, *Flower-piece - trial proof*, 1973–1974, Farbradierung mit Pastellkreide und Wasserfarben, 65 × 50 cm.

217 Richard Hamilton, *Trichromatic progressives*, 1973–1974, Radierung, Kupferstich, Schaber, Aquatinta, 6 Probedrucke und das fertige Blatt, welches *Trichromatic flower-piece* entspricht, in einer Mappe mit einem beigelegten Text von Marcel Broodthaers, Auflage: 24 + 2 Künstlerexemplare, (Lullin 2002, Nr. 92a–92g). Das Portfolio wird unterschiedlich betitelt: Hier wird der Titel aus dem ersten Werkverzeichnis übernommen, vgl. Prints 1939–83.

218 J. Bove hat sich ausführlich mit der Analyse des Druckverfahrens von Hamiltons *Trichromatic flower-piece* befaßt. Vgl. J. Bove: *Flower-pieces*, in: Katalog Bremen 1998, S. 83 f.

219 Richard Field betont den unverhältnismäßig großen Aufwand, den die Herstellung von *Trichromatic flower-piece* erfordert. R. S. Field: *Richard Hamilton. Image and process*, in: Katalog London 1983, S. 55.

Zwiespalts abverlangen; *Trichromatic flower-piece* wird zum druckgraphischen Großprojekt, das über den Zeitraum mehrerer Wochen drucktechnische Höchstleistung erfordert.<sup>220</sup> Insbesondere die Paßgenauigkeit beim Aufeinanderdrucken der einzelnen Platten stellt sich als kaum zu lösende Schwierigkeit heraus. Das verschwommene Motiv des Blumenbouquets kommt dabei der nicht zu vermeidenden Unschärfe der Konturen entgegen.<sup>221</sup>

Die sieben Drucke der *Flower-piece progressives* werden von einem zweiteiligen Text begleitet, den Hamiltons belgischer Freund Marcel Broodthaers dem Mappenwerk widmet.<sup>222</sup> Die »Eloge du Désespoir«, in altertümlichem Französisch verfaßt, wird von Hamilton in ein ebenso altmodisch anmutendes Englisch übertragen.

#### The Painter's Despair

In Picardy, in Brabant, in the neighbouring provinces and doubtless in other places, grows a wild flower. A long time has passed since I saw it. I no longer wander along lanes and hedgerows; and then, roads have vanquished the ditches – asphalt has done its task well. How has this unforgettable flower fared amidst the devastation of the countryside? Though my memories of it date from the 1930s and are forever mingled in my mind with inflation, I could still describe the appearance of that flower – were it not composed of an infinity of points so closely enmeshed that a complete description of its aspects would require a visual acuity available only to science. Does it still live, this accursed flower, known to country folk as *The Painter's Despair*?

#### The Art-Lover's Despair

These flowers, planted in paper, remote from seeds and seasons, do not speak the language of the heart as once was the fashion. The artist presents a series of states enabling us to observe the development of his work up to the final proof, which is of such beauty that it effaces the reservations we may have had about the excremental form lying low on each plate. Like manure nourishing the colour in the blossoms (the conventions of horticultu-

220 Eine detaillierte Beschreibung der ›Tour de force‹ dieses ambitionierten Druckprozesses findet sich in: Lullin 2002, S. 144.

221 »The flower-piece‹ subject has the advantage of chromatic impression and arbitrariness of form that make it an ideal vehicle for experiment.« R. Hamilton in: Prints 1939–83, S. 66, Anm. 90.

222 Jens Bove deutet den poetischen Text als eine Kritik an der medialen Präsenz und gleichzeitigen Verflüchtigung des ›Realen‹, in: Katalog Bremen 1998, S. 85 und S. 87.



Abb. 66 R. Hamilton/D. Roth, *Flower-piece surmounting turd and gloves*, (original) 1976



Abb. 67 R. Hamilton/D. Roth, *Fleurs de Nice* (certificate) 1976

re are fully respected) it accompanies each stage of the progression and builds a definitive mass. And indeed it is a question of form and mass, obliterating direct reference to reality. It would seem that the subject is not flowers but technique. This technique, sustaining artificial flowers, is a tangle of roots whose hidden image invites a host of interpretations. Is there one among them that might be called definitive? It is as if the artist knew of some theory of prosody and declined to utter it – he paints, he engraves, before the onlooker: who will, I hope, find the key.

1976 wird *Trichromatic flower-piece* Grundlage zweier Gemeinschaftsarbeiten mit Dieter Roth, die im Zusammenhang einer umfangreichen gemeinsamen Arbeit entstehen, der *Collaborations of Ch. Rotham* (Abb. 66/67).<sup>223</sup> Ausgangspunkt für die ›Original‹ und ›Certificate‹ bezeichneten Arbeiten ist ein Offsetdruck mit Hamiltons Darstellung des Blumenstillebens. Die Irritation von Hamiltons grundlegendem Bildentwurf, die sich durch die Diskrepanz von schönem Blumenarrangement und Scheißhaufen einstellt, löst sich in der gemeinsamen Arbeit von 1976 auf. Durch gestischen Farbauftrag, Hinzufügen weiterer Bildelemente und räumliche Verortung verliert sich die kalkulierte Spannung, die Hamiltons Druck kennzeichnet.

#### *Multi-coloured flower-piece*

Während Hamilton zusammen mit Crommelynck an der ›Tour de force‹ des *Trichromatic flower-piece* arbeitet, experimentiert er gleichzeitig mit einem weiteren Druckverfahren, das ihm die traditionelle Technik der Farbradierung bietet.<sup>224</sup> Unter Verwendung des gleichen Bildmotivs entsteht die Aquatinta *Multi-coloured flower-piece*<sup>225</sup> (Abb. 68). Durch die Vermischung der Primärfarben auf dem Papier

223 Richard Hamilton/Dieter Roth, *Flower-piece surmounting turd and gloves*, (original) 1976, Pastellfarben, Farbstifte und Lack auf Offsetdruck, 84,3 × 60 cm. – Richard Hamilton/Dieter Roth, *Fleurs Nice*, (certificate) 1976, Pastellfarben, Farbstifte auf handgeschöpftem Papier, 42 × 30 cm (abgebildet in: Porto 2003, S. 53). Im Sommer 1976 arbeiten Hamilton und Dieter Roth in Cadaqués gemeinsam an 74 Gemälden und Zeichnungen, die anschließend in der Galeria Cadaqués unter dem Titel *Collaborations of Ch. Rotham* ausgestellt werden. Die ›original‹ bezeichneten Arbeiten werden dabei von jeweils einem ›certificate‹ begleitet. 1977 erscheint das Künstlerbuch gleichnamigen Titels, in dem beide Künstler unter anderem die Entstehungsbedingungen und Hintergründe der Zusammenarbeit beschreiben. Vgl. R. Hamilton und D. Roth: Über die Collaborations, in: Hamilton/Roth 1977, S. 7.

224 Hamilton betont den experimentellen Charakter seiner Druckverfahren und bezeichnet das Sujet des Blumenstillebens als »ideal vehicle for experiment«. R. Hamilton in: *Prints 1939–83*, S. 66.

225 Richard Hamilton, *Multi-coloured flower-piece*, 1974, Aquatinta von 4 Platten

wird eine deutlich schwächere Farbigkeit erreicht, als durch das Drucken verschiedener Farbnuancen, ohne daß sich diese mischen. Indem die Druckplatten mit mehreren Farben eingerieben werden, experimentiert Hamilton mit einem Verfahren, mit dem er erneut seinen virtuoseren Umgang mit historischen Drucktechniken unter Beweis stellt.<sup>226</sup>

Collotypie (Lichtdruck): *Flower-piece A*

Nach Fertigstellung der Farbradierungen, die sich auf das explizit skatologische Bildmotiv des Postkartentriptychons beziehen, setzt Hamilton 1974 seine systematische Untersuchung historischer Drucktechniken mit der Paraphrase des kurz vorher entstandenen Gemäldes *Flower-piece III* fort.

Er bedient sich für den Druck *Flower-piece A* (Abb. 69)<sup>227</sup> des seit 1868 gebräuchlichen Verfahrens der Collotypie (Lichtdruck), das die dominierende Halbton-Reproduktionstechnik darstellte, bis sie nach der Jahrhundertwende von anderen Verfahren wie der Autotypie oder dem Kupfertiefdruck verdrängt wurde.<sup>228</sup> Auf der Grundlage einer Bearbeitung photographischer Filme ermöglicht diese Technik feinste farbliche Abstufungen, wie sie die ineinander verlaufenden Farben des *Flower-piece* erfordern.

Für seinen Druck, an dem er zusammen mit den Druckern Heinz Häfner und Frank Kicherer in Stuttgart arbeitet, läßt Hamilton zunächst ein Schwarzweißnegativ des Gemäldes herstellen, das wiederum als Filmpositiv identisch vervierfacht wird. Diese Filme in Bildgröße werden nun einzeln, unter Berücksichtigung der entsprechenden Grauwertstufen, jeweils mit den Farben Magenta, Cyan, Gelb und Schwarz bearbeitet.<sup>229</sup> Zwar ermöglicht dieses Lichtdruckverfahren eine präzise Paßgenauigkeit des Motivs, die Farbgestaltung aber stellt sich aufgrund der subjektiven Bestimmung der Farbwerte als schwierig dar. Erste Probeabzüge sind nicht zufriedenstellend. Hamilton



Abb. 68 R. Hamilton, *Multi-coloured flower-piece*, 1874

in 8 Farben und Schwarz, 50,5 × 41,5 cm, Auflage: 75 + 10 Künstlerexemplare, 2 Zustandsdrucke (Lullin 2002, Nr. 95).

226 Die bei *Multi-coloured flower-piece* angewandte Technik wird als »à la poupée« bezeichnet. Vgl. Lullin 2002, S. 148; vgl. dazu Griffiths 1996, S. 118.

227 Richard Hamilton, *Flower-piece A*, 1974, Collotypie (Lichtdruck) in 4 Farben und Siebdruck von ca. 10 Schablonen in 36 Druckgängen, 65,5 × 50 cm, Auflage: 75 + 7 Künstlerexemplare (Lullin 2002, Nr. 96).

228 Vgl. dazu die Erläuterung verschiedener Drucktechniken und deren Geschichte: Schötte 1978.

229 Zur detaillierten Erläuterung des Arbeitsprozesses vgl: Lullin 2002, S. 148.



Abb. 69 R. Hamilton, *Flower-piece A*, 1974

überarbeitet daraufhin die Kontaktnegative, die von den farbbehandelten Filmpositiven abgezogen wurden, mit Säure, Kratzeisen und Tinte. Doch erst hinzugefügte farbige Akzente, die Hamilton auf die fertige Collotypie (Lichtdruck) im Siebdruckverfahren in 36 Druckabläufen aufbringt, erbringen das erwünschte Resultat. Das druckgraphische Blatt *Flower-piece A* entsteht mittels zweier Verfahren, deren Kombination ähnlich wie bei *Trichromatic flower-piece* die Grenze zwischen Reproduktion und Originalgraphik verwischt. Auf den ersten Blick simple technische Wiedergabe des Gemäldes *Flowerpiece III*, erweist sich *Flower-piece A* mit Kenntnis des druckgraphischen Prozesses als Ergebnis eines so elaborierten wie raffinierten Zusammenspiels photomechanischer und autographischer Aspekte.

*Two flower-pieces* (mit Dieter Roth)

Das dritte Motiv des Blumenstillebens, das sich in radikaler Weise auch ohne Kothaufen oder Toilettenpapierrolle in den Kontext der ›Shit and flowers‹-Bilder einfügt, ist Gegenstand einer weiteren gemeinschaftlichen Bearbeitung von Richard Hamilton und Dieter Roth. Hatte Hamilton 1971 mit der Widmung seiner Collotypie (Lichtdrucks) *Eine kleine schöne Scheisse für Dieter* die mit Roth geteilte Beschäftigung mit Skatologischem gewürdigt,<sup>230</sup> so ist die Gemeinschaftsarbeit auf Grundlage des Drucks *Flower-piece A* Ausdruck eines aktiven Interesses an der künstlerischen Produktion des jeweils anderen. Seit 1964 haben beide Künstler immer wieder an gemeinsamen Projekten gearbeitet.<sup>231</sup>

*Two flower-pieces* (Abb. 70)<sup>232</sup> entsteht durch die Bearbeitung zweier unabhängig voneinander entstandenen Vierfarbdrucke, die übereinandergedruckt wurden. Die Collotypie (Lichtdruck) einer *Topfpflanze* (Abb. 71)<sup>233</sup>, die Roth für die Gemeinschaftsarbeit ausuchte und weiterbearbeitete, wird dafür einem zuvor von Hamilton auf der Grundlage von *Flower-piece A* hergestellten Vierfarbendruck aufgelegt. Dabei wird die offene Bildgrenze, die Hamiltons Darstellung auszeichnete, von Roths Druck geschlossen und um einen klar definierten Bildrand erweitert. Die ›Topfpflanze‹ ist eigentümlicherweise bis auf einige wenige Elemente nicht zu erkennen. Das Blatt wird trotz der von Roth aufgebrauchten Lichtdruckfarben von Hamiltons Blumenstrauß dominiert, so wie auch seine unbunte Farbigkeit der bräunlich-beigen Einfärbung von *Flower-piece A* verpflichtet ist. Mit einer vertikal von oben nach unten verlaufenden, dünnen schwarzen ›Schlangenlinie‹ scheint Roth mit Verve das Motiv durchzustreichen. Abschließend bringen beide Künstler gemeinsam eine weiße lasierende Siebdruckschicht auf die Darstellung auf, die in Anlehnung an ›Trompe-l'oeil‹-Darstellungen von Tesafilm-Streifen auf dem Blatt befestigt scheint.<sup>234</sup> Wie durch einen milchigen Filter verschleiert,



Abb. 70 R. Hamilton/D. Roth, *Two flower-pieces*, 1974



Abb. 71 D. Roth, *Topfpflanze (Pot plant A)*, 1974



Abb. 72 Dieter Roth (mit Björn Roth), *Bouquet*, 1975

230 Zum Skatologischen, Kreatürlichen und zum Schmierigen insbesondere im Werk von Dieter Roth siehe Söntgen 2004.

231 Die Vorbereitungen zur Herstellung des umfangreichen *Copley Book* führten Hamilton und Roth 1964 erstmals zusammen; weitere umfangreiche Werkkomplexe, die in intensiver Zusammenarbeit entstehen, sind *Collaborations of Ch. Rotham*, 1976 und *Interfaces*, 1977/78. Abbildungen und detaillierte Angaben zu diesen Werkgruppen: Katalog Porto 2003.

232 Richard Hamilton, *Two flower-pieces (with Dieter Roth)*, 1974, Collotypie (Lichtdruck) in 8 Farben, Siebdruck von ca. 12 Schablonen in 38 Druckgängen, Collage mit Tesa-Klebeband, 65,5 × 50 cm, Auflage: 75 + 8 Künstlerexemplare (Lullin 2002, Nr. 97).

233 Dieter Roth, *Topfpflanze (Pot plant A)*, 1974, Collotypie (Lichtdruck), 71 × 50 cm, Auflage: 36 (abgebildet in: Katalog Porto 2003, S. 176).

234 Zur Herstellung des Drucks vgl. Prints 1939–83, S. 69, Anm. 95.



Abb. 73 R. Hamilton/D. Roth, *A flower-piece*, (>original<), 1976



Abb. 74 R. Hamilton/D. Roth, *Forms emerging*, (>certificate<), 1976

schimmert im Hintergrund das Motiv des Blumenstillebens als matter Schatten seiner selbst.

Die Distanz, in die das Motiv der Gemeinschaftsarbeit *Two flower-pieces* durch diese kühle ›Verschleierung‹ rückt, stellt sich auf kühle, distinguierte Weise her. Der Vergleich mit späteren Arbeiten Roths, in denen er in vehement ikonoklastischer Weise dem Bildgegenstand des Blumenstillebens zu Leibe rückt, (Abb. 72)<sup>235</sup> legt nahe, das Hamiltons kalkulierte, analytische Arbeitsweise die Richtung für das gemeinsame Graphikblatt vorgab.

1980 äußert sich Roth in einem Interview zu seinem Künstlerkollegen und ihrer unterschiedlichen Arbeitsweise in der Herstellung von Druckgraphik: »(...) Richard hat's richtig gemacht; der hat von einer Idee, einem Thema immer nur ein oder zwei Graphiken gemacht und dann Schluß. So hat er dann seine Ruhe und seinen Frieden. In dem ich in der Scheiße umwate wie ein Idiot. (...) Er sitzt ruhig zu Hause und paßt auf, daß er sich zusammenhält. Daß die Bilder nicht abgleiten ins Triviale, ins Kitschige.« Auf den Einwand, daß Hamilton das Kitschige liebt, antwortet Roth: »Ja, aber bei ihm ist das ganz kühl und komplex. Richtiger Kitsch stößt nur einen Ton aus. Bei Richard ist das Wunderbare, daß die Bilder immer so voll von Leben sind, es ist so viel drin, man muß bloß mehr drüber nachdenken. Weil – bei mir kann man es gleich sehen.«<sup>236</sup> Obwohl Roth in dieser Äußerung nicht explizit auf *Two flower-pieces* Bezug nimmt, könnte sein Beitrag zur Produktion des gemeinsamen Graphikblattes beispielhaft den Respekt bezeugen, der er Hamiltons reflektierter, konziser Arbeit zollt.

Das Motiv des Blumenkorbes von *Flower-piece A* wird zwei Jahre später, ebenso wie *Trichromatic flower-piece*, erneut Gegenstand intensiver Zusammenarbeit mit Dieter Roth. In den *Collaborations*<sup>237</sup> ist Hamiltons Graphik Grundlage für zwei gemeinschaftliche Arbeiten, ein ›Original‹ und dem dazugehörigen ›Certificate‹ (Abb. 73/74).<sup>238</sup>

235 z. B. Dieter Roth, *Bouquet* (mit Björn Roth) 1975, Ölfarbe auf Druck, 65 × 45 cm, Slg. D. Roth Foundation Hamburg (abgebildet in: Katalog Porto 2003, S. 178); Dieter Roth, *Flowers*, 1976, Kreide auf Papier, 75 × 100 cm, Privatsammlung (abgebildet in: Katalog Porto 2003, S. 178). Auch das späte Konvolut von 33 Zeichnungen ließe sich als Beispiel anführen: Dieter Roth, *Untitled (One Bouquet)*, 1996/98, 33 Zeichnungen, 3 ›clip folder‹, 2 Mappen, Flick Collection, Zürich (abgebildet in: Katalog Porto 2003, S. 179).

236 D. Roth, in: ›Dieter Roth. Antworten auf Fragen von Kees Broos‹, in: »Sondern 5«, Jahrbuch für Texte und Bilder, hrsg. von D. Schwarz, Zürich, 1981, o. S.; abgedruckt in: Roth 2002, S. 239–251.

237 Hamilton/Roth 1977; vgl. Anm. 223.

238 Richard Hamilton/Dieter Roth, *A flower-piece*, (original), 1976, Lack, Acryl auf Collotypie (Lichtdruck), 72 × 52,5 cm. – Richard Hamilton/Dieter Roth, *Forms emerging*, (certificate), 1976, Bleistift, Tinte und Acryl auf handgeschöpftem Papier, 42 × 30 cm (abgebildet in: Katalog Porto 2003, S. 53).

Hier werden nun nicht wie bei *Two flower-pieces* zwei unterschiedliche Drucke übereinandergedruckt, sondern wie *Flower-piece surmounting turd and gloves*<sup>239</sup> durch Aufbringen von Farbe bearbeitet.

Lithographie: *Flower-piece B*

Nachdem Hamilton die druckgraphischen Techniken der Radierung und des Licht- und Siebdrucks mit *Trichromatic flower-piece* und *Flower-piece A* thematisiert hat, widmet er das letzte Motiv der drei Blumenstillleben dem Medium der Lithographie. Es entstehen in diesem Zusammenhang insgesamt zwei Studien auf Papier, ein mit Pastellkreide übergangener Probedruck und drei verschiedene Lithographien, die in das Werkverzeichnis der Druckgraphik aufgenommen werden.

Nach ersten Bearbeitungen zur Farbwertigkeit anhand der beiden Studien *Flower-piece B-Trichromatic study* und *Trichromatic study* (Abb. 75/76)<sup>240</sup>, stellt Hamilton zunächst einen Farbdruck von vier Steinen in der Crayonmanier her. In Zusammenarbeit mit dem Drucker Kenneth E. Tyler<sup>241</sup> in New York entsteht *Flower-piece B – crayon study* (Abb. 77)<sup>242</sup> als ein erster Versuch, sich dem von Hamilton ungeliebten Medium der Lithographie anzunähern.<sup>243</sup> Die auf dem Druck deutlich sichtbaren Schraffuren des Kreidestiftes, mit dem die Markierungen direkt auf den Stein aufgebracht werden, suggerieren eine Unmittelbarkeit der ›Zeichnung‹.

Bevor Hamilton mit den Vorbereitungen für die aufwändige Lithographie *Flower-piece B* beginnt, druckt er in kleiner Auflage den für *Flower-piece B – crayon study* von Hand bestimmten Auszug der Farbe ›Cyan‹. Der Titel *Flower-piece B – cyan separation* (Abb. 78)<sup>244</sup>



Abb. 75 R. Hamilton, *Flower-piece B – trichromatic study*, 1975



Abb. 76 R. Hamilton, *Trichromatic study*, 1975

239 Katalog Porto 2003; vgl. Anm. 223.

240 Richard Hamilton, *Flower-piece B-trichromatic study*, 1975, Farbstifte, Laviertechnik auf Papier, 58,5 × 46 cm, Collection Bombelli (Katalog Köln 2003, Nr. 252); *Trichromatic study*, 1975, Bleistift, Pastellfarben, Gouache, Laviertechnik auf Papier, 58,5 × 46 cm (Katalog Köln 2003, Nr. 253). Etienne Lullin erwähnt die beiden Studien unter Angabe falscher Titel und Techniken, die offenbar dem Katalog Bielefeld entnommen wurden. (vgl. Lullin 2002, S. 150 und Katalog Bielefeld 1978, Nr. 186 und 188).

241 Zur Person Kenneth Tyler und seiner Bedeutung als Druckgraphiker siehe: Gilmour 2000.

242 Richard Hamilton, *Flower-piece B-crayon study*, 1975, Lithographie in 4 Farben von 4 Steinen, 65 × 50,2 cm, Auflage: 34 + 10 Künstlerexemplare (Lullin 2002, Nr. 98).

243 Zu Hamiltons Ressentiments gegenüber dem Medium der Lithographie und zur detaillierten Beschreibung des Herstellungsprozesses siehe: Lullin 2002, S. 150 und Hamilton 1982, S. 101.

244 Richard Hamilton, *Flower-piece B-cyan separation*, 1975, Lithographie von



Abb. 77 R. Hamilton, *Flower-piece B* - crayon study, 1975



Abb. 78 R. Hamilton, *Flower-piece B* - cyan separation, 1975

geht über die technische Bezeichnung hinaus, indem er in der Art eines gewitzten Wortspiels auf die blaue Flockenblume anspielt, die der Farbe Zyan ihren Namen gab.<sup>245</sup> Der Druck selbst dagegen ist nicht blau, der ›Witz‹ schwirrt zwischen der Bezeichnung der Farbe, der Blume und der tatsächlichen Farbigkeit des Drucks.

*Flower-piece B* (Abb. 79)<sup>246</sup> ist der letzte Druck der Blumenstillleben, mit ihm schließt Hamilton seine Beschäftigung mit dem Sujet ab. Das subtile Verwirrspiel zwischen handgefertigtem Originalwerk und Reproduktion, das bisher die Drucke der skatologischen Blumenmotive ausgezeichnet hatte, ist auch für die druckgraphische ›Version‹ dieses Blumenarrangements samt Früchtekorb und Toilettenpapierrolle bestimmend. So verschränkt Hamilton für diesen letzten Druck das Medium der Lithographie, das »spätestens seit Delacroix oder Goya auch als ein uneingeschränkt ›künstlerisches‹ eingestuft wird«,<sup>247</sup> mit einem Verfahren aus der photographischen Reproduktionstechnik. Mittels der ›Duplex-Technik‹ wird, ausgehend von einem Schwarzweißphoto, sowohl Zeichnung als auch Lichtgestaltung der Vorlage auf den Farbdruck übertragen. Mit dem Einsetzen dieser Technik nähert sich *Flower-piece B* der reinen Photolithographie an, mit der die auflagenstarken Bildillustrationen der kommerziellen Printmedien ermöglicht werden. Die sechs Lithosteine sind dann wiederum von Hand bearbeitet und nicht mechanisch belichtet. Ein Probedruck, der während der Arbeit entsteht, wird von Hamilton mit Pastellkreide überarbeitet.<sup>248</sup> Für den fertigen Druck werden dann zusätzlich »pro Farbe je eine mit Airbrush und mittels Maskierungen präparierte Kupferplatte und abschließend eine weiß druckende Platte verwendet (...).«<sup>249</sup> Den komplexen Herstellungsprozess erläutert Hamilton ausführlich in seinen *Collected words* und bezeichnet das Ergebnis nicht minder kompliziert als »three colour triple-tone print plus white.«<sup>250</sup>

einem Stein, 64,7 × 50,2 cm, Auflage: 23 + 10 Künstlerexemplare (Lullin 2002, Nr. 99).

245 Auf die Ethymologie des Wortes Zyan (griech. Kyanos) hat Etienne Lullin hingewiesen und die ›flockige‹ Gestalt der Blume mit Hamiltons »flockigem Zeichnungsstil« in Verbindung gebracht. Vgl. Lullin 2002, S. 150

246 Richard Hamilton, *Flower-piece B*, 1975, Lithographie in 3 Farben und Weiß von 6 Steinen und 4 Platten, 65,2 × 50,2 cm, Auflage: 75 + 16 Künstlerexemplare (Lullin 2002, Nr. 100).

247 Jens Bove: *Flower-pieces*, in: Katalog Bremen 1998, S. 84.

248 Richard Hamilton, *Flower-piece B-trial proof*, 1975, Lithographie und Pastell auf Papier, 65 × 50 cm (abgebildet in: Katalog Bielefeld 1978, Nr. 187).

249 Jens Bove: *Flower-pieces*, in: Katalog Bremen 1998, S. 84. Während Bove für die Herstellung des Drucks Kupferplatten angibt, erwähnt Lullin Platten aus Zink für die weitere Bearbeitung. Vgl. Lullin 2002, S. 52. Hamilton selbst macht dazu keine Angaben.

250 Hamilton 1982, S. 102.



Abb. 79 R. Hamilton, *Flower-piece B*, 1975

### **Is there more to life than shit and flowers?**

Hamiltons druckgraphische Paraphrasen seiner drei *Flower-piece*-Gemälde nehmen mit ihrem virtuosen, komplexen Herstellungsprozeß ein Spiel auf, das zusammen mit den Leinwänden die Befragung der Bedingungen für die Produktion von Kunst und deren Rezeption in Gang setzt. Mit den historischen Drucktechniken Kupfertiefdruck, Collogotypie (Lichtdruck) und Lithographie und der virtuosen Verschränkung von ›autographic signature‹ und ›multiplication‹ werden die Begriffe der Trias von Urbild, Abbild und Reproduktion, die seit Platon nicht nur die Produktion von Kunst, sondern auch deren Rezeption prägen, ins Rennen geschickt, um sogleich kopfüber ineinanderzufallen.

Dabei sind die graphischen Blätter Ausdruck einer technischen Verfeinerung, deren Extravaganz sich im Prozeß ihrer Herstellung zeigt.<sup>251</sup> Wenn Hamilton für seine Drucke die herausragendsten Drucker in Europa und den USA aufsucht, um mit ihnen gemeinsam drucktechnische Lösungen seiner Blumenstilleben zu erarbeiten, so scheint sich damit eine Arbeitsmethode programmatisch zu wiederholen, mit der die traditionellen Blumenstillebenmaler vorgehen. Hamiltons Reisen imitieren, freilich in ihrer Umkehrung, jenen langwierigen Prozeß, der die Entstehung historischer Blumenbilder kennzeichnet: Um dem Wunsch ihrer auf Prestige abzielenden, wohlhabenden Käuferschaft nachzukommen, in einem Bukett verschiedenste edle Blumen zusammengefasst zu sehen, mussten die Stillebenmaler eine zeitliche Verschiebung einkalkulieren. Da diese kostbaren und wertvollen Blumen weder in ihrem Herkunftsland noch in ihrer Blütezeit übereinstimmen, mußten die Pflanzen zunächst gesammelt und dann zum Zeitpunkt ihrer jeweiligen Blüte ›porträtiert‹ werden. Diese zeitliche Komponente, die insbesondere den Beginn der Gattung des Blumenstillebens prägt, trägt zur Kostbarkeit der Blumenbilder bei. Der aufwendige Prozeß ihrer Herstellung steht dabei im Verhältnis zur Wohlhabenheit der Käuferschaft. Je ausgewählter die Blumen, je zeitintensiver die Herstellung ihrer Abbilder, desto vermögender und wohlsituerter zeigen sich die Sammler dieser Bilder. Dieser Aufwand, den die historischen Blumenstillebenmaler betrieben, wird von Hamiltons Drucken paraphrasiert und zugleich auf den Kopf gestellt: Nicht die kostbaren Blumen werden Hamilton von Reisenden zugebracht, sondern er selbst sucht die exklusivsten Drucktechniker ›in aller Welt‹ auf; nicht die versetzte Zeit der jeweiligen Blüte bestimmt die langwierige Herstellung, sondern die komplizierte und zeitintensive Technik des Druckens. Mit einiger Perfidie setzt sich dabei das Motiv der Verkehrung, das den *Flower-piece*-Drucken mit ihrer Konfrontation von Original und Vervielfältigung eingeschrieben ist, fort: Während die historischen Blumenstillebenmaler exquisite Einzelstücke schufen, deren aufwendige Extravaganz der pekuniären Potenz ihrer jeweiligen Käufer entsprach, wendet Hamilton seine ›herculean

251 Die Mühen, die Hamilton für die Herstellung seiner Drucke auf sich nimmt, werden schon von John Russell 1972 in seinem Vorwort zum Katalog der Ausstellung *Prints, multiples and drawings* in der Whitworth Gallery of Art in Manchester als bemerkenswert herausgehoben: »(...) I know of no one at all who will take quite so much trouble over a print. (...) print-making, which in other hands is a form of environmental pollution, is an activity on which he embarks with an almost maniacal scrupulosity, crossing Europe a dozen times over to control every least phase in the preparation of a new work.« J. Russell, Introduction, in: Katalog Manchester 1972, S. 6.

efforts« für druckgraphische Blätter auf, die als Auflagenwerke für jedermann erschwinglich sind. Die Wertigkeit von Gemälden und ›Prints‹ verliert ihre klaren Maßstäbe, der raffinierte Witz liegt in der ›Verschwendung‹ technischer Bravour an das Prinzip der Vervielfältigung. Nicht allein dem ›Original‹ der Leinwand gilt ein hoher künstlerischer und technischer Arbeitsaufwand, sondern auf ungleich raffiniertere Weise seinem vermeintlichen ›Abklatsch‹, dem scheinbar so unpräzisen und tatsächlich wohlfeilen Druck.

Die skatologischen Motive verknüpfen sich indes sinnfällig mit dem langwierigen, komplizierten Prozeß der Herstellung, der den *Flower-piece*-Drucken ihre Bedeutung und ihr Gewicht im Zusammenhang des gesamten Werkkomplexes der Blumenstücke verleiht. Das Entstehen druckgraphischer Werke beinhaltet ein kreatürliches Moment, Hamilton beschreibt es als ein »Wuchern aus sich selbst«. Der endgültige Druck ist Endprodukt in der Verwertung vorhergehender ›Zustände‹ bzw. ›Zustandsdrucke‹. Emblematisch für dieses Endprodukt steht der Scheißhaufen, er bedeutet den ultimativen Schlußpunkt eines jeden verwertenden Prozesses. So verweisen die skatologischen Motive der *Flower-piece*-Drucke nicht nur auf die Tradition des Memento mori, auch stehen sie nicht allein im Dienst einer Ironisierung des lächerlichen Bildmotivs bzw. einer obsolet gewordenen Bildgattung. Mit bitterem Witz drängt sich der Scheißhaufen in den Vordergrund und bedeutet Ende – und Anfang aller Dinge. Zusammen mit aufgeblühten Blumen bezeichnet er den Kreislauf des Lebens: » (...) ›shit and flowers‹ does sum up life rather beautifully.«<sup>252</sup> Der ›Turd‹ in den *Flower-pieces* beschließt einen kreatürlichen Prozeß, den Hamilton im Herstellungsverfahren seiner Drucke stellvertretend vollführt, und zugleich steht er für den fruchtbaren Dünger, mit dem alles Wachsende kraftvoll gedeiht.<sup>253</sup>

252 Auf die kritische Bemerkung einer Freundin, daß das Leben doch aus mehr bestünde, als aus Blumen und Scheiße, antwortet Hamilton: »It was at that moment, that I became aware that ›shit and flowers‹ does sum up life rather beautifully.« R. Hamilton, in: Hamilton 1982, S. 100.

253 Zur Verwendung und Bedeutung menschlicher Exkremente als Dünger siehe: Laporte 1991.

### III. Transzendierte Standpunkte. Sonnenauf- und -untergänge



Abb. 80 R. Hamilton, *Sunrise*, 1974

Bevor Hamilton das Thema der idyllischen Waldlandschaft wieder aufnimmt und 1975 mit den Vorbereitungen für das Pendant zu *Soft pink landscape* beginnt, arbeitet er an einer Serie von Pastellzeichnungen mit verschiedenen Ansichten farbintensiver Wolkenformationen über spiegelndem Meer. Neben einem Sonnenaufgang entstehen sieben Sonnenuntergänge. Diesen Ausblicken auf flammende, halluzinatorische Naturschauspiele ist jeweils ein überdimensionierter Koproolith in den Vordergrund gesetzt. Die Serie wird durch zwei Ölgemälde abgeschlossen.

#### **Sunrise. Bestandsaufnahme**

Die Pastellzeichnung eines Sonnenaufganges über spiegelndem Meer ist der Auftakt zu Hamiltons skatologischen Seestücken. Ein riesiger Koproolith im Vordergrund beherrscht das farbintensive ›Naturschauspiel‹ (Abb. 80).<sup>254</sup>

Über den dunklen Scheißhaufen hinweg öffnet sich dem Betrachter von einer Anhöhe aus der Blick auf das weite, ruhige Meer. In dessen violetter Farbigekeit spiegelt sich der in Pastelltönen schimmernde Himmel wider, nur durch die angedeutete Horizontlinie in der Mitte des Blattes läßt sich innerhalb der gelb-violetten Fläche eine Unterscheidung zwischen Luft und Wasser erahnen. Die ausladende Meeresbucht wird zum vorderen Bildrand hin durch dunkel angedeutete Hügel begrenzt. Rechterhand erheben sich die Silhouetten einiger Gebäude. Der Scheißhaufen dominiert die linke untere Bildfläche. Seine dunkle Form, die sich gegen den psychedelisch schimmernden Meeresspiegel im Hintergrund absetzt, ist den stereotypen Scheißhaufen der kleinen Zeichnung bzw. des Drucks *Etude pour les eaux de Miers* und der Blumenstücke *Flower-piece II* bzw. *Trichromatic flo-*

<sup>254</sup> Richard Hamilton, *Sunrise*, 1974, Pastellkreide auf Papier, 31 × 40 cm, Collection Bombelli (Katalog Köln 2003, Nr. 245).

*wer-piece* ähnlich. Während das skatologische Motiv im Kontext des Blumenstilllebens zwar überrascht, es sich aber dennoch perspektivisch der Darstellung einfügt, verblüfft der Koproolith im Vordergrund des Sonnenaufgangs durch seine schier irrationale Größe. Sowohl motivisch, als auch durch sein überproportionales Volumen ein Fremdkörper, verleiht er der Darstellung eine surreale Wirkung.

Für Hamilton ist *Sunrise* verknüpft mit einer skatologischen Phantasie C. G. Jungs, die dieser in seinen *Erinnerungen, Träume, Gedanken*<sup>255</sup> erwähnt. Hamilton schreibt in dem mit »Romanticism« überschriebenen Kapitel seiner *Collected Words*: »Among several sunsets was a sunrise postcard view of Cadaqués. The giant turd, common to all of the series, smothers the church, a central feature of the small town. Jung, in his Memories, Dreams and Reflections, describes a reverie which he felt to be of great personal significance. He says ›I saw before me the cathedral, the blue sky. God sits on His golden throne, high above the world – and from under the throne an enormous turd falls upon the sparkling new roof, shatters it, and breaks the walls of the cathedral asunder.«<sup>256</sup>

Schon im Kommentar zu seinen *Flower-pieces* läßt Hamilton Bezüge seiner ›Romantic-Scheiße‹-Arbeiten zur Psychoanalyse anklingen, wenn er vom Zwang spricht, ein schönes, aber sinnentleertes Abbild zu beschmutzen, zu schänden: »This compulsion to defile a sentimental cliché was perhaps, though unconscious initially, a conformity with a well-established tradition in the flower-piece – the convention of placing, often lower right, a memento mori (...)«<sup>257</sup> So einleuchtend dem Leser und Betrachter eine psychoanalytische Lesart seiner skatologischen Bilder auch erscheint, so bezeugen Hamiltons Äußerungen gleichzeitig seinen Widerwillen, die Arbeiten auf diese Deutungsmöglichkeit festzulegen. Im Kommentar zu den *Flower-pieces* sperren sich die Formulierungen »perhaps«, und »unconscious initially« einer simplen Vereinnahmung durch die Psychoanalyse; seinem *Sunrise* stellt er Jungs skatologische ›Reverie‹ auf eine unvermittelte Weise zur Seite, so daß sie lediglich als die lapidare Ausführung seiner einleitenden Worte erscheint: »The group [die *Landscapes, Flower-pieces* und *Sunrise/Sunsets*] has its profounder meanings as well as its kitsch aspects.«<sup>258</sup>

255 Jung 1962, S. 45.

256 Hamilton 1982, S. 79.

257 Hamilton 1982, S. 100. Es ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich, daß Hamiltons Wortwahl religiös konnotiert ist: So bedeutet ›defile‹ nicht nur entwürdigend, schänden oder beschmutzen, sondern auch ›entweihen‹, dessen Bedeutung ursprünglich in einem religiösen Zusammenhang steht.

258 Ebd. S. 79.



Abb. 81 R. Hamilton, *Sunrise*, 1974

1975 bearbeitet Hamilton das Motiv der aufgehenden Sonne über spiegelndem Meer in einem gleichnamigen Lichtdruck weiter. Mit Hilfe des Lichtdruckverfahrens überträgt er die Pastellzeichnung in den Druck *Sunrise* (Abb. 81).<sup>259</sup> Allein der Bildausschnitt ist seitlich beschnitten. Annähernd in die Mitte des Bildes gerückt, beherrscht der Scheißhaufen die Aussicht auf das pastellfarbene schimmernde Meer.

Sonnenaufgang über Cadaqués. Die Postkarte

Die Komposition dieser Pastellzeichnung, der Ausblick von einer Anhöhe aus auf eine Meeresbucht mit dunkel sich davor abzeichnenden Häusern einer Ortschaft, geht auf eine farbige Ansichtskarte zurück, die Hamilton zusammen mit weiteren Postkarten von Sonnenuntergängen bei einem seiner Aufenthalte im spanischen Cadaqués erworben hatte. Die Karte zeigt eine Ansicht der Kleinstadt an der Costa Brava, deren Häuser in das milde Licht einer über dem dunstigen Meer aufgehenden Sonne getaucht sind (Abb. 82). Der nach Osten ausgerichtete Ort wird durch eine Kirche mit hoch aufragendem Kirchturm dominiert, dessen Silhouette sich in der Mitte der Postkartenansicht gegen

<sup>259</sup> Richard Hamilton, *Sunrise*, 1975, Collotypie (Lichtdruck), 33,1 × 40 cm, Auflage: 55 + 8 Künstlerexemplare (Lullin 2002, Nr 101); enthalten im Mappenwerk *Landscapes* mit Graphiken von Jan Dibbets, Christo und Dennis Oppenheim, Verleger: Schellmann und Klüser, München.

die Horizontlinie abzeichnet. Hamilton überträgt für seine Pastellzeichnung in groben Zügen die Form der Bucht und die dynamische Wolkenformation des Himmels. Auch die Silhouette der Gebäude rechterhand sind auf der Postkarte wiederzufinden.

Allein die auf einem Hügel erbaute Kirche samt umstehender Häuser sind durch den Scheißhaufen verdeckt oder ›ausgelöscht‹ worden. Daß Hamilton das gigantische Exkrement ausgerechnet der Ansicht von Cadaqués ins Bild setzt, einer Stadt, die von Duchamp geprägt ist und ihn als ›Protegé‹ aufs engste mit ihm verknüpft, korrespondiert mit Jungs skatologischer Episode über die Beiläufigkeit hinaus, mit der sie Hamilton kolportiert.

Vor dem Hintergrund dieser Erzählung, in der Jung sein Schlüssel-erlebnis im Umgang mit Autorität und Tabu schildert, verdichtet sich Hamiltons *Sunrise* zum Sinnbild einer positiven Erfahrung der ›Befreiung‹. Jungs Kindheitserinnerung, der allmächtige Gott im Himmel auf seinem goldenen Thron ließe ein ›ungeheures‹ Exkrement auf das Baseler Münster fallen und zerstöre es, steht im Kontext der retrospektiven Erzählung von kindlicher Auseinandersetzung mit Sünde und Erlösung. Als eine seiner markanten Erinnerungen aus der Kindheit berichtet Jung von einem Sommerspaziergang, der ihn auf den Münsterplatz führte: »Der Himmel war herrlich blau, und es war strahlender Sonnenschein. Das Dach des Münsters glitzerte im Licht, und die Sonne spiegelte sich in den neuen, buntglasierten Ziegeln. Ich war überwältigt von der Schönheit dieses Anblicks und dachte: ›Die Welt ist schön und die Kirche ist schön, und Gott hat das alles geschaffen und sitzt darüber, weit oben im blauen Himmel, auf einem goldenen Thron und – ‹ Hier kam ein Loch und ein erstickendes Gefühl. Ich war wie gelähmt und wußte nur: Jetzt nicht weiterdenken! Es kommt etwas Furchtbares, das ich nicht denken will, in dessen Nähe ich überhaupt nicht kommen darf. Warum nicht? Weil du die größte Sünde begehen würdest. (...) Die größte Sünde ist die wider den Heiligen Geist, die wird nicht vergeben.«<sup>260</sup> Das Nichtdenkenwollen erklärt sich das Kind mit der Angst, eine gotteslästerliche Sünde zu begehen. Zugleich jedoch wird die Fortsetzung des ›schrecklichen‹ Gedankens als eine von Gott selbst inszenierte Prüfung empfunden, über die religiöse Tradition hinaus Gottes Willen zu entsprechen und den Gedanken ›kommen‹ zu lassen. Nach tagelanger Verzweiflung, entschließt sich das Kind, der zwanghaften Vorstellung nachzugeben und entdeckt mit Erstaunen, daß auf seine ›verbotene‹ skatologische Phantasie eines defäkierenden Gottes nicht die zu erwartende Strafe folgt, sondern sich im Gegenteil das Gefühl



Abb. 82 Postkarte Cadaqués, 60er/70er Jahre

260 Jung 1962, S. 42.

der Erleuchtung einstellt: »Ich spürte eine ungeheure Erleichterung und eine unbeschreibliche Erlösung. An Stelle der erwarteten Verdammnis war Gnade über mich gekommen und damit eine unaussprechliche Seligkeit, wie ich sie nie gekannt hatte. Ich weinte vor Glück und Dankbarkeit, daß sich mir Weisheit und Güte Gottes enthüllt hatten, nachdem ich Seiner unerbittlichen Strenge erlegen war. Das gab mir das Gefühl, eine Erleuchtung erlebt zu haben.«<sup>261</sup> Dieses prägende Erleben einer gütigen Autorität, die ihre eigene Infragestellung nicht nur fordert, sondern mit ›Erleuchtung‹ und ›Seligkeit‹ belohnt, erscheint Jung eng verknüpft mit dem Prozeß seines ›Ichwerdens‹, mit der Bewußtheit seiner eigenen Person als agierender ›Autorität‹.<sup>262</sup>

Mit dieser Episode und ihrer Deutung öffnet sich das Spannungsfeld, in dem sich Hamilton wenige Jahre nach Duchamps Tod<sup>263</sup> der Bearbeitung jener Postkartenansicht annimmt, die den Ort ihrer gemeinsamen Freundschaft anschaulich macht.

After Marcel Duchamp!

In expliziter Weise hatte Hamilton 1969 auf Duchamps Tod mit einer Farbphotographie Bezug genommen, die er mit der zweideutigen Frage betitelt *After Marcel Duchamp?* (Abb. 83).<sup>264</sup> Kurz vor seinem Tod 1968 hatte Duchamp in Hamiltons Atelier einen Stapel leerer Glasplatten mit den Worten signiert: *d'après Marcel Duchamp*. Hamilton photographierte diese Glasplatten sowohl vorderseitig als auch rückseitig ab. Duchamps Schriftzug wird dabei unkenntlich. Die Ambivalenz, ob er sich versteht als ›im Sinne von ..., im Geiste von ...‹ oder sich auf die Zeit nach Duchamp bezieht, schwingt in der Setzung des Fragezeichens mit. In der Ungegenständlichkeit und ›Unbildhaftigkeit‹ der Photographie indes spiegelt sich Hamiltons kritische

261 Jung 1962, S. 45.

262 Jung 1962, S. 39.

263 Duchamp stirbt 1968 in Paris kurz nach seinem letzten Aufenthalt in Cadaqués.

264 Richard Hamilton, *After Marcel Duchamp?*, 1969, Farbphotographie (2), 24 × 29 cm (Katalog Köln 2003, Nr. 176). Die Farbphotographie entsteht in Zusammenhang mit dem *Multiple Sieves (mit Marcel Duchamp)*, 1971; vgl. Lullin 2002, S. 270. Zur Entstehung der Arbeit erläutert Hamilton: »In my studio there was a stack of glass plates. When Marcel was in London in the summer of '68 he had signed these blank glasses with the inscription ›d'après Marcel Duchamp‹. No further work had been done on them at that time but I was moved by the sight of these empty glasses and their signature began to assume significance as a question. I photographed, in colour, a batch of these glass plates and then turned the plates to make a similar photograph through the backs with the signatures reversed«. R. Hamilton, in: Katalog Manchester 1972, S. 42

Auseinandersetzung mit dem ›Erbe‹ seines ›Vorbildes‹ wider. So bezeichnet Hamilton die Konzeptkunst der 60er Jahre, die sich mit ihrer ›anti-retinalen‹ Haltung in die Nachfolge Duchamps stellt, als eine in die Leere führende Fortschreibung von dessen künstlerischer Strategie. 25 Jahre später erläutert Hamilton in einem Interview dieses zwangsläufige Mißlingen einer ›Kunstrichtung‹, die in blinder Gefolgschaft Duchamps auf die Darstellung von Bilderwelten verzichtet: »L'art conceptuel fut l'un de ces culs de sac où s'aventurèrent inévitablement ceux qui, comme hypnotisés, suivirent le génie de Duchamp. Si vous imitez Duchamp, vous risquez de vous retrouver simplement avec quelques pauvres mots, étalés avec prétention, une chose entièrement étrangère à Duchamp.«<sup>265</sup> Auf diese mißverständliche, vereinfachte Vereinnahmung von Duchamps anti-retinalem Konzept durch die Konzeptkunst scheint sich Hamiltons Farbphotographie, die sich als ›Nichtbild‹ auf eine platt formulierte Frage reduziert, ebenso lakonisch wie zynisch zu beziehen. Die Direktheit, mit der Hamilton seine Auseinandersetzung um die ›Nachfolge‹ Duchamps thematisiert, verdeutlicht indes die Dringlichkeit, mit der er sich selbst zu dieser unwiderruflich in die Ferne gerückten Autorität zu positionieren sucht.

Vor diesem Hintergrund wird *Sunrise* zu einem persönlichen, symbolisch aufgeladenen Bekenntnis. Die Darstellung des Sonnenaufgangs mit einem monströsen Scheißhaufen, den Hamilton ausgerechnet über der Ansicht jener Stadt fallen läßt, die für die gemeinsame Zeit mit Duchamp steht, gleicht einer Replik auf die wenige Jahre zuvor formulierte Frage ›After Marcel Duchamp?‹. Das Motiv des Scheißhaufens wird dabei zum Vehikel der Autoritätsbewältigung. Analog zur Kindheitserinnerung Jungs, der den Gedanken des zerstörten gottgeweihten Münsters als von Gott selbst eingefordert erfährt, erscheint Hamiltons skatologische Darstellung von einer ikonoklastischen Geste getragen, auf die Duchamp selbst mit seinem künstlerischen Werk drängt. Hamiltons Überzeugung, daß blinde Imitation Duchamps Strategie ad absurdum führt, korrespondiert umgekehrt mit Jungs erlösender ›Einsicht‹, daß »Gott, der allmächtig und frei über Bibel und Kirche steht, den Menschen zu seiner Freiheit aufruft«<sup>266</sup>, indem er einen blasphemischen Gedanken erzwingt. Jungs Vorstellung eines ›ungeheuren Exkrement‹, das das Haus Gottes zerschmettert, steht für die Möglichkeit, im zerstörerischen Akt gedankliche Freiheit zu erfahren und zugleich Autorität anzuerkennen.<sup>267</sup>

265 Hamilton 1992, S. 14–18, S. 15.

266 Jung 1962, S. 46.

267 Neben Jungs Erzählung seiner obsessiven Vorstellung eines defäkierenden Gottes berichtet auch Freud in seiner Fallanalyse des »Wolfsmanns« von einer zwang-



Abb. 83 R. Hamilton,  
After Marcel Duchamp?, 1969



Abb. 84 R. Hamilton, *Sunset (a)* 1974



Abb. 86 R. Hamilton, *Sunset (c)*, 1974



Abb. 87 R. Hamilton, *Sunset (d)*, 1974



Abb. 88 R. Hamilton, *Sunset (e)*, 1974



Abb. 89 R. Hamilton, *Sunset (i)*, 1975,



Abb. 90 R. Hamilton, *Sunset (f)*, 1975

Neben der Korrespondenz mit Jungs göttlichem Exkrement, steht der Koprolith in Hamiltons *Sunrise* in Verbindung mit dem skatologischen Motiv des Blumenstillebens. Als Inbegriff des ›Verdauten‹ ist das Exkrement schlichtes Abbild des Endprodukts eines Verdauungsprozesses. Analog zum ›Turd‹ der Blumenstilleben, in dem das Ende eines kreatürlichen Prozesses mit seinem Anfang zusammenfällt, vermittelt sich der ›Koprolith über Cadaqués‹ demnach als Sinnbild künstlerischer ›Verwertung‹ und Produktion. So wie die ›poetics of process‹ mit dem kleinen Scheißhaufen ihr ebenso drastisches wie banales Signet erhalten, verdichtet sich der Abschied von Cadaqués und Duchamp, die konstruktive ›Überwindung‹ der Autorität im Anblick des Scheißhaufens als Inbegriff des ›Verdauten‹. Wenn Hamilton die Ansicht von Cadaqués mit einem gigantischen Scheißhaufen bedeckt und dabei auf Jungs skatologische ›Reverie‹ verweist, wird die Darstellung des spektakulären Sonnenaufgangs zum flamboyanten Sinnbild der Befreiung und zur Hommage an Duchamp gleichermaßen.

### **Sunset (a) – (i). Bestandsaufnahmen**

Im Anschluß an die Darstellung des Sonnenaufganges über Cadaqués entstehen in den Jahren 1974 und 1975 mindestens neun Pastellzeichnungen von Sonnenuntergängen über spiegelndem Meer, wovon eine sowohl als Ölbild, als auch in der Technik der Lithographie weiterbearbeitet wird. Der dunkle Koprolith, den Hamilton seinen Seestücken jeweils in den Vordergrund setzt, ist in Form und Größe mit dem seines *Sunrise* fast identisch. Beginnend mit *Sunset (a)* wird die Serie durchgezählt bis *Sunset (i)*. Der Verbleib von *Sunset (g)* und *(h)* ist ungeklärt<sup>268</sup> (Abb. 84–90).<sup>269</sup>

haften gedanklichen Verknüpfung von Kot und Gott. Siehe S. Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, in: Bd. VIII: Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knabens (Der kleine Hans) (1909); Aus der Geschichte einer infantilen Neurose (Der Wolfsmann) (1918), Limitierte Sonderausgabe, Frankfurt am Main 2000, S. 137.

268 Im Katalog Köln 2003 werden die Arbeiten *Sunset (g)* und *(h)* nicht erwähnt. In einem Brief an den spanischen Sammler und Galeristen L. Bombelli geht Hamilton von weiteren Arbeiten der Serie aus. (Hamilton in einem der Autorin zur Verfügung gestellten Brief vom 3.10.2005).

269 Richard Hamilton, *Sunset (a)*, 1974, Pastellzeichnung auf Papier, 31 × 40 cm, Collection Bombelli; *Sunset (b)*, 1974, Pastellzeichnung auf Papier, 31 × 40 cm; *Sunset (c)*, 1974, Pastellzeichnung auf Papier, 46,5 × 59 cm; *Sunset (d)*, 1974, Pastellzeichnung auf Papier, 31 × 40 cm; *Sunset (e)*, 1974, Pastellzeichnung auf Papier, 31 × 40 cm; *Sunset (i)*, 1975, Pastellzeichnung auf Papier, 31 × 40 cm; *Sunset (f)*, 1975, Pastellzeichnung auf Papier, 31 × 40 cm, Collection Bombelli.



Abb. 85 R. Hamilton *Sunset (b)*, 1974

Die Lithographie<sup>270</sup>, die die Ansicht von *Sunset (f)* spiegelverkehrt zeigt, ist das einzige druckgraphische Blatt der Sonnenuntergangsserie (Abb. 91). Mit der Wahl der Technik knüpft Hamilton an das kurz zuvor entstandene *Flower-piece B* an, wobei die Schwarzweißdarstellung die Nähe zu französischen Kreidelithographien des 19. Jahrhunderts betont, für die sich Hamilton zeitgleich interessiert.<sup>271</sup>

Der Anblick eines Sonnenuntergangs mit Exkrement ist Gegenstand eines weiteren Ölgemäldes, das in unvollendetem Zustand und ohne die Zustimmung Hamiltons von D. Roth »überarbeitet« wird (Abb. 92).<sup>272</sup> Während zuvor das Motiv des Blumenstillebens willkommener Anlaß für gemeinschaftliche Zusammenarbeit war, so wertet Hamilton diese Art unfreiwilliger »Kollaboration« als Übergriff und schließt diese später mit *Sunshit* betitelte Arbeit von Ausstellungen und Werkverzeichnis aus.<sup>273</sup>



Abb. 91 R. Hamilton, *Sunset (f)* lithograph, 1975



Abb. 92 R. Hamilton/D. Roth, *Sunshit*, 1976/8

270 *Sunset (f)* – lithograph, 1975, Lithographie von einem Stein in 2 Farben, 42 × 53,8 cm, Auflage: 50 + 12 Künstlerexemplare; (Lullin 2002, Nr. 102); zur Entstehungsgeschichte des Blattes vgl. Lullin 2002, S. 154.

271 »Renewed experience of lithography led me to believe that the sure way to get controlled results is with the well-tried means of crayon drawing and that the most sensitive print quality is obtained with colle Chinois. This 19th c. style lithograph put my conjecture to the test.« R. Hamilton, in: *Prints 1939–83*, S. 73.

272 Richard Hamilton/Dieter Roth, *Sunshit*, ca. 1976/78, Öl auf Leinwand, 72 × 95 cm.

273 1977 treffen beide Künstler erneut zur gemeinsamen Arbeit an den *Interfaces* zusammen. Während Hamilton in der Dunkelkammer seines Ateliers arbeitet,



Abb. 93 R. Hamilton, *Sunset*, 1975

Der Aufbau der Sonnenuntergänge variiert nur unwesentlich, sie sind Variationen des gleichen Themas. Über tiefem Horizont erhebt sich ein flamboyanter Himmel, dessen Farbpalette von hellblau, gelb, orange, grau, grün und rot bis dunkelviolett reicht. Bis auf *Sunset (e)* und *(f)*, denen eine kleine Landzunge bzw. eine Felsenformation seitlich ins Bild gesetzt ist, geht bei den übrigen Blättern der Serie der Blick unverstellt über das ruhig daliegende, farbig leuchtende Meer. Die Horizontlinie im unteren Drittel liegt wenig oberhalb eines schmalen Streifens Strand, der sich dunkel gegen das schimmernde Wasser und den gewaltigen Himmel absetzt. Nur in den Ansichten *(a)* und *(b)* ist der Betrachterstandpunkt so tief gewählt, daß die Wasseroberfläche kaum zwischen Strand und Himmel zu erkennen ist. Während der Auftrag der Pastellkreide bei *Sunrise* ebenmäßig und weich erscheint, wird die Dramatik der Wolkenformation im Moment des Sonnenuntergangs noch durch einzelne, deutlich erkennbare Kreidestriche und Farbschraffuren betont.

Jeweils leicht nach links versetzt, erhebt sich der überdimensionierte Koprolith vor dem Hintergrund dieses beeindruckenden ›Naturschauspiels‹. Mit seiner düsteren Farbigkeit fügt er sich wie selbstverständlich ein in den dunklen Strandstreifen, dem er aufliegt. Obwohl er in seiner Form deutlich als Exkrement zu erkennen ist, wirkt der Umriß des Scheißhaufens, der sich dunkel vom Hintergrund abhebt, als Teil der Bodenformation am Saum des Meeres. Nachdrücklich korrespondiert insbesondere im linken Vordergrund des Ölgemäldes<sup>274</sup> die dunkle Silhouette des Exkrements mit der felsigen Landzunge, die rechts als schwarze Fläche ins Bild ragt (Abb. 93). Im Gegensatz zur Postkartenansicht von Cadaqués, dem der Koprolith als irritierendes, surreales Motiv aufgesetzt scheint, wirken Hamiltons Sonnenuntergänge als plausible Topographien einer Strandlandschaft, denen ein imposantes Gestein vorgelagert ist. Der Blick gleitet über diese mächtige Felsformation hinweg in die weite Ferne: Der Koprolith wird zum Repoussoir in der Darstellung eines erhabenen Anblicks grenzenloser, spektakulärer Natur.

›übermalt‹ Roth ›aus Langeweile‹ kurzerhand das begonnene Gemälde. Hamilton schreibt das Bild ab und stellt es erstmals 2003 unter dem Titel *Sunshit* in der Ausstellung *Dieter Roth, Richard Hamilton. Collaborations, Relations, Confrontations* im Museu Serralves in Porto aus. Vgl. Katalog Porto 2003, S. 88.

274 Richard Hamilton, *Sunset*, 1975, Öl auf Leinwand, 61 × 81 cm (Katalog Köln 2003, Nr. 257; falsche Angabe des Besitzers). Die Darstellung mit der rechts ins Bild ragenden Landzunge wiederholt die Komposition der Pastellzeichnung *Sunset (f)*.



Abb. 94 Standphoto aus dem Film *Garden of Evil*, USA 1954

## Die romantische Tradition

Hamiltons Sonnenuntergänge rücken in die Nähe populärer Bildwelten, in denen der Anblick eines Sonnenuntergangs zum kommerziellromantischen Bildrepertoire verkommt. Seine fulminanten Sonnenuntergänge umschreibt Hamilton lakonisch als Reminiszenz der psychedelischen Landschaftsaufnahmen des amerikanischen Westerns *Garden of Evil*.<sup>275</sup> Im Blick Gary Coopers auf die flammend untergehende Sonne über mexikanischer Landschaft spiegelt sich im Cinemascope-Format die Banalisierung erhabener Landschaft durch die amerikanische Filmindustrie (Abb. 94).<sup>276</sup> Wenngleich sich dem zeitgenössischen Betrachter angesichts der *Sunsets* augenblicklich das abgegriffene Vokabular kitschiger Bildwelten aufdrängt, ist der unverstellte Ausblick auf Wasser und lichterfüllte Himmel, den Hamilton mit seiner Serie der Sonnenuntergänge zahlreich variiert, eine tradierte Konfiguration innerhalb der Geschichte der Malerei. Ebenso wie sich in den Gattungen Waldlandschaft und Blumenstilleben die Beziehung von Mensch zur Natur darstellt, spiegelt sich im freien Blick auf unendlichen Horizont das Individuum im Angesicht einer fernen, unzugänglichen Natur.

Spätestens mit Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* wird der kontemplative Blick auf ein ereignisloses Meer zum Darstellungsmodus transzendentaler Erfahrung (Abb. 95).<sup>277</sup> Durch das Fehlen anekdotischer Elemente oder maritimer Versatzstücke widersetzt sich



Abb. 95 Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1809

275 »Jung's young dream bleeds into after-images of *Garden of Evil*. A lake of geranium, cadmium oranges, yellow as Naples. Terre verte ultra marine; indigo to violent Mars.« Hamilton 1982, S. 102; *Garden of Evil*, USA 1954, Regie: Henry Hattaway, mit Gary Cooper u. a.

276 Im Angesicht der untergehenden Sonne stammelt einer der sterbenden Cowboys seine letzten Worte: »Jetzt geht sie unter. Jeden Tag geht sie unter. Und immer nimmt sie einen mit. Heute bin ich dran.«

277 Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1809, Öl auf Leinwand, 110 × 171,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

das Gemälde einer Zuordnung zur Genremalerei oder Marinemalerei in der Tradition der Holländer des 17. Jahrhunderts und wird Ausdruck einer Suche nach spiritueller Erfahrung. Die weite Sicht auf eine unendlich erscheinende Landschaft steht in der Tradition vorromantischer Kunst Mitte des 18. Jahrhunderts.<sup>278</sup> Insbesondere Künstler des protestantischen Nordens entdeckten für sich die wilde, unzivilisierte Natur als unmittelbaren Ort göttlicher Kraft. Nicht nur angesichts dramatischer Gebirgsformationen oder gewaltiger Wasserfälle, sondern auch im Anblick quasi-religiöser Ruhe und Stille wird die unberührte Natur als transzendentes Erlebnis erfahren. Ohne auf traditionelle Bildthemen wie Anbetung, Kreuzigung, Auferstehung oder Himmelfahrt zurückgreifen zu müssen, erfüllen diese Landschaftsbilder spirituelle Erwartungen, die an religiöse Kunst gestellt werden. Die Idee einer Rückversetzung Gottes in die Natur, jenseits traditioneller christlicher Rituale, geht einher mit der Darstellung ungreifbarer Naturphänomene wie Licht, Farbe und Atmosphäre, die das Einswerden von Mensch und Göttlichkeit in der Unendlichkeit erhabener Landschaft suggerieren. Eindrücklich formuliert der amerikanische Transzendentalist Ralph Waldo Emerson dieses Bestreben der Romantiker, aus der Beobachtung der Natur eine neuartige Religiosität zu gewinnen: »Wenn ich auf ihrem Grund stehe, mein Haupt umflutet von der heiteren Luft, den Blick erhoben zur Unendlichkeit, schwindet aller kleinliche Eigenwahn dahin. Ich werde zum durchsichtigen Augapfel. Ich bin nichts. Ich sehe alles. Mich durchfließen die Ströme des Allseins. Ich bin ein Teil oder Splitter der Gottheit.«<sup>279</sup>

Ähnlich wie William Turner hat Caspar David Friedrich das Meer und seine alltäglichen Naturschauspiele als realistische Folie einer mystischen, elementaren Erfahrung dargestellt, in der das Natürliche ins Übernatürliche gewendet erscheint. Die Figuren, die ihren Blick stellvertretend für den Betrachter in die sphärische Weite des offenen Meeres richten, sind Teil einer Raumkonstruktion, die durch die Spannung von Nähe und Ferne gekennzeichnet ist. Der Kontrast zwischen deutlich umrissenem Objekt im Vordergrund und diffusen, entrückten ›Erscheinungen‹ in der weiten Ferne korrespondiert dabei mit der romantischen Polarität von Endlichem und Unendlichem.

Mit Ausnahme des *Mönch am Meer*, dessen einsame Figur sich in der eintönigen Flächigkeit der Strandlandschaft verliert, sind Caspar David Friedrichs Ansichten erhabener Landschaften zumeist von

278 Robert Rosenblum hat die Romantik und ihren Bezug zur Erfahrung des Göttlichen untersucht. Vgl.: Rosenblum 1981.

279 Ralph Waldo Emerson: Natur (nebst dem Goethischen Hymnus an die Natur), Leipzig 1918, S. 15 (englische Originalausgabe: *Nature*, Boston 1836).

einem Motiv im Vordergrund geprägt, das dem Betrachter im Bild als standfester Ausgangspunkt dient. Die Rückenfiguren posieren fast ausschließlich auf leicht erhöhten Felsen oder Steinen im Vordergrund, von denen aus sie in völliger Unbeweglichkeit dem tiefen Horizont andächtig zugewandt erscheinen. So stehen die *Zwei Männer am Meer* auf seicht vom Wasser umspülten Steinen, die sich dunkel gegen das graue Meer abzeichnen (Abb. 96).<sup>280</sup> Das Motiv eines im Vordergrund ruhenden Fixpunktes, von dem aus der Blick in die erhabene Landschaft gerichtet ist, wird in einer weiteren Seelandschaft zum dominierenden Bildelement: Die Figurengruppe, die schweigend dem über der See aufgehenden Mond zugewandt ist, ruht auf einem mächtigen Felsgestein, dessen dunkle Silhouette sich gegen die spiegelnde Wasseroberfläche absetzt (Abb. 97). Wie im *Mondaufgang am Meer*<sup>281</sup> beherrscht auch der gewaltige, dramatisch zerklüftete Felsen im Vordergrund einer im Dunst versunkenen Gebirgslandschaft die Aussicht auf nebulöse Erhabenheit. Die schwarze Masse im Vordergrund ist dem *Wanderer über dem Nebelmeer*<sup>282</sup> nicht nur Aussichtspunkt, sondern bietet festen Boden im Moment eines überwältigenden Offenbarungserlebnisses (Abb. 98). Dieses Motiv des dunklen, sich gegen Himmel und Meer absetzenden Gesteins ist fester Bestandteil in der romantischen Konzeption erhabener Landschaft und Ausgangspunkt für den verklärten Blick auf das Meer als Naturmetapher für die Geheimnisse einer transzendenten Grenzenlosigkeit.

Hamiltons Darstellungen farbgewaltiger Sonnenuntergänge greifen auf die romantische Konstruktion einer Polarität zwischen Nähe und Ferne zurück. Allein die dunkle Masse im Vordergrund, gegen die sich das Naturschauspiel der untergehenden Sonne absetzt, ist kein erhabenes Gestein, sondern ungeheuerliches Exkrement. An die Stelle des haltgebenden Felsens, von dem aus der Blick in die Ferne gerichtet ist, setzt Hamilton die archetypische Form eines Exkrementes, dessen Silhouette das tradierte Raummotiv überformt. Der massige Koproolith im Vordergrund der *Sunsets* erscheint als perfides Zitat all jener Gesteinsbrocken, die Caspar David Friedrichs Seestücke räumlich strukturieren. Während sie dort dem vom transzendentalen Naturerleben ergriffenen Betrachter Halt geben, bleiben Hamiltons Scheißhaufen eindeutig unbetretbar und seine Strandlandschaften menschenleer.

280 Caspar David Friedrich, *Zwei Männer am Meer*, 1817, Öl auf Leinwand, 51 × 66 cm, Staatliche Museen zu Berlin. Zum Motiv der Rückenfigur bei Caspar David Friedrich vgl. Koerner 1998, Kap. 12, S. 265–278.

281 Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, 1822, Öl auf Leinwand, 55 × 71 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

282 Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, Öl auf Leinwand, 98,4 × 74,8 cm, Kunsthalle Hamburg.



Abb. 96 Caspar David Friedrich, *Zwei Männer am Meer*, 1817



Abb. 97 Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, 1822



Abb. 98 Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818

Ähnlich wie die Darstellung des schönen Blumenstillebens durch das Motiv des kleinen Scheißhaufens irritiert wird, verstellt das skatologische Motiv den romantischen Blick auf eine als quasi-religiös erfahrene Natur. Hamiltons *Sunsets* bleiben dabei jedoch zweierlei: Sie sind beeindruckende Ansichten eines grandiosen Naturschauspiels vor dem Hintergrund der Tradition romantischer Landschaftskompositionen, und zugleich stellen sie die Ironisierung dieser Konfiguration dar. Oder andersherum: Hamiltons *Sunsets* sind ironischer Kommentar auf die Tradition romantischer Andacht angesichts eines alltäglichen Naturphänomens, und zugleich sind sie überaus virtuose und beeindruckende Variationen eben dieses Themas. Die Erfahrung der Transzendenz wird dabei weniger ironisiert, als daß sie auf das Motiv des Scheißhaufens umgelenkt wird. Wenn sich Transzendenz bei Caspar David Friedrich von einem festen Punkt aus im Blick auf unerreichbar weite Ferne einstellt, so zwingt Hamilton den Blick in den Vordergrund. Das Motiv des Scheißhaufens steht indes nicht wie bei den Blumenstücken für ›Anfang und Ende‹ eines künstlerischen Produktionsprozesses: Dem Betrachter, vom Felsen gestiegen und vor dem Bild verweilend, wird ein anderes ›Geschäft‹ mit der Ewigkeit angeboten: Das ›Erste‹ und ›Letzte‹, der ›Ausgang‹ und der ›Anfang‹ liegen im Bildvordergrund vor ihm, Transzendenz zeigt sich in einem ewigen Verwertungsprozeß.

## IV. Shift in Conception. *Soft blue landscape*

### Studies

*Soft blue landscape – study* 1975; die pastellblaue Andrex-Anzeige

Noch während Hamilton die letzten Variationen seiner *Sunsets* bearbeitet, widmet er sich erneut der Werbekampagne für Andrex-Toilettenpapier, auf die er in den frühen 60er Jahren im *Sunday Times Magazine* gestoßen war.<sup>283</sup> Hatte er vier Jahre zuvor mit *Soft pink landscape* die rosafarbige Gestaltung der Anzeige als Ausgangspunkt seiner Auseinandersetzung gewählt, greift er nun mit der Collage *Soft blue landscape – study* auf die in Blautönen gehaltene Variante der Toilettenpapierwerbung zurück (Abb. 99<sup>284/100</sup>). Während die 1971 entstandene gleichnamige Zeichnung *Soft blue landscape – study* nur durch ihren Titel und Farbgebung auf die blaue Variante der Anzeige anspielt, jedoch von der Komposition her eher im Zusammenhang mit den Miers-Arbeiten steht, bezieht sich die Collage nun eindeutig auf diesen Entwurf der Andrex-Werbung. Sie ist Pendant zur Collage *Soft pink landscape – study* und Vorstudie für das spätere Gemälde *Soft blue landscape*.

Die hochformatige Anzeige für ›ANDREX Soft blue‹ ist ähnlich ihrer rosa Variante konzipiert; die Waldlandschaft und die Frauen unterscheiden sich jedoch geringfügig. Die Komposition ist nahezu spiegelbildlich zur ›rosa‹ Variante ausgerichtet. So befinden sich die beiden Frauenfiguren nun in der rechten Bildhälfte, die Stehende mit blondem Haar wird zum Teil von einer Baumgabelung verdeckt, linkerhand davon liegt die Brünette angelehnt an einen Baumstamm.

283 Auf die Frage, in welcher Form er seine ›Funde‹ über längere Zeiträume archiviert, antwortet Hamilton lakonisch: »I put stuff in a plan chest in my studio«. (Hamilton in einer E-Mail an die Autorin, 22.12.2006).

284 Richard Hamilton, *Soft blue landscape – study*, 1975, 56 × 76 cm, Wasserfarben, Blei, Farbstifte, Collage auf Papier, Collection Bombelli (Katalog Köln 2003, Nr. 255).



Abb. 99 R. Hamilton, *Soft blue landscape-study*, 1975

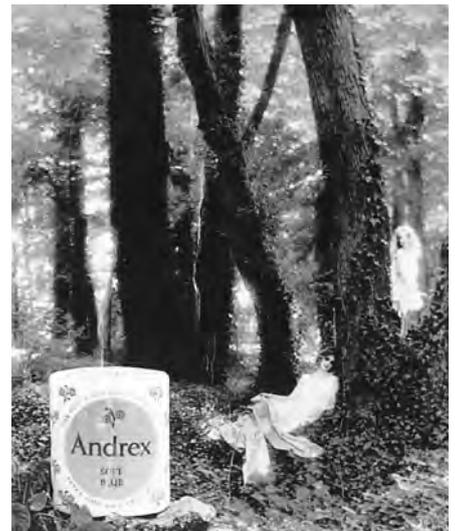


Abb. 100 Werbeanzeige für Andrex-Toilettenpapier, 60er Jahre

Ihre Beine sind von einem breiten Schal bedeckt, der über den mit Efeu bewachsenen Waldboden drapiert ist. Die Toilettenpapierrolle mit der Aufschrift »soft blue« erscheint links vorn im Bild. Ebenso wie die Rolle der ›rosa‹ Anzeige ist sie der Waldszene in vergrößertem Maßstab vorgesetzt und am Boden von großblättrigem Efeu umrankt. Rechts oberhalb der Papierrolle erscheint im Hintergrund der dunkle, kronenlose Stamm eines Baumes, der als vertikaler Balken die Baumlandschaft beherrscht. Der Schriftzug am unteren weißen Rand der beiden Anzeigen lautet identisch, allein der Werbetext der blauen Variante endet mit dem Zusatz: »The most desirable toilet tissue you can buy.«

Analog zur collagierten Vorstudie für das Gemälde *Soft pink landscape* montiert Hamilton einen Ausschnitt aus der Anzeige auf querformatiges Papier.<sup>285</sup> Er übernimmt den Baum im Vordergrund, an dessen tiefer Gabelung die beiden Frauen posieren, sowie den schmalen Ausblick auf eine Lichtung, die zwischen zwei Baumstämmen hell hervorscheint. Ausgehend von diesem aufcollagierten Anzeigenausschnitt führt er die Vegetation nur andeutungsweise mit blau-grünfarbigen Wasserfarben, Blei- und Farbstiften weiter. Während in der Anzeige die beiden Frauen samt Baumgabelung in der rechten Bildhälfte angeordnet sind, so daß der Baumstamm vom Bildrand beschnitten wird, verrückt Hamilton die Figurengruppe hin zur Bildmitte und führt den Baumstamm als ins Blattweiß auslaufenden Farbbalken weiter. Die Bewegung der beiden x-förmig überkreuzten Bäume, zwischen denen in der Werbeanzeige eine Lichtung hervorscheint, endet so abrupt, daß ein seltsam dunkel umrahmtes ›Guckloch‹ entsteht. Der Baumbestand ist im Vergleich zu *Soft pink landscape – study* wenig ›naturalistisch‹ dargestellt, als graphische Akzente rhythmisieren gerade verlaufende Farbbalken kreuz und quer die Bildfläche. Der dunkle dominante Baumstamm der Anzeige erscheint als bläulicher dicker Pinselstrich, der unvermittelt endet.

Im linken unteren Bilddrittel findet sich die Toilettenpapierrolle, deren Gestaltung im Vergleich zu ihrer ›rosa‹ Variante deutlich detaillierter, aber ebenso verschwindend klein erscheint.

Der Ausschnitt der Anzeige hebt sich durch die Intensität seiner Farbigkeit klar ab. Kräftig mit Lineal gezogene Bleistiftlinien fokussieren den Bildausschnitt, wobei Hamilton auch hier mit Übermalungen arbeitet.<sup>286</sup> Entgegen der Ausarbeitung des Gemäldes *Soft pink*

285 Entsprechend der unterschiedlichen Figurengröße ist der Anzeigenausschnitt in *Soft blue landscape – study* größer, als in seinem ›rosa‹ Pendant.

286 Ähnlich aufgebaut wie die Collage ›*Soft pink landscape – study*‹ werden auch hier zweierlei Bildausschnitte ›angeboten‹: der kleinere Ausschnitt begrenzt ins-

*landscape* bleibt der Ausschnitt, den Hamilton aus der Andrex-Anzeige isoliert, auch im späteren Gemälde erkennbar: Der Bereich, der im Gemälde die Baum- und Figurengruppe in intensiver Farbigkeit und detaillierter Ausarbeitung der Vegetation wiedergibt, entspricht exakt den schräg verlaufenden Grenzlinien des Ausschnitts in der Collage. Auch die in der Studie deutlich mit Bleistift angelegte Horizontlinie übernimmt Hamilton in sein Gemälde, wobei er sie zum unteren Bildrand hin korrigiert.

*Study for soft blue landscape*

1976 beginnt Hamilton mit der Arbeit an dem Gemälde *Soft blue landscape*, mit dessen Ausführung er über einen Zeitraum von vier Jahren beschäftigt ist. Das Gemälde stellt sich sowohl durch identische Maße, als auch durch den Titel als Pendant zum Gemälde *Soft pink landscape* dar.<sup>287</sup>

Während der ersten Arbeitsphase am Gemälde entsteht die kleine Tuschzeichnung *Study for soft blue landscape* (Abb. 101).<sup>288</sup> Hamilton isoliert die Figur aus der Andrex-Anzeige, die seitlich hinter einer Baumgabelung stehend ihr Gesicht dem Betrachter zuwendet. Die sie umgebende Vegetation ist als dunkle Fläche nur angedeutet, hell leuchtet dazwischen die sphärisch anmutende Frauenfigur hervor. Auch sie ist nur skizzenhaft entworfen, ihre Beine sind durch einfache Striche angedeutet. Während die Hand der Frau in der Werbeanzeige im Faltenwurf ihres Kleides verschwindet, endet der Arm in Hamiltons Zeichnung als handloser Stumpf. Im Unterschied zu den sich offensiv zur Schau stellenden Frauen, die Hamilton im Zusammen-

besondere rechts unten die Darstellung scharfkantig, während der aufcollagierte Ausschnitt deutlich über die Begrenzung hinausgeführt ist. Weich verlaufender Farbauftrag »sprengt« an zwei Stellen den größeren »Rahmen«. Es entsteht der Eindruck, die Bleistiftlinien des größeren Ausschnitts seien nach Fertigstellung der Darstellung aufgetragen worden. Titel und Signatur erscheinen linkerhand zwischen kleinerem und größerem Ausschnitt.

287 Hamilton hat neben den beiden Andrex-Landschaftsbildern weitere Arbeiten als Bilderpaare konzipiert, z. B. *Interior I* (1964) und *Interior II* (1964), *Bathers I* (1966/7) und *Bathers II* (1967). Insbesondere in der holländischen Malerei des 17. Jhs. sind Pendants ausgeprägt, z. B. in der Darstellung von Jahreszeitenlandschaften. Vgl. zur Geschichte des Pendants: Moriso-Diekamps 1987; auch Caspar David Friedrich greift mit seinen Bilderpaaren auf die Tradition der Pendants zurück. Vgl. Busch 2003, S. 142–158.

288 Richard Hamilton, *Study for soft blue landscape*, 1977, 46,5 × 29 cm, Blei und Wasserfarben auf Papier, Besitz des Künstlers (abgebildet in: Katalog Bielefeld 1978, Nr. 196). E. Lullin datiert fälschlicherweise den Beginn der Arbeit an dem Gemälde nach Fertigstellung dieser Studie, vgl. Lullin 2002, S. 172.



Abb. 101 R. Hamilton, *Study for soft blue landscape*, 1977



Abb. 102 R. Hamilton, *Soft blue landscape - collotype study II*, 1979

hang der Miers-Arbeiten in defäkierender Pose dargestellt hatte, erscheint die Körperhaltung dieser Frauenfigur seltsam verschämt. Obwohl sie ihr Gesicht dem Betrachter zuwendet, geht der Blick durch halb verschlossene Augen ins Leere. Ein dunkler Farblecks oberhalb der Figurendarstellung unterstreicht die Skizzenhaftigkeit dieser Vorstudie.

*Soft blue landscape – collotype study II*

Nach Beendigung der kleinen Vorstudie beginnt Hamilton mit der endgültigen Bearbeitung des Gemäldes *Soft blue landscape*. Dem Vexierspiel zwischen Leinwandbildern und Drucken der *Flower-pieces* nicht unähnlich, zeigt sich dabei ein komplexes Verhältnis von Gemälde und druckgraphischer Bearbeitung. Während des Arbeitsprozesses läßt er das Bild photographieren und als Collotypie (Lichtdruck) reproduzieren. Die weiche und zunächst untiefe Oberfläche dieser Collotypie bearbeitet Hamilton mit Farbstift und Wasserfarben, so daß der Eindruck räumlicher Tiefe entsteht. Die einzelnen Arbeitsschritte werden am unteren weißen Blattrand mit dem jeweiligen Farbstift ›notiert‹.<sup>289</sup>

Ausgehend von dieser bearbeiteten Reproduktion entsteht die Studie *Soft blue landscape – collotype study II* (Abb. 102).<sup>290</sup> Die geschlossene Bildgrenze verläuft mit zwei Couluren am unteren Rand in den weißen Blattrand, auf dem weiterhin die ›Markierungen‹ vermerkt sind. Hamilton übernimmt die blau schimmernden Farbfleichen, die den Blick auf die Waldszene zum oberen Bildrand hin begrenzen, für die Komposition seines Ölbildes. Auch die lasierenden Farbaufträge, die das Erscheinungsbild des Gemäldes prägen werden, sind in der Vorstudie angelegt.

289 Diese Markierungen im Randbereich des Blattes werden als ›Remarques‹ bezeichnet und dienen als Erinnerungshilfe für weitere Bearbeitungen. Vgl. Lullin 2002, S. 172.

290 Richard Hamilton, *Soft blue landscape – collotype study II*, 1979, Wasserfarben, Deckfarben, Fettkreiden, Farb- und Bleistift auf Collotypie (Lichtdruck) in 4 Farben, 73 × 91,8 cm, Kunstmuseum Winterthur (abgebildet in: Katalog Bremen 1998, Nr. 108; Lullin 2002, S. 172, ohne Nr.).



Abb. 103 R. Hamilton, *Soft blue landscape*, 1979

### **Soft blue landscape, Licht- und Siebdruck**

Noch vor Beenden der Arbeit an dem Ölbild entsteht im Anschluß an *Soft blue landscape – collotype II* die Druckgraphik *Soft blue landscape* (Abb. 103).<sup>291</sup> Unter Verwendung der Technik des Siebdruckverfahrens übernimmt Hamilton nur zum Teil die in der Lichtdruckstudie ausgeführten Bearbeitungen.<sup>292</sup> Einzelne Farbstriche zitieren die ›Remarques‹ am unteren weißen Blattrand, der mit den Couluren und durch Weiterführung der Horizontlinie in die Darstellung mit einbezogen wird. Während sich in der Studie eine bis an die Bildgrenzen ausgefüllte Gestaltung zeigt, erscheint die Waldszene nun deutlich reduziert auf die Figurengruppe und die sie unmittelbar umgebende Vegetation. Die detailliert modellierte Bekleidung der Figuren, sowie die akribische Darstellung einzelner Efeublätter am Fuße der Baumgabelung heben sich von der graphisch anmutenden Gestaltung des restlichen Bildraumes ab, der durch lasierende Farbbalken und Markierungen strukturiert wird. Der voyeuristische Blick, mit dem Hamilton den Charakter der *Andrex*-Anzeigenkomposition umschreibt, er-

291 Richard Hamilton, *Soft blue landscape*, Collotypie (Lichtdruck) in 7 Farben und Siebdruck von etwa 10 Schablonen in 40 Farben, 72 × 91,8 cm, Auflage: 136 + 14 Künstlerexemplare, (Lullin 2002, Nr. 114).

292 Das Siebdruckverfahren ermöglicht es, sowohl lasierende Farbflächen zu drucken als auch punktuell Akzente zu setzen. Vgl. dazu Lullin 2002, S. 172.

scheint nun ausschließlich auf die posierenden Frauen fokussiert. Die übrige Waldlandschaft ist ausgeblendet und reduziert sich auf schemenhafte, abstrakte Formen.

Im Anschluß an die Druckgraphik beendet Hamilton das Gemälde *Soft blue landscape*. Mit einzelnen Bildelementen, insbesondere der farbigen Begrenzung zum oberen Bildrand, greift er dabei zurück auf die Collotypie- (Lichtdruck-)Studie. Der wäßrige, transparente Farbauftrag, mit der Technik des Siebdruckverfahrens elaboriertes Stilmerkmal der Druckgraphik, bestimmt auch das Erscheinungsbild des Gemäldes.<sup>293</sup>

### **Soft blue landscape. Bestandsaufnahme**

Ein farbiger Akzent in der linken unteren Bildfläche verkoppelt *Soft blue landscape* mit seinem rosa Pendant. Komposition, Farbgebung und Ausführung stimmen weitgehend mit den druckgraphischen Blättern überein, allein diese Markierung weicht in ihrer kräftig rosa leuchtenden Farbigkeit von den Vorstudien ab (Abb. 104).<sup>294</sup>

Dunkle Stämme zweier Bäume im rechten Bildteil strukturieren das in blau-grüner Farbigkeit gehaltene Gemälde. Nahe des Bodens sind die Baumstämme miteinander verwachsen, von einem Punkt ausgehend verlaufen sie V-förmig an den oberen bzw. seitlichen rechten Bildrand. Die beiden Frauen gruppieren sich um die Baumgabelung, eine davon liegt linkerhand am Boden, die Schulter am Baum abgestützt. Die andere steht erhöht hinter der Gabelung, so daß ihr seitlich gewandter und links an den Baumstamm gelehnter Oberkörper sichtbar ist. Beide Frauen haben ihre Gesichter dem Betrachter zugewandt, ihre Augen sind geschlossen. Sie tragen weiße, schulterfreie Kleider, die sich klar von der tiefgrünen Farbigkeit ihres Hintergrundes abheben. Die Figuren sind detailliert wiedergegeben, der blaugrüne Überwurf, der die Beine der Liegenden bedeckt, ist in seinem Faltenwurf aufwendig modelliert. Auch die Darstellung der Baumstämme ist bis zur Höhe der stehenden Frau mit dunkelgrünem Efeubewuchs und klaren Konturen detailgenau gestaltet. Links oberhalb der liegenden Figur scheint aus dem Dunkelgrün der angedeuteten Vegetation eine helle Fläche ovalförmig hervor, als öffne sich durch einen dunklen Hohlweg der Blick auf eine entfernte Lichtung. Betont durch ihre

293 Zur Interferenz von Drucken und Gemälden, die schon Hamiltons Werk der 60er Jahre auszeichnet vgl. Gilmour 1970, S. 137.

294 Richard Hamilton, *Soft blue landscape*, 1976/80, Öl auf Leinwand, 122 x 162,5 cm (Katalog Köln 2003, Nr. 266)



Abb. 104 R. Hamilton, *Soft blue landscape*, 1976/80

dominante Farbgebung steht die Darstellung der Frauen im eklatanten Gegensatz zur restlichen, spärlich bearbeiteten Bildfläche. Von einem weißen Nichts hinterfangen, das allein durch abstrakte Farbmarkierungen rhythmisiert scheint, dominiert die Figurengruppe samt der sie hinterfangenden grünlichen Farbfläche den Vordergrund des Gemäldes. Auf fast theatralische Weise bildet sie das Zentrum des Bildes, sie ist Ausgangspunkt, von dem aus der Blick ausschwärmt und auch dorthin wieder zurückkehrt.

In Höhe der stehenden Frau beginnt die radikale Auflösung der illusionistischen Darstellung. Die Baumstämme werden zu olivgrünen Balken, deren Konturen sich zum oberen und rechten Bildrand hin öffnen und in stellenweise pastos aufgetragene grünliche Farbflächen mit erkennbaren Pinselstrichen und Colluren aufgehen. Auch die starke Farbigkeit, im Bereich der Baumgabelung zum Teil tiefgrün, scheint weich auszulaufen in die kühl-weißliche Fläche, die die linke Bildhälfte bestimmt. Auf dieses flächige Weiß, das in sich durch differenzierten weißen Farbauftrag strukturiert ist, sind unterschiedlichste Farbmarkierungen aufgetragen. Breite Pinselstriche, die vertikal und horizontal stellenweise übereinander verlaufen, Pinselschwünge mit herabgelaufener Farbe, gestisch ›ausgemalte‹ kleinere Flächen und wie zufällig gesetzte Farbtupfer, allesamt stehen diese in heller, fast transparenter Farbigkeit gehaltenen Markierungen als abstrakte Zeichen im Kontrast zur illusionistischen Darstellung von Baumgabelung und Frauenfiguren. In *Soft blue landscape* scheint sich die Darstellung einer Waldszene aufzulösen in versprengte, abstrakte Zeichen oder

anders: Abstrakte Farbmarkierungen verdichten sich zu einer illusionären Darstellung einer Figurengruppe im Wald.

Abgesehen von den vertikal verlaufenden Baumstämmen rechts wird das Gemälde durch eine klar erkennbare und nur an wenigen Stellen unterbrochene Linie gegliedert, die die Bildfläche horizontal in Höhe der Baumgabelung teilt. Nur im Bereich der Figurengruppe wirkt sie als Horizontlinie, mit der sich die Frauen im Raum positionieren. In der linken Bildfläche gibt sie sich als eine durch Bleistift akzentuierte Linie, an der sich hellgraue Schattierungen im unteren Bildteil scharf vom Weiß des oberen Bildteils absetzen. Die Andrex-Toilettenpapierrolle ist in den unteren linken Teil des Gemäldes gesetzt, umspielt von bläulicher Farbe scheint sie zu schweben. Analog zur Papierrolle in *Soft pink landscape* ist sie im Vergleich zur Komposition der Andrex-Anzeige stark verkleinert und paßt sich dennoch perspektivisch nicht der Figurengruppe an. Die Aufschrift »Andrex SOFT BLUE« auf der blau/weißen Verpackung ist gut lesbar.

Ist der Bildteil links der Baumgabelung strukturiert durch klar voneinander abgegrenzte, abstrakte Farbmarkierungen, die die Flächigkeit ihrer weißlichen Grundierung betonen, so gibt sich die Fläche rechterhand entschieden anders. Hier entwickelt Hamilton ausgehend von der Horizontallinie eine differenziert ausgeführte und räumlich wirkende Fläche, die jedoch mindestens ebenso abstrakt anmutet, wie die willkürlich scheinenden Farbmarkierungen links der Baumgabelung. Durch subtil abgestimmte Farbschattierungen und Hell-Dunkel-Effekte entsteht ein perspektivisch wirkendes Raster, das sich nach oben hin in zwei senkrecht verlaufende Linien öffnet und zum unteren Bildrand diffus in einen schmalen, rötlichen Farbstreifen »ausläuft«. Es entsteht der Eindruck, Hamilton habe mit dieser vor- und zurückweichenden, perspektivisch bewegten Rasterung an einen Topos erinnern wollen, der ihn während seiner Studienzeit an der Slade School beschäftigt hatte: Die Frage nach der Strukturierung der Bildoberfläche und nach der generellen Möglichkeit abstrakter Bildzeichen auf einer zweidimensionalen Farbfläche führte Hamilton Ende der 40er, Anfang der 50er Jahre zu der »Feststellung«, daß eine Fläche allein schon durch strichförmig gesetzte Zeichen unweigerlich zu einem dreidimensionalen Bildraum wird. »Perspective is the dominant clue in our interpretation of any image«.<sup>295</sup> Die in den 50er Jahren verbreitete Hypothese einer kategorisch zweidimensionalen Flächigkeit von Bildern, zusammen mit dem daraus resultierenden Primat abstrakter Malerei, schien sich in Hamiltons eigenen Arbeiten

295 Hamilton 1982, S. 12.

zu widerlegen. »The picture plane could only triumph as a monochrome – preferably white.«<sup>296</sup> Seine eigenen Forschungen zur Bildräumlichkeit ergaben sich aus dieser Annahme und verbanden sich im weiteren mit seinem Interesse an illusionärer Räumlichkeit, seiner »unfashionable (at that time) predisposition towards an illusory representational space«.<sup>297</sup> Mehr als 25 Jahre später scheint Hamilton mit dem perspektivischen Raster in *Soft blue landscape* auf diese Auseinandersetzung anzuspielden. Fast beiläufig rechts unten am Bildrand stellt er mittels einiger weniger linearer Farbschattierungen, die sich zu einem Raster fügen, die Frage nach Wahrnehmung von Räumlichkeit und illusionärem Bildraum erneut.

Linkerhand dieses angedeuteten Rasters befindet sich im Bereich des Übergangs zur illusionistisch dargestellten Baumgabelung und liegender Frauenfigur ein seltsam gestaltetes Gebilde, das zwar sowohl in Farbe und Form präzise ausgestaltet ist, aber keinen benennbaren Gegenstand bezeichnet. Die Ausführung dieses braun-ockerfarbigen Un-Dings, das schon in den Vorstudien und der Druckgraphik angelegt ist, erinnert an die Formensprache der Werke der frühen 60er Jahre. Mit eigenwillig verlaufenden Konturen und subtilen, formgestaltenden Farbschattierungen deutet Hamilton in Arbeiten wie *Glorious Techniculture*<sup>298</sup> oder *AAH!*<sup>299</sup> technische Apparate oder Gerätschaften an, die insbesondere in den Medien gleichbedeutend mit Moderne und Fortschrittlichkeit sind (Abb. 105/106). In *Soft blue landscape* hingegen bezeichnet dieser Gestaltungsmodus nichts als sich selbst. Er ist Zitat eines Darstellungswillens, dem sein Darstellungsobjekt entzogen wurde oder abhanden kam. Sowohl dieses eigentümlich ausgestaltete technoide Gebilde, als auch das Raster unten rechts, wirken wie das leise Echo der Antworten, die Hamilton in seinen frühen Arbeiten auf die Frage nach dem »illusory representational space« formuliert hat.



Abb. 105 R. Hamilton, *Glorious Techniculture*, 1961/4



Abb. 106 R. Hamilton, *AAH!*, 1962

296 ebd.

297 ebd.

298 Richard Hamilton, *Glorious Techniculture*, 1961–64, Öl und Collage auf Panel, 122 × 122 cm, The Museum of Modern Art, New York (Katalog Köln 2003, Nr. 94).

299 Richard Hamilton, *AAH!*, 1962, Öl auf Panel, 81 × 122 cm, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (Katalog Köln 2003, Nr. 96).

## **Soft blue landscape und ›Object Art‹**

*Soft blue landscape* und das fast ein Jahrzehnt zuvor vollendete Gemälde *Soft pink landscape* unterscheiden sich wesentlich im Charakter ihrer Darstellung. Dennoch präsentieren sie sich als Variationen desselben Themas, beziehen sich beide auf Werbeanzeigen und sind identisch in Maßen und der Technik Öl auf Leinwand. In der Darstellung ihres Bildsujets, das weibliche Körperlichkeit mit einer tabuisierten Körperfunktion bzw. mit dem Entfernen von Exkrementen verknüpft, überwiegen in dem frühen Bild bildaffirmative, im späteren bildsprenge Momente.

Während die bildnerischen Mittel in *Soft pink landscape* den Eindruck photographischer Effekte vermitteln, behaupten sich die willkürlich erscheinenden Farbmarkierungen in seinem ›blauen‹ Pendant als abstrakte, autonome Zeichen. Breit aufgetragene Pinselstriche, sich überlagernde geometrische Farbflächen und die wenigen gestischen Markierungen fügen sich nicht zu einem homogen erscheinenden Gesamtbild zusammen, sondern bleiben disparate Markierungen auf der weiß grundierten Fläche. Die weichgezeichnete, ›softe‹ Darstellung der Vegetation in *Soft pink landscape* entspricht dem romantisierenden Entwurf der Andrex-Anzeige, der werbewirksamen Verschleierung ihres skatologischen Gegenstandes: »A veil of soft focus vegetation screens the peeper from the sentinel.«<sup>300</sup> Bei *Soft blue landscape* ist ›soft‹ hingegen nur der Titel, das Bild selbst ist eine rüde, wenngleich technisch virtuose Irritation des Blicks auf geschlossenen-illusionistischen Bildraum. Trotz durchlaufender Horizontlinie ergibt sich nur im Bereich der Figurengruppe eine in sich schlüssige Räumlichkeit mit Vorder- und Hintergrund. Die restliche Bildfläche wird zu den Bildrändern hin durch verschiedenfarbige Farbaufträge gestaffelt und rhythmisiert, ohne jedoch den Eindruck einer illusionistischen Raumstruktur zuzulassen.

Ist dieses Nebeneinander von Bildauflösung und illusionistischer Darstellung mit einer expliziten voyeuristischen Fokussierung auf das ›Wesentliche‹, die beiden posierenden Frauen, zu erklären, so steht das Gegeneinandersetzen verschiedener visueller Sprachen auch für eine indirekte Kritik am Wahrheitsgehalt medialisierter Repräsentationsformen. Die Weichzeichnung, mit der die pastellrosa Darstellung dem photographisch-illusionistischen Charakter der Werbeanzeige folgt, erzeugt einen ästhetischen Schleier, der in *Soft blue landscape* endgültig zerreißt. Der Gestaltungswille einer Werbung, die die Vor-

300 Hamilton 1982, S. 78.

stellung eines ›sauberen‹ Körpers nicht nur mit zweideutig keuschen Frauenkörpern in freier Natur, sondern darüber hinaus mit einer ästhetisch verschleiernenden Bildsprache verschränkt, wird mit der naturalistischen Darstellung der Frauen zitiert, um sich dann in abstrakte, gegenstandslose Zeichenhaftigkeit zu zersetzen. Mit dem Übergang figurativer Malerei in abstrakte, den illusionistischen Bildraum sprengende Formensprache führt Hamilton nicht nur die in *Soft pink landscape* bereits angekündigte Auflösung eines werbestrategischen Bildentwurfs fort. Die gegenstandslosen Farbmarkierungen auf zartrosa gefärbtem Hintergrund werden in *Soft blue landscape* zu dominanten Bildelementen, die die Konstruktion der Andrex-Anzeige dadurch aushebeln, indem sie zur restlichen Darstellung ebenso im krassen Gegensatz stehen, wie die weichgezeichnete Andrex-Anzeige zur Scheiße, die mit pastellfarbigem Toilettenpapier sauber entfernt werden soll.<sup>301</sup> *Soft blue landscape* dechiffriert die Verdrängung des Skatologischen in der Werbung durch die Auflösung des illusionistischen Raumes, in dem sich die Fiktion eines sauberen (weiblichen) Körpers eingerichtet hat. Mit der Überführung des photographisch-naturalistischen Werbebildentwurfs in abstrakte Farbmarkierungen, die im Kontrast zur Darstellung der Waldidylle als krude Verschmutzung der Bildfläche erscheinen, zerreißt der illusionistische Schleier, der das Werbebild als Ort der Sublimation des Skatologischen instruiert.

Hamiltons Bearbeitung der Andrex-Werbeanzeigen scheint damit eine künstlerische Strategie vorweg zu nehmen, die sich seit Anfang der 80er Jahre in der Appropriation Art und ihrer Auseinandersetzung mit Werbebildern ankündigt. Ihren Bezug auf illusionistische, photographische Bildwelten erklärt Hal Foster im Zusammenhang einer ›Wiederkehr des Realen‹<sup>302</sup>, mit der sich ein gesteigertes Interesse und indirekte Kritik am illusionären Schein medialer Täuschungsstrategien verknüpft. So untersucht insbesondere Richard Prince in seinen frühen Arbeiten die Mechanismen photographischer Bilder aus der Werbung, indem er z. B. Anzeigen für Urlaubsorte abphotographiert (Abb. 107).<sup>303</sup> Mit der anschließenden Manipulation dieser



Abb. 107 Richard Prince, *untitled (sunset)*, 1981

301 Etienne Lullin reduziert das Nebeneinandersetzen von abstrakten Elementen und figürlicher Darstellung in *Soft blue landscape* auf Hamiltons ausgewiesenes Interesse am Konflikt zwischen Figuration und Abstraktion: »Hamilton hat öfters betont, daß ihn der Konflikt zwischen Figuration und Abstraktion fasziniere.« Lullin, 2002, S. 174.

302 Foster 1996. Foster untersucht zumeist amerikanische künstlerische Positionen der 90er Jahre. Deren Hinwendung zum ›Realen‹ und ihre die mediale Darstellungsebene penetrierende Sicht beschreibt er als Symptom der Unzufriedenheit mit dem textuellen Modell von Wirklichkeit im poststrukturalistischen Diskurs der Postmoderne.

303 Richard Prince, *untitled (sunset)*, 1981, Ektacolor photograph, 76,2 × 114,3 cm.

sonnendurchfluteten, mit glücklichen Menschen bevölkerten Strand-idyllen<sup>304</sup> führt Prince die Illusionen medialisierter Repräsentationsformen vor: »Consider the sunset images of Prince, which are re-photographs of vacation advertisements from magazines, familiar pictures of young lovers and cute kids on the beach, with the sun and the sea offered as so many commodities. Prince manipulates the surrealist look of these ads to the point that they are *derealized* in the sense of appearance but *realized* in the sense of desire. In several images a man thrusts a woman out of the water, but the flesh of each appears burned – as if in an erotic passion that is also a fatal irradiation. Here the *imaginary* pleasure of the vacation scenes goes bad, becomes obscene, displaced by a real ecstasy of desire shot through with death, a *jouissance* that lurks behind the pleasure principle of the ad image, indeed of the image-screen in general.«<sup>305</sup> Diese ›Durchlöcherung‹ des ästhetischen Schleiers des Mediums (image-screen) wird in Hamiltons *Soft blue landscape* nicht wie bei Prince mit der ›Implosion‹ des photographischen Illusionismus erreicht, sondern durch die Auflösung in jene malerischen und abstrakten Markierungen, die hinter oder über dem illusionären Bildraum ›lauern‹ und das Verschmutzte, Skatologische, Verdrängte selbst sind.

Foster erkennt diese Verlagerung der Konzeption des Realen, wie sie sich mit Prince als ›shift in conception – from reality as an effect of representation to the real as a thing of trauma‹<sup>306</sup> artikuliert, in einer zeitgenössischen Kunst, die sich dem Obszönen, Skatologischen, Verworfenen zuwendet. Sie ist geprägt von der Suche nach einem Wahrheitsgehalt jenseits des illusionären Scheins medialisierter Darstellungsformen.<sup>307</sup> Das ›Reale‹ zeigt sich in der frontalen Vorführung einer Körperlichkeit, die als Kehrseite der kosmetischen und perfektionierten Erscheinungskörper der Massenmedien für eine unvermittelte ›Wahrhaftigkeit‹ steht. Der traumatisierte, kranke, verletzte Körper und seine Mechanismen der Ausscheidung rücken in den 90er Jahren ins Visier künstlerischer Produktion, die sich mit dem Begriff des ›Abjekten‹ verknüpft und in den kunsttheoretischen Diskurs einschreibt.<sup>308</sup> Mit einem regelrechten ›Shit movement‹ wird das Exkre-

304 Im Gegensatz zu Hamilton bearbeitet Prince diese Bilder nicht mit malerischen Mitteln, sondern im Medium der Photographie selbst.

305 Foster 1996, S. 146 (Hervorhebung durch Foster).

306 ebd.; Foster verdeutlicht diesen ›Shift‹ exemplarisch am Werk von Cindy Sherman. Mit den Begriffen ›Image-screen‹ und ›Object-gaze‹, die diese Verlagerung in der Konzeption des Realen veranschaulichen, bezieht sich Foster auf die Schriften Jacques Lacans. Siehe Foster 1996, S. 146 ff.

307 vgl. dazu auch: Frohne 2002, S. 401–427.

308 Anfang der 80er Jahre begründet Julia Kristeva mit *Powers of Horror. An Essay*

ment selbst in Szene gesetzt, um Mechanismen der Repression aufzudecken und der visuellen Sublimation in traditioneller Kunst und Kultur zu trotzen.<sup>309</sup>

Auch wenn sich Hamiltons skatologische Arbeiten diesen Vergleich mit Praktiken einer nachfolgenden Künstlergeneration gefallen lassen müssen, so ist er als »old fashioned artist, a fine artist in the commonly accepted sense«<sup>310</sup> einer Tradition verbunden, die sich jenseits der adoleszenten, weil trotzigigen Haltung des rebellischen Künstlers behauptet.<sup>311</sup> Sein Interesse für die Andrex-Werbeanzeigen gilt der kühlen Dekonstruktion medialer Darstellungspraxis durch das Freilegen ihrer Referenzen und durch Auflösung des illusionären Raumes, in den sich der »saubere« Körper hineinimaginiert. So übersteigert *Soft pink landscape* den Bezug der Andrex-Anzeige auf Landschaftsfotographie mit simulierten photographischen Effekten, mit denen die Werbe-Waldidylle zur optischen Täuschung wird. Und obendrein löst sich in *Soft blue landscape* dieses Vexierbild auf in formale, abstrakte Farbmarkierungen, die die Bildfläche »verschmutzen«, wie das Andrex-Toilettenpapier umgekehrt den (weiblichen) Körper säubert.

Im Unterschied zum überhitzten »Shit movement« der 90er Jahre erscheint Hamiltons analytische Dekonstruktion einer auf Verdrängung angelegten Toilettenpapierwerbung »cool«.<sup>312</sup> Die druckgraphische Version von *Soft pink landscape*, mit der Hamilton im Anschluß an die Fertigstellung von *Soft blue landscape* seinen fast zehn Jahre umspannenden »Path of romance« beschließt, unterstreicht diese kühle und kalkulierte künstlerische Haltung.

on *Abjection* eine Theorie des Abjekten. Nach ihrer kanonischen Definition ist das »Abjekte« dasjenige, was das Subjekt absondern muß, um zum Subjekt zu werden. Vgl. Kristeva 1982.

309 Ganze Werkkomplexe von Künstlern wie Mike Kelley, John Miller oder Paul McCarthy operieren mit menschlicher Scheiße, zumeist kommt jedoch ein das Exkrement simulierender Stoff zum Einsatz. Vgl. zu »Abject Art« auch: Zimmermann 2001 und den Katalog *Abject Art* 1993.

310 Hamilton 1982, S. 64.

311 Foster verweist auf die ödipale, auf Bestrafung ausgerichtete, infantile Trotzhaltung des »Shit movement« der frühen 90er Jahre. Siehe Foster 1996, S. 159 ff.

312 Hamilton bezeichnet die Balance zwischen Ehrerbietung und Zynismus, die ihm Pop-Culture und insbesondere die Andrex-Werbung abverlangen, als *non-Aristotelian* oder *cool*. Siehe Hamilton 1982, S. 78.



Abb. 108 R. Hamilton, *Soft pink landscape*, 1980

### ***Soft pink landscape*, Licht- und Siebdruck**

Der Druck *Soft pink landscape*<sup>313</sup> erscheint zunächst als einfache Replik des gleichnamigen Gemäldes, das Hamilton 1971/2 fertiggestellt hatte (Abb. 108). Subtile Abweichungen widerlegen jedoch die Annahme, die gedruckte Ansicht eines Gemäldes legitimiere sich als dessen getreue Reproduktion.

Im Zusammenhang der *Landscapes* hatten Reproduktionstechniken den Arbeitsprozeß an den ›Originalen‹ geprägt und damit wiederholt die zentrale Bedeutung drucktechnischer Verfahren für Hamiltons künstlerische Produktion belegt: » (...) selon moi une gravure constitue le croquis préparatoire d'un tableau aussi souvent qu'un dessin, et dans certains cas plus souvent encore.«<sup>314</sup> Hamilton verwendet druckgraphische Verfahren als Vorbereitung beider Gemälde, indem er deren Technik soweit in den Entstehungsprozeß der Leinwandarbeiten miteinbezieht, daß sie ihr Erscheinungsbild selbst prägen: Das Luftige, ›Softe‹ von *Soft pink landscape* entwickelt er aus seiner Bearbeitung der vier Dye-Transfer-Drucke, die während der

313 Richard Hamilton, *Soft pink landscape*, 1980, Collotypie (Lichtdruck) in 7 Farben und Siebdruck von etwa 10 Schablonen in 35 Farben, 72,8 × 91,6 cm, Auflage: 136 + 14 Künstlerexemplare (Lullin 2002, Nr. 115).

314 Hamilton 1992.

Arbeit an der Leinwand angefertigt wurden<sup>315</sup>. Das Siebdruckverfahren des Druckes *Soft blue landscape* ist wiederum mit seinen Effekten des wäßrigen Farbauftrags prägend für das im Anschluß erarbeitete Gemälde *Soft blue landscape*. Diese Vorgehensweise, mit der Reproduktionstechniken und Originalwerke in einer Weise miteinander verschränkt werden, die der gängigen ›Genealogie‹ von Gemälde und Druck widerspricht, wird mit der druckgraphischen Version von *Soft pink landscape* wiederum verkehrt. Anstatt nun jedoch das Leinwandbild, das bereits als fertiges Werk vorliegt, zu ›reproduzieren‹, dekonstruiert Hamilton in verschiedenen Arbeitsschritten den Herstellungsprozeß des Gemäldes. Durch Entfernen und Hinzufügen einzelner ›Schichten‹ und Farbwerte entsteht der Licht- und Siebdruck *Soft pink landscape* als Pendant des druckgraphischen Blattes *Soft blue landscape*.

Das Gemälde wird dazu zunächst fotografiert, die daraus resultierende Collotypie (Abb. 109)<sup>316</sup> ist als vierfarbiger ›printer's proof‹ Grundlage für die weitere Bearbeitung mit Farbstiften, Gouache und Spritzpistole. Dieser ›retouchierte‹ Druck *Soft pink landscape – study II* (Abb. 110)<sup>317</sup> wiederum wird in Zusammenarbeit mit dem Drucker Heinz Häfner erneut modifiziert, indem bei den Farbtrennungen Veränderungen vorgenommen und zwei weitere Farben hinzugefügt werden. Diese überarbeiteten Filme sind Vorlage für *Soft pink landscape (state)* (Abb. 111).<sup>318</sup> Die jeweiligen Arbeitsschritte werden als farbige ›Remarques‹ in den Druck übertragen.<sup>319</sup> In der Technik des Siebdrucks fügt Hamilton der Collotypie in weiteren Arbeitsschritten Markierungen in verschiedenen Schichten hinzu, die das Erscheinungsbild des endgültigen Drucks prägen.<sup>320</sup> Die einzelnen



Abb. 109 R. Hamilton, *Soft pink landscape (printer's proof)*, 1980



Abb. 110 R. Hamilton, *Soft pink landscape – study II*, 1980



Abb. 111 R. Hamilton, *Soft pink landscape (state)*, 1980

315 siehe Anm. 90.

316 Richard Hamilton, *Soft pink landscape (printer's proof)*, 1980, Collotypie (Lichtdruck) in 4 Farben, 716 × 960 mm (abgebildet in: Katalog London 1983, Nr. 57).

317 Richard Hamilton, *Soft pink landscape – study II*, 1980, von Hand und mit Spritzpistole bearbeitete Collotypie (Lichtdruck), 715 × 960 mm; (abgebildet in: Katalog London 1983, Nr. 58) Lullin gibt den Druck mit falschem Titel an (*Soft pink landscape – study III*) und geht fälschlicherweise von drei hinzugefügten Farben aus. Vgl. Lullin 2002, S. 174

318 Richard Hamilton, *Soft pink landscape (state)*, 1980, Collotypie (Lichtdruck) in 6 Farben, 750 × 1050 mm (abgebildet in: Katalog London 1983, Nr. 59).

319 Diese ›Remarques‹, mit denen der untere weiße Bildrand in die Darstellung miteinbezogen wird, sind in einigen Katalogabbildungen des Druckes nicht berücksichtigt.

320 Hamilton verweist auf die im Siebdruckverfahren hergestellten Hinzufügungen: »›Soft blue‹ and ›Soft pink‹ are so elaborate in the screen-printing of small touches of colour and multiple layers of white that it is impossible to be precise about the number of screens or colours.« R. Hamilton, in: Hamilton 1982, S. 78.

Farbaufräge liegen der weichen, verschwommenen Oberfläche auf; sie zerstören die photographische Illusion einer sonnendurchfluteten Waldlichtung. Weißer verlaufender Farbaufrag in der oberen, wäßrige schwarze Flächen und farbiges Gekritzeln in der unteren Bildhälfte irritieren und verstellen den voyeuristischen Blick auf die zwei posierenden Frauengestalten. Durch Übertragung der ›Remarques‹ am unteren Blattrand, zusammen mit eingezeichneten Strichen auf Horizonthöhe, die in beide seitlichen Blattränder hineingezogen werden, ist die Begrenzung der Darstellung aufgelöst.

Der Druck *Soft pink landscape* ist eine ›verschmierte‹, ›aufgelöste‹ Version seiner ›Vorlage‹. Der ›softe‹ und illusionistische Darstellungsmodus des Gemäldes, der die Bildsprache der Andrex-Werbeanzeige zuspitzt, wird in der druckgraphischen Paraphrase durch aufgelegte Farbmarkierungen und mit Auflösung der Bildbegrenzungen durchbrochen. Ähnlich wie die klischierte Ruhe romantischer Postkarten-Sonnenuntergänge in die psychedelischen Farbgewitter der ›Sunsets‹ umkippt, verkehrt sich die harmonisierende, weichgezeichnete Ansicht der Waldidylle als Ort der Sublimation in eine alptraumhafte Wüstenei. Das Skatologische, Verdrängte ist der kleinen Toilettenpapierrolle entwischt, so wie der mächtige Geist Aladins Wunderlampe entfleucht.

*Soft pink landscape* beschließt Hamiltons Auseinandersetzung mit der Andrex-Werbung und einer Thematik, die Skatologisches mit schönen Motiven aus der Natur verbindet. Der Druck verschränkt das Motiv der rosagefärbten Anzeige und seine weichgezeichnete Version im Gemälde mit dem aufgelösten, ›de-realisierten‹ Entwurf des blauen Pendants. Hamilton erarbeitet diese Synthese mittels druckgraphischer Technik und bindet damit *Soft pink landscape* an die drucktechnischen Prozesse zurück, die den Werkkomplex der *Flowerpieces* charakterisieren. Hamiltons ›Path of romance‹ endet im Medium der Druckgraphik, im Verweis auf ein komplexes Referenzsystem von Originalwerk und Reproduktion.

## V. Epilog. *Sin caga sin vida; Sin vida sin arte*

Hamiltons ›Path of romance‹ führt den Betrachter in Bildwelten, denen eine olfaktorische Note zur ›zweiten‹ Natur wird. Der Geruch der Scheiße durchzieht nicht nur idyllische Waldlandschaften, auch schöne Blumenstilleben und fulminante Sonnenuntergänge sind ›kontaminiert‹. Das Skatologische der *Landscapes* zersetzt leise den ästhetischen Schein medialisierter und werbewirksamer Täuschungsstrategien, der freie Blick auf transzendierte, quasi-religiöse Natur ist in den *Sunsets* verstellt. Jedoch ebensowenig wie die Sonnenuntergänge durch den massigen Koprolith im Vordergrund aus dem Gleichgewicht geraten, so zeigt sich die ›verschissene‹ Kehrseite schöner Werbeansichten als provozierende, Abscheu erregende Orgie entsublimierter Körper. Das Exkrement bedeutet Irritation, aber es steht nicht minder als Produkt kreatürlicher Stoffwechselfvorgänge für die künstlerische Produktion selbst.

Wenn Hamilton sein ›balmy triplet‹<sup>321</sup>, die skatologische Trilogie der *Landscapes*, *Flower-pieces* und *Sunsets* in den Kontext von ›Natur‹ stellt, so ist das Exkrement nicht allein der fermentierende Stoff, mit dem sich illusionistische oder verkitschte Bildansichten und obsolet gewordene Bildsujets im Kontext zeitgenössischer Kunst legitimieren können. Mit den skatologischen Blumenstücken und der Vielzahl ihrer aufwendig produzierten druckgraphischen Paraphrasen deutet sich die Verschränkung künstlerischer Prozesse mit Stoffwechselmechanismen an, assoziiert sich das Ausgeschiedene, der Scheißhaufen, mit dem künstlerischen Werk.

Seinem Galeristen in Cadaqués, Lanfranco Bombelli und dessen Frau Margareta, sendet Hamilton 1973 als Weihnachtsgruß zwei Postkarten<sup>322</sup>, die als ebenso witziges wie programmatisches Statement seinen ›Path of romance‹ vorzeichnen (Abb. 112/113). Die eine

321 Hamilton faßt seine Waldlandschaften, Blumenstücke und Sonnenuntergänge als ›balmy triplet‹ zusammen: ›Flowers and sunsets were added to the forest scene to make a balmy triplet.‹ R. Hamilton, in: Hamilton 1982, S. 79.

322 Richard Hamilton, *Sin caga sin vida; Sin vida sin arte*, bearbeitete Postkarten, Collection Bombelli (abgebildet in: Galeria Cadaqués 2004, S. 16).



Abb. 112 R. Hamilton, *Sin caga sin vida*, 1973

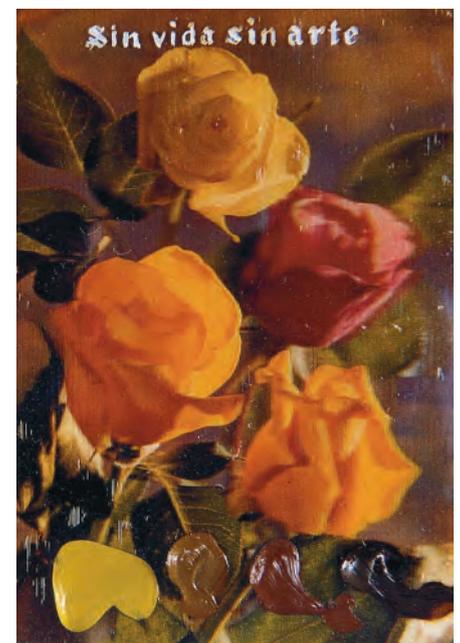


Abb. 113 R. Hamilton, *Sin vida sin arte*, 1973

der beiden Karten ist mit pastos aufgetragener weißer Farbe vermalt, am unteren Rand findet sich ein dunkler Scheißhaufen.<sup>323</sup> Aus ihm erwächst eine Blumendolde: *Sin caga sin vida*<sup>324</sup> ist in dunkler, altertümlicher Druckschrift am oberen Kartenrand geschrieben. Die zweite Karte ist die 3D-Abbildung einiger großer Rosenblüten vor dunklem Grund. Am unteren Kartenrand hat Hamilton vier dicke Farbkleckse direkt aus der Tube aufgetragen. In gleicher Schrift steht oben weiß auf schwarz geschrieben: *Sin vida sin arte*.

*Sin caga sin vida – sin vida sin arte: Kein Leben ohne Kunst, also dann keine Kunst ohne Scheiße.*

323 In Spanien hat eine skatologische Thematik zu Weihnachten eine alte Tradition: eine hockende und defäkierende Hirtenfigur ist fester Bestandteil des Krippenspiels.

324 ›Caga‹ entstammt weder dem spanischen noch dem katalanischen Wortschatz. Offenbar in der Annahme, ›caga‹ wäre die Übersetzung von ›Scheiße‹, hat Hamilton dieses Wort ›erfunden‹.

## Bibliographie

Die vorliegende Bibliographie erfaßt nicht alle Publikationen von und zu Richard Hamilton, sondern entspricht einer Auswahl, die für die vorliegende Dissertation relevant war und benutzt wurde. Für eine umfassende Bibliographie zu Richard Hamilton siehe: die Ausstellungskataloge der Tate Gallery, London 1992 und der Kunsthalle Bremen 1998.

Die **fett gedruckten Titel** entsprechen den in den Fußnoten benutzten Zitierweisen/Abkürzungen.

### **Texte, Interviews und aufgezeichnete Gespräche von und mit Hamilton**

Hamilton, Richard: *Duchamp*, in: Art International, vol. 7, no. 10, Januar 1964, S. 22–28 (aufgenommen in Hamilton 1982)

Hamilton, Richard: *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, The Arts Council of Great Britain, London, Juni 1966 (Einleitung und Katalogtexte für die Duchamp Retrospektive der Tate Gallery, London)

**Hamilton 1969** • Richard Hamilton: *Photography and Painting*, in: Studio International, März 1969, vol. 177, Nr. 909, S. 120–125 (gekürzt aufgenommen in Hamilton 1982)

Hamilton, Richard: *Thesen*, in: Kunst Praxis Heute. Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik, Köln 1972

Hamilton, Richard: *Marcel Broodthaers*, in: Art Monthly, no.1, Oktober 1976

**Hamilton/Roth 1977** • Richard Hamilton/Dieter Roth: *Collaborations of Ch. Rotham*, Edition Hansjörg Mayer und Galeria Cadaqués, Stuttgart 1977

Hamilton, Richard/Roth Dieter: *Conversation Between Dieter Roth and Richard Hamilton on the Subject of INTERFACES*, in: Sondern 4, 1979, S. 154–168

**Hamilton 1982** • Richard Hamilton: *Collected Words*, London 1982

- Hamilton, Richard: *Der Widerstand von Long Kesh*, in: Du. Zeitschrift für Kultur, no. 513, S. 32–35, November 1983 (dt. Übersetzung von: Richard Hamilton: A Cellular Maze, Orchard Gallery, London 1983)
- Hamilton, Richard: *Artists Talking. Richard Hamilton/1: Paths of Parody and Pastiche*, Lecon Arts, 1989 (Tape/slide conversation with Sarat Maharaj)
- Hamilton, Richard: *Artists talking. Richard Hamilton/2: Coolness or Satire?*, Lecon Arts, 1989 (Tape/slide conversation with Sarat Maharaj)
- Hamilton 1992** • Richard Hamilton: *Valeurs et jugements*, Interview mit Marco Livingstone, in: Art Press no. 171, Juli/August 1992, S. 10–18
- Hamilton 2006** • Richard Hamilton: *Interview, Northend, 16.1.2006*, abgedruckt in katalanischer Sprache in: Galería Cadaqués. Obres de la Col·lecció Bombelli, Ausstellungskat. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona 2006, S. 26–36

### **Werkverzeichnisse der Druckgraphik**

- Prints 1939–1983** • Richard Hamilton. *Prints. A Complete Catalogue of Graphic Works 1939–1983*, Waddington Graphics, London; Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart/London 1984
- Richard Hamilton. Prints. Graphic Works Continued 1984–1991*, Waddington Graphics, London; Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart/London 1992
- Lullin 2002** • Richard Hamilton. *Prints and Multiples 1939–2002*, Werkverzeichnis verfaßt von Etienne Lullin, Vorwort Dieter Schwarz, mit Beiträgen von Richard Hamilton und Stephen Coppel, Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 2002

### **zu Richard Hamilton (Monographien, Aufsätze, Dissertationen)**

- Almansi 1976** • Guido Almansi: *Un Watteau escrementizio*, in: Nuovi Argumenti 50, 1976, S. 191–194
- Archer, Michael: *Richard Hamilton at the Tate Gallery*, in: Texte zur Kunst 7, 1992, S. 201–203
- Aubry 2002** • Brigitte Aubry: *Le mariage du pinceau et de la lentille. La peinture hybride de Richard Hamilton*, in: Etudes photographiques, Paris, No. 11, Mai 2002, S. 125–139

- Aubry 2004** • Brigitte Aubry: *Richard Hamilton. Une peinture hybride*, Dissertation Rennes 2004
- Bove 2001** • Jens Bove: *Instant View. Richard Hamiltons Werkgruppen ›My Marilyn‹, ›I'm dreaming of a white Christmas‹ und ›Swinging London 67‹*, Dissertation Marburg 2001
- Cooke, Lynne: *Richard Hamilton*, in: *Parkett* 25, 1990, S. 114–120
- Foster 2003** • Hal Foster: *On the First Pop Age*, in: *New Left Review* 19, Jan.–Feb. 2003
- Gilmour 1970** • Pat Gilmour: *Richard Hamilton. Painter of Prints and Printer of Paintings*, in: *Arts Review* 22/5, 14. März 1970, S. 137
- Gilmour, Pat: *Symbiotic Exploitation or Collaboration. Dine & Hamilton with Crommelynck*, in: *The Print Collector's Newsletter* 15/16, 1985, S.194–198
- Jacob 1986** • Jürgen Wenzel Jacob: *Die Entwicklung der Pop Art in England ... von ihren Anfängen bis 1957. Das Fine-Popularart Continuum*, Frankfurt am Main/Bern/New York 1986
- Jacob, Jürgen Wenzel: *Richard Hamilton. Methoden zur Rückeroberung der Bildwelt für die Kunst*, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 2, München 1988, S. 2–15
- Kaizen 2000** • William R. Kaizen: *Richard Hamilton's Tabular Image*, in: *October* 94, Herbst 2000, S. 113–128
- Leach, Dawn: *Richard Hamilton: The Beginning of His Art*, Frankfurt am Main u. a. 1993
- Maharaj, Sarat C.: *The Dialectic of Modernism and Mass Culture: a Historical and Stylistic Study of Pop Art in Britain with Particular Reference to R. Hamilton's and E. Paolozzi's work (1940–85)*, Dissertation Reading University 1985
- Maharaj 1992** • Sarat C. Maharaj: *Pop Art's Pharmacies. Kitsch, Consumerist, Objects and Signs, the ›Unmentionable‹*, in: *Art History* 15/3, 1992, S. 334–350
- Maharaj, Sarat C.: *Richard Hamilton*, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, London 1996, Bd. 14, S. 111–113
- Maharaj, Sarat C.: *A Monster of Veracity, a Crystalline Transsubstantiation. Typotranslating the Green Box*, in: *The Duchamp Effect*, hrsg. von Martha Buskirk/Mignon Nixon, London 1996, S. 60–91
- Ohff, Heinz: *Richard Hamilton. Prints 1939–83*, in: *Das Kunstwerk* 38/4–5, 1985, S. 166–167
- Renzio, Toni del: *Richard Hamilton*, in: *Art Monthly* 159, 1992, S. 3 ff.
- Selz, Peter: *A Symposium on Pop Art*, in: *Arts Magazine* vol. 37, April 1963, S. 36–45

- Tallman, Susan: *Richard Hamilton's Ulysses*, in: Arts Magazine, vol. LXIII, No. 1, Sep. 1988, S. 23–24
- Walker, John A.: *Hamilton's influence*, in: Art Monthly 159, 1992, S. 7
- Watkins, Jonathan: *The Reconstruction of Duchamp's Large Glass*, in: Art Monthly 136, 1990, S. 3–5
- Zänker, Jürgen: *Pop Dialoge*, in: Kunstforum International 111, 1991, S. 110–117

### **Ausstellungskataloge zu Richard Hamilton**

- Richard Hamilton. Retrospektive*, Tate Gallery, London 1970, Text von Richard Morphet (weitere Stationen: Stedelijk van Abbe-museum, Eindhoven und Kunsthalle Bern)
- Richard Hamilton*, Studio Marconi, Mailand 1972
- Katalog Manchester 1972** • *Richard Hamilton. Prints, Multiples and Drawings*, Whitworth Art Gallery, Manchester 1972, mit einer Einleitung von John Russell und Kommentaren von Richard Hamilton
- Katalog Middeltown 1973** • *The Prints of Richard Hamilton*, Texte von Richard S. Field, Davison Art Center, Wesleyan University, Middeltown, Connecticut 1973
- Richard Hamilton*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1973, Texte von Richard Hamilton und John Russell (weitere Stationen: Nationalgalerie Berlin, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Kunsthalle Tübingen; Kat. mit Vorwort von W. Schmied, 1974)
- Katalog London 1975** • *Richard Hamilton. Paintings, Pastels, Prints*, Serpentine Gallery, London 1975 (weitere Station: Wolverhampton Art Gallery, Wolverhampton)
- Richard Hamilton. Paintings, Pastels, Prints / Richard Hamilton. Schilderijen, pastels en grafiek*, Stedelijk Museum Amsterdam 1976 (weitere Stationen: Kunstverein Karlsruhe; Bonnefonten-museum Maastricht; Gemeentemuseum Arnhem)
- Katalog Bielefeld 1978** • *Richard Hamilton. Studies – Studien 1937–1977*, Kunsthalle Bielefeld 1978, Texte von Michael Pauseback und Richard Hamilton (weitere Stationen: Stedelijk van Abbe-museum, Eindhoven und Kunsthalle Bern)
- Katalog London 1983** • *Richard Hamilton. Image and Process. Studies, Stage and Final Proofs from the Graphic Works, 1952–82*, Tate Gallery, London 1983, Texte von Richard S. Field und Richard Hamilton, Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer 1983
- Katalog Winterthur 1990** • *Richard Hamilton. Exteriors. Interiors.*

- Objects. People*; Kunstmuseum Winterthur 1990, Texte von Dieter Schwarz und Richard Hamilton, Stuttgart u. a. 1990 (weitere Stationen: Kestner-Gesellschaft, Hannover 1990/1991; IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia 1991),  
*Richard Hamilton*, Anthony d'Offay Gallery, London 1991  
**Katalog London 1992** • *Richard Hamilton*, Tate Gallery, London 1992, Texte von Richard Morphet und Richard Hamilton  
*Richard Hamilton*, XLV Biennale di Venezia, British Pavillion 1993, Texte von Sarat Maharaj und Richard Hamilton, London 1993  
**Katalog London 1998** • *Richard Hamilton, New Technology and Printmaking*, Hansjörg Mayer/Alan Christea Gallery London 1998  
**Katalog Bremen 1998** • *Richard Hamilton. Subject to an Impression*, Kunsthalle Bremen 1998, Text von Andreas Kreul mit Beiträgen von Jens Bove und Richard Hamilton  
**Katalog Köln 2003** • *Richard Hamilton, Retrospective. Paintings and Drawings 1937 to 2002* (on the Occasion of an Exhibition at MACBA, Barcelona and the Ludwig-Museum, Cologne), Köln 2003  
**Katalog Porto 2003** • *Dieter Roth, Richard Hamilton – Collaborations, Relation, Confrontations*, mit einer Einführung von Vicente Todoli, Texte von Etienne Lullin und Emmett Williams, Museu Serralves. Museu de Arte Contemporânea (Porto) 2003, London, Edition Hansjörg Mayer 2003

## **Literatur allgemein**

- Bachtin 1987** • *Michael Bachtin. Rabelais und seine Welt* (dt. Übersetzung von Gabriele Leupold), Frankfurt am Main 1987  
 Bann, Stephen: *Pop Art and Genre*, in: *New Literary History* 24/1, 1993, S. 115–124  
**Benjamin 1963** • Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1963  
**Berger 1974** • John Berger (u. a.): *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek bei Hamburg 1974 (Originalausgabe: *Ways of Seeing*, Middlesex 1972)  
**Billeter 1977** • Erika Billeter: *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis Heute*, Zürich/Bern 1977  
**Boehm 1986** • Gottfried Boehm: *Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei*, in: *Landschaft*, hrsg. von Manfred Smuda, Frankfurt 1986

- Bourke, John G.: *Compilation of Notes and Memoranda Bearing upon the Use of Human Ordure and Human Urine in Rites of a Religious or Semi-religious Character among Various Nations*, Washington, D.C. 1888
- Bourke, John G.: *Der Unrat in Sitte, Brauch, Glauben und Gewohnheitsrecht der Völker*, mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Sigmund Freud, Leipzig 1913
- Brooker 1992 • Peter Brooker (Hrsg.): *Modernism/Postmodernism*, London/New York 1992
- Busch 1977 • Werner Busch: *Piranesis »Carceri« und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 39, 1977, S. 209–224
- Busch 2003 • Werner Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003
- Clark, Kenneth: *Landscape into Art*, Edinburgh 1956
- Colomina, Beatriz: *Friends of the Future. A Conversation with Peter Smithson*, in: *October* 94, 2000, S. 3–30
- Dalle Vacche, Angela: *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*, Austin 1996
- Daniels 1992 • Dieter Daniels: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte der Moderne*, Köln 1992
- Deeds Ermarth, Elisabeth: *Finger Exercises. Parody as a Practice for Postmodernity*, in: *European Journal of English Studies*, vol. 3, No. 2, 1999, S. 226–240
- Dittrich 2004 • Sigrid und Lothar Dittrich: *Lexikon der Tiersymbole*, Petersberg 2004
- Douglas 1966 • Mary Douglas: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, New York 1966
- Eco, Umberto: *The Frames of Comic »Freedom«*, in: U. Eco – V. V. Ivanov – M. Rector (Hrsg.), *Carnival!*, Berlin u. a. 1984
- Eco, Umberto: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig 1989
- Ebert-Schifferer 1998 • Sybille Ebert-Schifferer: *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998
- El Cadaqués de Peter Harnden i Lanfranco Bombelli*, Publikation des Centre de Documentació del COAC, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Girona 2003
- Ferreira Duarte, João: *Introduction: Genre Matters*, in: *European Journal of English Studies*, vol. 3, No. 1, 1999, S. 3–10
- Foster 1996 • Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass./London 1996

- Frohne 2002** • Ursula Frohne: *Berührung und Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst*, in: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, hrsg. von H. Belting – D. Kamper – M. Schulz, München 2002
- Gilmour 1997** • Pat Gilmour: *Late Picasso*, in: Print Quarterly, XIV/June 1997
- Gilmour 2000** • Pat Gilmour: *Tyler and the Art of Collaboration*, in: The Kenneth Tyler and Tyler Graphics Collection, Sotheby's Mai 2000
- Griffiths 1996** • Anthony Griffiths: *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*, London 1996
- Hanschke 1988** • Ulrike Hanschke: *Die flämische Waldlandschaft. Anfänge und Entwicklungen im 16. und 17. Jahrhundert*, Stuttgart 1988
- Hartlaub 1961** • Gustav Friedrich Hartlaub: *Hans Baldung Grien. Hexenbilder*, Stuttgart 1961
- Hartmann 1973** • Lucrezia Hartmann, »Capriccio« – *Bild und Begriff*, phil. Dissertation Zürich, Nürnberg 1973
- Hebdige, Dick: *Hiding in the Light. On Images and Things*, New York 1988
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York 1985
- Johnson, Bond: *The Mode of Parody. An Essay at Definition and Six Studies*, Frankfurt am Main 2000
- Jung 1962** • *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*, auf-gezeichnet und herausgegeben von A. Jaffé, Zürich/Stuttgart 1962
- Kasper 2003** • Astrid Kasper: *Gerhard Richter. Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 2003
- König/Schön 1996** • Eberhard König / Christiane Schön: *Stilleben*, Berlin 1996
- Koerner 1998** • Joseph Leo Koerner: *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, München 1998
- Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998
- Kristeva 1982** • Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York 1982
- Kroeber-Riel, Werner: *Strategie und Technik der Werbung*, Stuttgart 1988
- Kuspit, Donald: *Tart Wit, Wise Humor*, in: Artforum 34, 5, Januar 1991, S. 93–101
- Laporte 1991** • Dominique Laporte: *Eine gelehrte Geschichte der Scheiße*, Frankfurt 1991 (französische Originalausgabe: *Histoire de la merde [prologue]*, Paris 1978)

- Lütke, Rudolf: *Der Ernst der Ironie. Studien zur Grundlegung einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst*, Würzburg 2002
- MacInnes, Colin: *Absolute Beginners*, London 1959
- Mahsun, Carol Anne: *Pop Art. The Critical Dialogue*, Ann Arbor 1989
- Mai/Ress 1998 • Ekkehard Mai / Joachim Ress (Hrsg.): *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln 1998
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Basel 1995 (Originalausgabe 1964)
- Mitchell, W. J. Thomas: *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994
- Moriso-Diekamps 1987 • Cornelia Moriso-Diekamps: *Das Pendant in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1987
- Nünning, Ansgar: *The Creative Role of Parody in Transforming Literature and Culture: An Outline of a Functionalist Approach to Postmodern Parody*, in: *European Journal of English Studies*, vol. 3, No. 2, 1999, S. 123–137
- Panofsky 1936 • Erwin Panofsky: *Et in Arcadia ego. On the Conception of Transience in Poussin and Watteau*, in: *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, hrsg. von R. Klibansky, H. J. Paton, Oxford 1936
- Rabelais 2003 • Rabelais, Francois: *Gargantua und Pantagruel*, dt. Übersetzung, hrsg. von H. u. E. Heintze, Frankfurt a. M. 2003
- Ritter, Joachim: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in: ders.: *Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1974
- Rosenblum 1981 • Robert Rosenblum: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*, München 1981
- Roth 1972 • Dieter Roth: *Dieter Roth, Bücher und Grafik (1. Teil) aus den Jahren 1947 bis 1971*, Gesammelte Werke, Band 20, Stuttgart/London/Reykjavik: Edition Hansjörg Mayer 1972
- Roth 2002 • *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, hrsg. von Barbara Wien, London 2002
- Scharf, Aaron: *Art and Photography*, London 1968
- Schütte 1978 • Hugo Schütte: *DuMont's Lexikon der Fotografie*, Köln 1978
- Schwarz 1997 • Arturo Schwarz: *The Complete Works of Duchamp*, vol. 1–2, New York 1997
- Smuda 1986 • Manfred Smuda: *Landschaft*, Frankfurt 1986
- Söntgen 2004 • Beate Söntgen u.a. (Hrsg.): *Über Dieter Roth: Beiträge des Symposiums vom 4. und 5. Juli 2003 zur Ausstellung »Roth-*

*Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive« im Schaulager Basel*, Basel 2004

Sonntag, Susan: *On Photography*, New York 1977

Spahn 1999 • B. Spahn: *Piero Manzoni. Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben*, München 1999

Swift 1966 • Jonathan Swift: *Poems*, hrsg. von Harold Williams, Oxford 1966

Térey, Gabriel von (Hrsg.): *Die Handzeichnungen von Hans Baldung Grien*, Straßburg 1894–96

Theweleit 1977 • Klaus Theweleit: *Männerphantasien*, Frankfurt a.M. 1977

Ullrich, Wolfgang: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002

Vidal, Mary: *Watteau's Painted Conversations. Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, New Haven/London 1992

Walker, John A.: *Cross-Overs. Art into Pop. Pop into Art*, London 1987

Ward, Dick: *Photography for Advertising*, London 1990

Warhol, Andy (und Hackett, Pat): *POPism. The Warhol 60s*, New York 1980

Zimmermann 2001 • Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder. Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*, Tübingen/Berlin 2001

## **Ausstellungskataloge allgemein**

**Abject Art 1993** • *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, Whitney Museum of American Art, New York 1993

*Art and Film Since 1945. Hall of Mirrors*, hrsg. von Russell Ferguson, The Museum of Contemporary Art Los Angeles 1996 (Ausstellungstour Columbus, Ohio; Rom; Chicago 1996–98)

*Hans Baldung Grien. Prints & Drawings*, hrsg. von J. H. Marrow – A. Shestack, National Gallery of Art, Washington 1981 (weitere Station: Yale University Art Gallery, New Haven), New Haven 1981

**Blumenstücke 1995** • *Blumenstücke. Kunststücke. Vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, hrsg. von Hans-Michael Herzog, Kunsthalle Bielefeld 1995/6

**Callot 1992** • *Jacques Callot 1592–1635*, hrsg. von Paulette Choné – Daniel Ternois, Musée Historique Lorrain, Nancy / Paris 1992

**Das Capriccio als Kunstprinzip 1996** • *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Archimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik*,

- hrsg. von Ekkehard Mai, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1996/7, Mailand 1996 (weitere Stationen 1997: Kunsthaus Zürich; Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach, Wien)
- Cloaca Maxima*, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, Museum der Stadt-entwässerung, Zürich 1994
- Combattimento per un immagine – fotografi e pittori Turin 1973** • *Combattimento per un immagine – fotografi e pittori*, Il Museo Civico di Torino, Hrsg. Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Turin 1973
- Corot, Courbet 1996** • *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. Les amis de la nature*, hrsg. von Christoph Heilmann, Haus der Kunst München 1996
- Galeria Cadaqués 2004** • *Galeria Cadaqués (1973–1997)*, hrsg. von Patricia Molins, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2004
- The Independant Group. Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, hrsg. von Davis Robbins, Institute of Contemporary Art, London; Instituto Valenciano de Arte Moderno; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, London/Cambridge/Mass. 1990
- Kunst aus Fotografie Hannover 1973** • *Kunst aus Fotografie: Was machen Künstler heute mit Fotografie? Montagen, Übermalungen, Gemälde, Dokumente, Fotobilder*, Texte von Helmut R. Leppien, Kunstverein Hannover 1973
- Künstlerphotographien im XX. Jahrhundert Hannover 1977** • *Künstlerphotographien im XX. Jahrhundert*, Text von Carl Albrecht Haenlein, Kestner-Gesellschaft Hannover 1977
- Le Gray 2002** • *Gustave Le Gray 1820–1884*, hrsg. von Sylvie Aubenas, Begleitband zur Ausstellung Gustave Le Gray, Photographe (1820–1884) Bibliothèque Nationale de France, Paris 2002
- Le Gray/Carleton E. Watkins 1993** • *Gustave Le Gray, Carleton E. Watkins, Pioniere der Landschaftsfotographie*, Katalog von Margret Stufmann und Martin Sonnabend u.a., Ausstellung Malibu/Frankfurt am Main 1993, Mainz 1993
- Malerei als Medium*, hrsg. vom Neuen Berliner Kunstverein, Ausstellung Berlin 1995/6
- Malerei nach Fotografie München 1970** • *Malerei nach Fotografie: Von der Camera obscura bis zur Pop Art. Eine Dokumentation*, Texte von Joseph A. Schmoll, gen. Eisenwerth, Stadtmuseum München 1970
- Manzoni 1992** • *Piero Manzoni*, hrsg. von Germano Celant, Castello di Rivoli-Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli 1992, Mailand 1992

- Medium Fotografie – Fotoarbeiten bildender Künstler von 1910–1973** Leverkusen 1973 • *Medium Fotografie – Fotoarbeiten bildender Künstler von 1910–1973*, Schloß Morsbroich, Städtisches Museum Leverkusen 1973
- Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole** Recklinghausen 1973 • *Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole: Realistische Kunst in unserer Zeit*. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen 1973
- Modern Art and Popular Culture** 1990 • *Modern Art and Popular Culture. Readings in High and Low*, hrsg. von Kirk Varnedoe / Adam Gopnik, Museum of Modern Art, New York 1990
- Momentbild. Künstlerphotographie*, hrsg. Carl Haenlein, Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover 1982
- The Photographer and the Artist** New York 1976 • *The Photographer and the Artist*, Sydney Janis Gallery, New York 1976
- Photography into Art. An International Exhibition of Photography** London 1972 • *Photography into Art. An International Exhibition of Photography*, Text von Ainslie Ellis, Camden Arts Centre London 1972
- Pop Art** 1991 • *Pop Art*, hrsg. Marco Livingston, Royal Academy of Arts, London 1991 (weitere Stationen: Museum Ludwig, Köln 1992, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1992), London 1991
- Nicolas Poussin. 1594–1665*, hrsg. von Pierre Rosenberg, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1994/5
- Rembrandt the Printmaker** 2000 • *Rembrandt the Printmaker*, hrsg. von E. Hinterding / G. Luigten / M. Royalton-Kisch, Rijksmuseum, Amsterdam 2000/2001 und British Museum, London 2001, Amsterdam 2000
- Richter** 1993 • *Gerhard Richter*, Band I–III, hrsg. von Gerhard Richter und Kasper König, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1993 (weitere Stationen: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993/4, Moderna Museet, Stockholm 1994; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994), Stuttgart 1993
- Gerhard Richter. Landschaften*, hrsg. von Dietmar Elger, Sprengel Museum Hannover 1998/9, Ostfildern-Ruit 1998
- Stilleben in Europa** 1979 • *Stilleben in Europa*, hrsg. von Gerhard Lange-meyer, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1979/80, Münster 1979
- Unschärferelation** 2000 • *Unschärferelation. Fotografie als Dimension der Malerei*, hrsg. von Joachim Brohm / Stephan Berg, Kunstverein Freiburg i. Marienbad 1999/2000 (weitere Stationen: Kunstmuseum Heidenheim 2000; Stadtgalerie Saarbrücken 2000), Ostfildern-Ruit 2000

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Richard Hamilton, *Soft pink landscape*, 1971/2;  
nach: Katalog London 1992, Nr. 70
- Abb. 2 Werbeanzeige für Andrex-Toilettenpapier, 60er Jahre;  
Abbildung zur Verfügung gestellt vom History of  
Advertising Trust, Norwich, GB
- Abb. 3 Persiflage der Werbeanzeige, 60er Jahre;  
Abbildung zur Verfügung gestellt von Mrs. Jann Croft
- Abb. 4 Werbeanzeige, 60er Jahre; nach: Berger 1974, S. 143
- Abb. 5 Gustave Le Gray, *Wald von Fontainebleau*, um  
1849–1852; nach: Le Gray/Charleton E. Watkins 1993, S. 16
- Abb. 6 Paul Huet, *Clairière Gros-Fouteau, Fontainebleau*,  
um 1843; nach: Corot, Courbet 1996, S. 257, Nr. B95
- Abb. 7 Denis van Alsloot mit Hendrik de Clerck, *Waldlandschaft  
mit Kephalus und Procis*, 1608; nach: Hanschke 1988, Nr. 24
- Abb. 8 Antoine Watteau, *Divertissements champêtres*, um 1718;  
nach: Mary Vidal: Watteau's Painted Conversations.  
Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-  
Century France, New Haven/London 1992, S. 113,  
Nr. 116
- Abb. 9 Gustave Courbet, *Les Demoiselles des bords de la Seine*,  
1856; nach: Valeria Bajon: Courbet, Paris 2003, S. 163
- Abb. 10 Théodore Rousseau, *Im Wald von Fontainebleau*,  
um 1850; nach: Corot, Courbet 1996, S. 321, Nr. B 136
- Abb. 11 Richard Hamilton, *Landscape*, 1965/6;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 131
- Abb. 12 Nicolas Poussin, *Les Bergers D'Arcadie*, um 1630/5; nach:  
Nicolas Poussin 1594–1665, Paris 1992, S. 283, Nr. 93
- Abb. 13 Antoine Watteau, *Les Champs Élysées*, ca. 1717;  
nach: Mary Vidal: Watteau's Painted Conversations.  
Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-  
Century France, New Haven/London 1992, S. 29, Nr. 36
- Abb. 14 Richard Hamilton, *Soft pink landscape – study*, 1971;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 212

- Abb. 15 Postkarte *Un des effets des eaux de Miers*, 60er/70er Jahre;  
aus Bestand der Autorin
- Abb. 16 Postkarte des Kurortes Miers in Südwestfrankreich;  
aus Bestand der Autorin
- Abb. 17 Postkarte *Effets des Eaux*; aus Bestand der Autorin
- Abb. 18 Richard Hamilton, *Soft blue landscape-study*, 1971;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 220
- Abb. 19 Postkarte *Un des effets des eaux des Miers*, 60er/70er Jahre;  
nach: Katalog Bremen 1998, S. 74
- Abb. 20 Richard Hamilton, *By the soft blue waters of Miers*, 1972;  
nach: Lullin 2002, Nr. 89
- Abb. 21 Richard Hamilton, *Esquisse*, 1972; nach: Lullin 2002, Nr. 87
- Abb. 22 Richard Hamilton, *By the soft blue waters of Miers*, 1972;  
nach: Katalog Bielefeld 1978, Nr. 167
- Abb. 23 Richard Hamilton, *Un des effets des eaux des Miers*, 1973;  
nach: Lullin 2002, Nr. 90
- Abb. 24 René Magritte, *La trahison des images*, 1928/9; nach:  
René Magritte, *Catalogue Raisonné*, Bde. I–IV, hrsg. von  
David Sylvester und Sarah Whitfield, Antwerpen 1992,  
Bd. I, S. 331, Nr. 303
- Abb. 25 Richard Hamilton, *Eine kleine schöne Scheisse*, 1971;  
nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 100
- Abb. 26 Richard Hamilton, *Eine kleine schöne Scheisse für Dieter*,  
1971; nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 101
- Abb. 27 Richard Hamilton, *Girl with skirt up*, 1972;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 228
- Abb. 28 Richard Hamilton, *Girl with trousers down*, 1972;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 229
- Abb. 29 Richard Hamilton, *Girl with tights down*, 1972;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 231
- Abb. 30 Richard Hamilton, *Surprised girl*, 1972;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 232
- Abb. 31 Richard Hamilton, *Girl surprised in the forest*, 1972;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 233
- Abb. 32 Richard Hamilton, *Soft pink landscape – study I*, 1972;  
nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 103
- Abb. 33 Richard Hamilton, *Soft pink landscape – study II*, 1972;  
nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 104
- Abb. 34 Richard Hamilton, *Soft pink landscape – study III*, 1972;  
nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 105
- Abb. 35 Richard Hamilton, *Soft pink landscape – study IV*, 1972;  
nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 106

- Abb. 36 Richard Hamilton *Just what is it that makes today's home so different, so appealing?*, 1956;  
nach: Katalog London 1992, Nr. 13
- Abb. 37 Richard Hamilton, *My Marilyn*, 1965;  
nach: Katalog London 1992, Nr. 31
- Abb. 38 Pieter Bruegel, *Die Niederländischen Sprichwörter*, 1559;  
nach: Rainald Grosshans: Pieter Bruegel d. Ä.  
*Die Niederländischen Sprichwörter*, hrsg. von der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2003, S. 7
- Abb. 39 Johannes van Vliet, *Man making water*, 1632;  
nach: Rembrandt the Printmaker 2000, S. 106
- Abb. 40 Theodoor van Thulden, *Couple beneath a tree*, undatiert;  
nach: Rembrandt the Printmaker 2000, S. 107
- Abb. 41 Rembrandt, *Woman making water and defecating*, 1631;  
nach: Rembrandt the Printmaker 2000, S. 105
- Abb. 42 Jacques Callot, *Paysan accroupi*, 1617;  
nach: Callot 1992, Nr. 214
- Abb. 43 Jacques Callot, *Capricci di varie Figure*, Frontispiz, 1617;  
nach: Jacques Callot. *Das gesamte Werk*, 2 Bde., Berlin 1972, Bd. 2, S. 977
- Abb. 44 Manzoni und die ›merda d'artista‹, 1961;  
nach: Manzoni 1992, S. 137
- Abb. 45 Richard Hamilton, *Flower-piece I*, 1971–74;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 219
- Abb. 46 Richard Hamilton, *Flower-piece II*, 1973;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 241
- Abb. 47 Richard Hamilton, *Flower-piece III*, 1973/4;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 242
- Abb. 48 Richard Hamilton, *The Citizen*, 1982/3;  
nach: Katalog London 1992, Nr. 82
- Abb. 49 Richard Hamilton, *Flower-piece postcards a–c*, 1971/rekonstruiert 1973; Abbildung zur Verfügung gestellt vom MACBA, Barcelona
- Abb. 50 Richard Hamilton, *Palindrome*, 1974;  
nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 167
- Abb. 51 Richard Hamilton, *A tutti i Mercanti d'Arte Moderna*, 1972; nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 115
- Abb. 52 Richard Hamilton, *Flower-piece study (a)*, 1971;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 216
- Abb. 53 Richard Hamilton, *Flower-piece*, 1971;  
nach: Katalog Bielefeld 1978, Nr. 153
- Abb. 54 Richard Hamilton, *Flower-piece*, 1971;

- nach: Katalog Köln 2003, Nr. 221
- Abb. 55 Richard Hamilton, *Flower-piece study (b)*;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 239
- Abb. 56 Richard Hamilton, *Flower-piece study (c)*;  
nach: Katalog Köln 2003, Nr. 240
- Abb. 57 Pieter Bruegel d. Ä., *Großer Mailänder Blumenstrauß*,  
1606; nach: Ebert-Schifferer 1998, S. 85, Nr. 60
- Abb. 58 Gerhard Richter, *Tulpen*, 1995;  
nach: Blumenstücke 1995, S. 68
- Abb. 59 Richard Hamilton, *Swingeing London 67 (a)*, 1968/9;  
nach: Katalog London 1992, Nr. 48
- Abb. 60 Richard Hamilton, *Still-life*, 1965;  
nach: Katalog London 1992, Nr. 32
- Abb. 61 Marcel Duchamp, *Pharmacie*, 1914; nach:  
Gloria Moure: Duchamp, Recklinghausen 1988, Nr. 67
- Abb. 62 Richard Hamilton, *Trichromatic flower-piece*, 1973/4;  
nach: Lullin 2002, Nr. 92
- Abb. 63 Richard Hamilton, *Flower-piece – trial proof*, 1973;  
nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 118
- Abb. 64 Richard Hamilton, *Flower-piece – trial proof*, 1973;  
nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 119
- Abb. 65 Richard Hamilton, *Trichromatic progressives*, 1973/4;  
nach: Lullin 2002,
- Abb. 66 Richard Hamilton/Dieter Roth, *Flower-piece surmounting  
turd and gloves, (original)*, 1976;  
nach: Katalog Porto 2003, Nr. 19
- Abb. 67 Richard Hamilton/Dieter Roth, *Fleurs de Nice  
(certificate)*, 1976; nach: Katalog Porto 2003, Nr. 19
- Abb. 68 Richard Hamilton, *Multi-coloured flower-piece*, 1874;  
nach: Lullin 2002, Nr. 95
- Abb. 69 Richard Hamilton, *Flower-piece A*, 1974;  
nach: Lullin 2002, Nr. 96
- Abb. 70 Richard Hamilton/Dieter Roth, *Two flower-pieces*, 1974;  
nach: Lullin 2002, Nr. 97
- Abb. 71 Dieter Roth, *Topfpflanze (Pot plant A)*, 1974;  
nach: Katalog Porto 2003, S. 176 (ohne Nr.)
- Abb. 72 Dieter Roth (mit Björn Roth), *Bouquet*, 1975;  
nach: Katalog Porto 2003, S. 178 (ohne Nr.)
- Abb. 73 Richard Hamilton/Dieter Roth, *A flower-piece, (original)*,  
1976; nach: Katalog Porto 2003, Nr. 17
- Abb. 74 Richard Hamilton/Dieter Roth, *Forms emerging,  
(certificate)*, 1976; nach: Katalog Porto 2003, Nr. 17

- Abb. 75 Richard Hamilton, *Flower-piece B – trichromatic study*, 1975; nach: Katalog Köln 2003, Nr. 252
- Abb. 76 Richard Hamilton, *Trichromatic study*, 1975; nach: Katalog Köln 2003, Nr. 253
- Abb. 77 Richard Hamilton, *Flower-piece B – crayon study*, 1975; nach: Lullin 2002, Nr. 98
- Abb. 78 Richard Hamilton, *Flower-piece B – cyan separation*, 1975; nach: Lullin 2002, Nr. 99
- Abb. 79 Richard Hamilton, *Flower-piece B*, 1975; nach: Lullin 2002, Nr. 100
- Abb. 80 Richard Hamilton, *Sunrise*, 1974; nach: Katalog Köln 2003, Nr. 245
- Abb. 81 Richard Hamilton, *Sunrise*, 1974; nach: Lullin 2002, Nr. 101
- Abb. 82 Postkarte Cadaqués, 60er/70er Jahre; Abbildung zur Verfügung gestellt von Lanfranco Bombelli, Cadaqués
- Abb. 83 Richard Hamilton, *After Marcel Duchamp?*, 1969; nach: Katalog Köln 2003, Nr. 176
- Abb. 84 Richard Hamilton, *Sunset (a)*, 1974; nach: Katalog Köln 2003, Nr. 266
- Abb. 85 Richard Hamilton *Sunset (b)*, 1974; nach: Katalog Bielefeld 1978, Nr. 175
- Abb. 86 Richard Hamilton, *Sunset (c)*, 1974; nach: Katalog Bielefeld 1978, Nr. 176
- Abb. 87 Richard Hamilton, *Sunset (d)*, 1974; nach: Katalog Köln 2003, Nr. 249
- Abb. 88 Richard Hamilton, *Sunset (e)*, 1974; nach: Katalog Köln 2003, Nr. 250
- Abb. 89 Richard Hamilton, *Sunset (i)*, 1975; nach: Katalog Köln 2003, Nr. 251
- Abb. 90 Richard Hamilton, *Sunset (f)*, 1975; nach: Katalog Köln 2003, Nr. 256
- Abb. 91 Richard Hamilton, *Sunset (f) lithograph*, 1975; nach: Lullin 2002, Nr. 102
- Abb. 92 Richard Hamilton/Dieter Roth, *Sunshit*, 1975; nach: Katalog Porto 2003, S. 177 (ohne Nr.)
- Abb. 93 Richard Hamilton, *Sunset*, 1975; nach: Katalog London 1992, Nr. 75
- Abb. 94 Standphoto aus dem Film *Garden of Evil*, USA 1954; von Autorin hergestellt
- Abb. 95 Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1809; nach: Joseph L. Koerner: Caspar David Friedrich.

- Landschaft und Subjekt, München 1998, S. 190, Nr. 87
- Abb. 96 Caspar David Friedrich, *Zwei Männer am Meer*, 1817;  
nach: Joseph L. Koerner: Caspar David Friedrich.  
Landschaft und Subjekt, München 1998, S. 48, Nr. 16
- Abb. 97 Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, 1822;  
nach: Joseph L. Koerner: Caspar David Friedrich.  
Landschaft und Subjekt, München 1998, S. 233, Nr. 119
- Abb. 98 Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*,  
1818; nach: Joseph L. Koerner: Caspar David Friedrich.  
Landschaft und Subjekt, München 1998, S. 173, Nr. 77
- Abb. 99 Richard Hamilton, *Soft blue landscape-study*, 1975;  
nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 107
- Abb. 100 Werbeanzeige für Andrex-Toilettenpapier, 60er Jahre;  
nach: Katalog Bremen 1998, S. 74
- Abb. 101 Richard Hamilton, *Study for soft blue landscape*, 1977;  
nach: Katalog Bielefeld 1978, Nr. 219
- Abb. 102 Richard Hamilton, *Soft blue landscape – collotype study II*,  
1979; nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 108
- Abb. 103 Richard Hamilton, *Soft blue landscape*, 1979;  
nach: Lullin 2002, Nr. 114
- Abb. 104 Richard Hamilton, *Soft blue landscape*, 1976/80;  
nach: Katalog London 1992, Nr. 77
- Abb. 105 Richard Hamilton, *Glorious Techniculture*, 1961–64;  
nach: Katalog London 1992, Nr. 18
- Abb. 106 Richard Hamilton, *AAH!*, 1962;  
nach: Katalog London 1992, Nr. 19
- Abb. 107 Richard Prince, *untitled (sunset)*, 1981;  
nach: <http://www.richardprinceart.com/sunsets.html>
- Abb. 108 Richard Hamilton, *Soft pink landscape*, 1980;  
nach: Lullin 2002, Nr. 115
- Abb. 109 Richard Hamilton, *Soft pink landscape (printer's proof)*,  
1980; nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 110
- Abb. 110 Richard Hamilton, *Soft pink landscape – study II*, 1980;  
nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 111
- Abb. 111 Richard Hamilton, *Soft pink landscape (state)*, 1980;  
nach: Katalog Bremen 1998, Nr. 112
- Abb. 112 Richard Hamilton, *Sin caga sin vida*, 1973, bearbeitete  
Postkarte; Abbildung zur Verfügung gestellt vom  
MACBA, Barcelona
- Abb. 113 Richard Hamilton, *Sin vida sin arte*, 1973, bearbeitete  
Postkarte; Abbildung zur Verfügung gestellt vom  
MACBA, Barcelona

## Abbildungsrechte

R. Hamilton:	© Richard Hamilton, 2008
D. Roth:	© Dieter Roth estate
M. Duchamp:	© VG Bild-Kunst, Bonn 2008
R. Magritte:	© VG Bild-Kunst, Bonn 2008
P. Manzoni:	© VG Bild-Kunst, Bonn 2008
G. Richter:	© Gerhard Richter, 2008
Standphoto aus <i>Garden of Evil</i> :	© 1954 Twentieth Century Fox Home Entertainment, Inc., All Rights reserved
Postkarte aus Miers:	© SAS APA - Poux Albi, France, 2008
Werbeanzeigen Andrex- Toilettenpapier:	Kimberly-Clark, 2008



