



Ce Christina Jian

FACE SCAN

Zur Rolle technischer Bildverfahren
in den Porträts von Chuck Close

[transcript] Image

Aus:

Ce Christina Jian

**Face Scan – Zur Rolle technischer Bildverfahren
in den Porträts von Chuck Close**

November 2018, 458 S., kart., zahlr. z.T. farb. Abb.

49,99 € (DE), 978-3-8376-4512-5

E-Book:

PDF: 49,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4512-9

Die Porträts von Chuck Close weisen seit den 1960er Jahren eine große Affinität zum Technischen auf: Seine seriellen Bildverfahren führen eine systematische Aneignung und Reflexion technischer Prinzipien mit malerischen Mitteln vor, die eine Zuordnung zum Fotorealismus widerlegen. Dieser technoide Grundzug reicht von der extremen Annäherung an die Fotografie bis zu quasi-digitalen Formen, die sich vor dem Hintergrund ihrer Zeit begreifen lassen. Sie antizipieren aber zugleich die technologisch veränderte Bildkultur und das Menschenbild der Gegenwart. *Ce Christina Jian* zeigt, dass Closes Werk für die Frage, wie Malerei auf neue Bildmedien reagieren kann, ohne ihren Eigenwert einzubüßen, nichts an Aktualität verloren hat.

Ce Christina Jian (M.A.), geb. 1984, arbeitet als Künstlerin und Autorin in Berlin. Neben einem Kunststudium mit Meisterschüler-Abschluss an der Universität der Künste Berlin studierte sie Kunst- und Bildgeschichte sowie Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie beschäftigt sich in Theorie und Praxis mit Malerei und ihrem Verhältnis zu technischen Bildkulturen. Ihre künstlerischen Arbeiten werden auf Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt, daneben verfasst sie Rezensionen und Essays zur zeitgenössischen Kunst.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4512-5

Inhalt

Einleitung | 7

1 KEIN PORTRÄT, KEINE IKONE, KEIN FOTO – ZU CLOSES BILDKONZEPT

1.1 Close im Kontext | 19

- 1.1.1 Der Paradigmenwechsel in der Kunst der 1960er Jahre | 20
 - Der Abstrakte Expressionismus als Avantgarde und Akademie | 20
 - Neue Impulse und die Cool Art der 1960er Jahre | 24
- 1.1.2 Strategien gegen die subjektive Malerei | 32
 - Von gestischer Abstraktion zu *Big Nude* | 32
 - Pollocks Allover als Bildgrundlage | 36
 - Ad Reinhardt und die Kunst der Negation | 39
 - Frank Stella und das nüchterne Verfahren der Malerei | 42
 - Jasper Johns und das Readymade-Motiv | 45
 - Operation und Prozess bei Sol LeWitt | 49

1.2 Closes ‚Köpfe‘ und ihr Porträtstatus | 57

- 1.2.1 Die Ablehnung des traditionellen Porträts | 59
 - Grundzüge der klassischen Gattung | 59
 - Objektivität und die Frage der Ähnlichkeit | 64
 - Close und das Porträt: Ein Ausbruchversuch | 70
 - Sonderfall Selbstporträt | 84
- 1.2.2 ID statt Idol: Close und Warhol | 94
 - Pop Art und Pop-Ikonen | 94
 - Blow-up, Serialität und *slick image* | 103
 - Zwei Oberflächenkonzepte | 110

**1.3 Foto/Realismus –
eine Neubegründung der Malerei** | 117

- 1.3.1 Fotografie als Medium der (Porträt-)Realität | 117
 - Index, Automatismus, Objektivität | 117
 - Aspekte des fotografischen Porträts | 130
- 1.3.2 Maler der Fotografie | 138
 - Closes fotografisches Konzept | 138
 - Gemalte Fotografie, fotografische Malerei | 151

2 AUGE, HAND, VERFAHREN – CLOSES METHODEN DER BILDHERSTELLUNG

2.1 Raster und Prozess: Airbrush-Arbeiten | 179

2.1.1 Monochrome Bilder | 180

2.1.2 Farbige Bilder | 192

2.2 Code und Variation: Papierarbeiten der 1970er Jahre | 199

2.2.1 Punkt und Kästchen | 201

2.2.2 Schraffur | 207

2.2.3 Fingerabdruck | 211

2.2.4 Skalierung und Konvertierung | 218

2.3 Einheit und Segment: Komposit-Bilder | 225

2.3.1 Komposit-Polaroids | 225

2.3.2 Bildsegmente und Gesichtsfragmente: *Keith/Mezzotint* | 231

2.3.3 Gesichtsscan: *Slow Pan For Bob* | 233

2.4 Fazit: Der Künstler als Maschine | 237

3 DIE TECHNISCHE AUFLÖSUNG DES (BILD-)KÖRPERS

3.1 Virtuelle vs. materielle Physis – die Haut der Abstraktion | 241

3.1.1 Körperbild | 242

3.1.2 Bildkörper | 250

3.1.3 Nähe und Ferne | 254

3.2 Analytische Bildtraditionen | 259

3.2.1 Physiognomische Bilder | 260

3.2.2 Medizinische und kriminalistische Bilder | 264

3.2.3 Biometrische Bilder | 276

3.2.4 Zwischen ID und Bio-Porträt | 284

3.3 Close und das technische Menschenbild | 301

3.3.1 Der technisierte Mensch nach 1950 –

Kybernetik, technische Bilder und virtuelle Körper | 301

3.3.2 Der digitale Blick im analogen Medium | 321

3.3.3 Malerei und Körperlichkeit im digitalen Zeitalter | 330

Schluss | 343

Literatur | 347

Abbildungsnachweise | 373

Abbildungen | 383

Einleitung

Der Name Chuck Close wird bis heute überwiegend mit dem amerikanischen Fotorealismus in Verbindung gebracht. Lange Zeit galt der 1940 in Monroe, Washington, als Charles Thomas Close geborene Künstler als einer seiner Hauptvertreter. Nachdem er 1967 damit begann, überdimensionale Figuren nach Schwarzweißfotografien zu malen, wofür sein erstes Selbstbildnis *Big Self-Portrait* (Abb. 1) das berühmteste Beispiel darstellt, ist über die Jahrzehnte ein Werk entstanden, worin Close die Porträtthematik konstant beibehalten hat, während er seine Bildmethoden immer weiter variierte. Im Anschluss an *Big Self-Portrait* wurde Close mit einer Reihe großformatiger monochromer und farbiger Porträts in den späten 1960er bis 1970er Jahren bekannt, die auf den ersten Blick Fotografien zum Verwechseln ähnlich sehen. In den 1980er Jahren verlagerte sich sein malerisches Oeuvre auf Ölgemälde, die das Porträtmotiv in einem Raster zu vielfarbig gebrochenen Einzelformen zerlegen – ein freierer, zeichenhaft abstrahierter Stil, der sein Spätwerk kennzeichnet (Abb. 38). Seine Arbeit umfasst außerdem eine Fülle an Fotografien, Druckgrafiken und Papierarbeiten, die sich durch große methodische Vielfalt auszeichnen und deren technisches und materielles Spektrum vom Mezzotinto bis zu Tapisseries, von Polaroids bis zu Daguerreotypien und von Fingerabdruck-Bildern mit Stempelfarbe bis zu mosaikartigen Collagen aus Papiermasse reicht.

Angesichts der komplexen inneren Zusammenhänge, die sein über fünfzigjähriges Schaffen aufweist, erscheint seine stilistische Zuordnung zum Fotorealismus der 1970er Jahre unhaltbar, zumal dieser nur als behelfsmäßiger Sammelbegriff für diverse realistische Tendenzen in den späten 1960er Jahren eingeführt worden ist. Der problematische Begriff des Realismus erweist sich dabei als zu unscharf angesichts seiner breiten Anwendung in dieser Zeit: So finden sich im *New Realism*, der sich als Pop Art etabliert hat, über Bezeichnungen wie *Super Realism*, *Sharp-Focus Realism*, *Cool Realism* und *Hyper-Realism* für die später mit *Fotorealismus* zusammengefassten fotomimetischen Ansätze bis hin zum *Perceptive Realism* für eine ‚realistische‘ Malerei mit lebenden Modellen zahlreiche Versuche, die unterschiedlichen gegenständlichen Strategien in Abgrenzung zur expressiven und formalistischen Abstraktion zu erfassen.¹

1 Siehe Battcock, Gregory (Hg.): *Super Realism. A Critical Anthology*, New York 1975; Lucie-Smith, Edward: *Super Realism*, New York 1979; Meisel, Louis K.: *Photorealism*, New York 1980; Goodyear, Jr., Frank H.: *Contemporary American Realism since 1960*, Ausst.-Kat., Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts 1981, Boston 1981. Zu den vielen programmatischen Ausstellungen zählten *Realism Now*, Vassar College Art Gallery,

Als einer der ersten Maler, die in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre eine ausgeprägte fotomimetische Praxis entwickelten, wurde Close unweigerlich dieser Bewegung zugeschrieben, obgleich er sich in frühen Stellungnahmen sowohl von einer Assoziation mit fotorealistischen Tendenzen als auch von den Formeln der Pop Art zu distanzieren versuchte: Seine Bilder seien weder „facsimiles of photographs“ noch „icons of the head as a total image“, die eine Persönlichkeit in plakativer Vergrößerung darstellen.² Nach einer durchaus erfolgreichen Frühphase unter dem starken Einfluss des Abstrakten Expressionismus war Closes malerische Hinwendung zum Porträt in den späten 1960er Jahren ein ungewöhnlicher Schritt, wo doch figurliche Malerei und insbesondere das Porträt als obsolet galten und leicht den Verdacht des Anachronismus oder reaktionären Akademismus auf sich zogen.³ In Verbindung mit seinem fotomimetischen Stil provozierte Close damit jene Ablehnung, die dem Fotorealismus seinerzeit generell entgegenschlug und sich in vernichtenden Kritiken wie der von Hilton Kramer von 1971 äußerte:

„No doubt there is a sociological point to be found in this desire of a painter to aspire to the methods of a machine, but the esthetic interest of the procedure is nil. Needless to say, the ‚portraits‘ are the usual pop exploitation of the ugly and the banal, a reminder that pop, though utterly dead, now aspires to a revival under the banner of this realist movement. The kind of work Mr. Close produces is interesting only as evidence of the kind of rubbish that follows in the wake of every turn in the history of taste.“⁴

Die frontalen fotografischen Porträts legten für das zeitgenössische Publikum die Verknüpfung mit der Pop Art nahe, wobei ihre Serialität, monumentale Größe und ihr stilistischer Wiedererkennungswert den ‚ikonischen‘ Eindruck noch verstärkten. So

Poughkeepsie 1968; *22 Realists*, Whitney Museum of American Art, New York 1970; *Cool Realism*, Everson Museum of Art, Syracuse/New York 1970; *Radical Realism*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1971; *Sharp-Focus Realism*, Sidney Janis Gallery, New York 1972. Der Begriff *Photorealism* wurde 1969 von Louis K. Meisel eingeführt (dieser gründete 1973 die Meisel Gallery in New York mit dem Schwerpunkt Fotorealismus), im Katalog zu *22 Realists* im Whitney Museum verwendet und geprägt von Seitz, William C.: *The Real and the Artificial: Painting of the New Environment*, in: *Art in America*, Bd. 60/Nr. 6, Nov.-Dez. 1972, S. 58-72. Closes Zuordnung zum Fotorealismus findet sich in allen früheren Publikationen, u. a. Chase, Linda/McBurnett, Ted: *The Photo-Realists: 12 Interviews*, in: *Art in America*, Bd. 60/Nr. 6, Nov.-Dez. 1972, S. 73-89; Battcock 1975, S. 26-30; Goodyear 1981, S. 19-32; Sandler, Irving: *American Art of the 1960s*, New York 1988, S. 217. Gestützt wurde das durch Ausstellungsteilnahmen u. a. an *22 Realists* (1970) und *Realism Now* im New York Cultural Center (1972-73).

- 2 Vgl. Nemser, Cindy: Interview with Chuck Close (1970), in: Stiles, Kristine/Selz, Peter (Hg.): *Theories and Documents of Contemporary Art*, London 1996, S. 232-237, hier S. 232-233.
- 3 Zu Closes Anfängen siehe Finch, Christopher: Close-Up. Christopher Finch Interviews Chuck Close, in: *Guernica*, 01.07.2010, www.guernicamag.com/interviews/close_7_1_10.
- 4 Kramer, Hilton: Stealing the Modernist Fire, in: *The New York Times*, 26.12.1971, S. 25, zu Closes Ausstellung in der Bykert Gallery, New York. Vgl. ders.: *Art Season: A New Realism Emerges*, in: *The New York Times*, 21.12.1971, S. 50, wo er Close als „particularly gruesome practitioner of this surrealism“ (gemeint ist der Fotorealismus) bezeichnet.

schrieb Robert Hughes 1977: „Closes works are among the most troubling icons of American art in the '70s [...] Faces would look like this to a louse, if lice could scan them.“⁵ Trotz seiner kritischen Haltung gegenüber dem Fotorealismus erkannte Hughes in Closes Großformaten einen wichtigen phänomenologischen Aspekt, der im unterschiedlichen physischen Verhältnis zwischen Werk und Betrachter begründet liegt. Wo die hyperrealistische Darstellung dessen Blickfeld übersteigt und nicht mehr unmittelbar zugänglich ist, gewinnt das banale fotografische Motiv die visuelle Qualität einer abstrakten Landschaft („each wrinkle a canyon, the nose a mountain, lakes for eyes“). Das hier schon angeführte Stichwort *scan* (engl. „überblicken“, „mit dem Blick entlangfahren“) bezeichnet in diesem Fall eine gleichmäßig ablaufende, sorgfältige Betrachtung, mit der das Gesicht als Topografie gelesen wird.

In einem ausführlichen Artikel von 1974 nennt William Dyckes Close einen missverstandenen und unterschätzten Künstler und verteidigt ihn gegen den Vorwurf, nur „banale Ikonen“ im Geiste der Pop Art mit handwerklicher Akribie herzustellen.⁶ Dyckes verweist stattdessen auf die vom Künstler als *art marks* („Kunst-Zeichen“) beschriebenen abstrakten Elementarformen, aus denen sich das Porträtmotiv zusammensetzt, und stellt darüber eine Verbindung zur systemischen Farbfeldmalerei her. Der hier ebenfalls auftauchende Landschaftsvergleich macht deutlich, dass Gegenständlichkeit bei Close eine relative Qualität ist, die sich im physischen Wahrnehmungsprozess einer im Wesen abstrakten Bildstruktur dynamisch verändern kann. Struktur und Format erweisen sich in diesem Zusammenhang als zwei Kernaspekte, die neben Systematik und Abstraktion die Grundbegriffe darstellen, durch die sich Closes Ansatz entscheidend vom Fotorealismus sowie jeder konservativen Figuration abgrenzen lässt.

Um die tiefere Lesart seiner künstlerischen Methode bemühten sich spätere Autoren wie Robert Storr, der eine breitere Kontextualisierung von Close in der Kunst der 1960er Jahre vorgenommen hat, sowohl in Bezug auf Minimal Art als auch andere gegenständliche Maler wie Philip Pearlstein, Alex Katz oder Gerhard Richter. Mit Verweis auf Closes vielfältige Werkentwicklung unterscheidet er diesen weiter vom Fotorealismus und zieht Parallelen zu Richters anfänglicher, ebenso irrtümlicher Etikettierung als ‚Fotorealist‘. Zudem betont er die Differenz zwischen Closes Porträts und der konservativen, akademischen Figuration in der amerikanischen Malerei der späten 1950er bis frühen 1960er Jahre, deren reaktionärer Kern sich grundlegend von Closes abstraktem Bilddenken unterscheidet – vielmehr sieht Storr bei ihm eine postmoderne Erweiterung des modernen Realismusbegriffs: „[...] Close’s reductive techniques, limited repertoire of subjects, and constant revision and reuse of both nonetheless constitute a purposeful deconstruction and exhaustion of the inherited formal procedures and ideological premises of representational art.“⁷

5 Hughes, Robert: *Blowing Up the Closeup*, *Time Magazine*, Bd. 109/Nr. 21, 23.05.1977, S. 92.

6 Vgl. Dyckes, William: *The Photo As Subject. The Paintings and Drawings of Chuck Close* (in: *Arts Magazine*, Bd. 48/Nr. 5, Feb. 1974), in: Battcock 1975, S. 145-162.

7 Storr, Robert: *Realism and Its Doubles*, in: Lyons, Lisa/Storr, Robert: *Chuck Close*, New York 1987, S. 9-23, hier S. 10. Zu Closes Verhältnis zum Fotorealismus und anderen Strömungen der 1960er Jahre vgl. ders.: *Nicht einfach noch ein hübsches Gesicht*, in: Poetter, Jochen/Friedel, Helmut (Hg.): *Chuck Close. Retrospektive*, Ausst.-Kat., Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle/München, Lenbachhaus 1994, Ostfildern 1994, S. 40-61, hier S. 50; Storr,

Storr bemerkt zu Closes Rezeption zutreffend, dass dieser bisher überwiegend aus bildtechnischen Gesichtspunkten betrachtet und der Fokus allzu stark auf seine vielfältigen Herstellungsverfahren und medialen Oberflächen gelegt worden sei – tatsächlich spiegelt sich dies bis in Publikationen neueren Datums wider.⁸ Die Faszination für die „Tricks des künstlerischen Metiers“ hält Storr für verständlich, zumal die wechselnden Techniken eine konstitutive Rolle für Closes Bildstrategie spielen, deren Komplexität einem „Spiegelkabinett“ gleiche.⁹ Der werkimmanente, formalistische Zugang bietet zweifelsohne einen aufschlussreichen Blick in die verflochtenen Relationen und Querverweise unter den einzelnen Werkgruppen, deren systematische Strenge und Geschlossenheit auf eine Nähe zu Minimal-Künstlern wie Sol LeWitt verweisen.¹⁰ Closes künstlerisches Denken lässt sich nur als ein Netzgefüge aus Bildformen und Medien sowie ihren gegenseitigen Erweiterungen und Abhängigkeiten adäquat begreifen. Andererseits aber verstellt das Deutungsmodell eines autarken, selbstreferenziellen Systems den Blick auf Closes Verwurzelung in der Kunst der 1960er Jahre, worauf Storr hingewiesen hat. So lassen sich vor allem in seinem frühen Ansatz vielfältige Bezüge erkennen, die für seine weitere Entwicklung als konzeptueller Maler ausschlaggebend waren.¹¹

Diese sich aus vielen Quellen speisende konzeptuelle Grundlegung hat Closes Bildverständnis nachhaltig geprägt und dazu geführt, dass er die Form und Technik gegenüber inhaltlichen Fragen zum Motiv oder zur eigenen künstlerischen Subjektivität explizit aufgewertet und zum Mittelpunkt seiner Arbeit erklärt hat. So hat auch seine Haltung den formalistischen Blick auf sein Schaffen von Anfang an gefördert. Darin zeigt sich eine Dichotomie von Form und Inhalt, die als treibende Spannung sein gesamtes Werk durchzieht. Der mechanische Duktus seiner Bilder und ihre rastergestützte Struktur verleihen ihnen einen technoiden Zug, welcher vereinzelt mit der Visualität technischer Medien wie Fernsehen, Film oder Computer in Verbindung gebracht wurde. Es blieb jedoch bislang meist bei assoziativen Anspielungen, die sich erst in jüngerer Zeit vermehrt auf digitale Computerbilder beziehen, aller-

Robert: Chuck Close: *Angles of Refraction*, in: Storr, Robert/Varnedoe, Kirk (Hg.): *Chuck Close*, Ausst.-Kat., New York, MoMA u. a. 1998, New York 1998, S. 21-59, hier S. 22.

8 Siehe Sultan, Terrie: *Chuck Close Prints. Process and Collaboration*, Ausst.-Kat., Houston, Blaffer Art Museum, University of Houston u. a. 2003-07, revid. Ausg., München u. a. 2014; Finch, Christopher: *Chuck Close. Work*, München u. a. 2010.

9 Vgl. Storr 1998, S. 23.

10 Untersuchungen zu seiner technischen Systematik finden sich bei Lyons, Lisa: *Expanding the Limits of Portraiture*, in: Lyons/Storr 1987, S. 25-40; Brehm, Margrit Franziska: *Von der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen und der Variationsbreite des Immergleichen. Zur Weiterentwicklung von Chuck Close*, in: Poetter/Friedel 1994, S. 62-100. Vergleiche zu Sol LeWitt finden sich bei Storr 1987, S. 16; ders. 1998, S. 32-33; Levin, Kim: *Chuck Close: Decoding the Image*, in: *Chuck Close. Recent Work*, Ausst.-Kat., New York, The Pace Gallery 1979, New York 1979, o. S.

11 So sieht Martin Friedman Closes Werk in einer „eigenen Sphäre“, wo trotz Affinitäten zu anderen Künstlern kaum Einflüsse auszumachen seien, vgl. ders.: *Close Reading. Chuck Close and the Artist Portrait*, New York 2005, S. 334.

dings nur in Zusammenhang mit den nach 1980 entstandenen Ölmalereien, deren bunte, synthetisch-kristalline Bildstruktur gern mit Pixeln verglichen werden.¹²

Auf inhaltlicher Seite beschreibt Close sein Verhältnis zum menschlichen Sujet sowie dem Porträt als einer traditionellen Gattung als formalistische Transformation in eine *objektive* Bildform, die durch die neutralisierende Vermittlung der Fotografie von Subjektivität, Emotionalität und Narration entleert werden soll.¹³ Die kaum von der Hand zu weisenden psychologischen und biografischen Aspekte in seinen ästhetisch wirkmächtigen, oft wiederkehrenden Porträtmotiven sind später erst als wichtige inhaltliche Ebene erkannt und verstärkt diskutiert worden, nicht zuletzt, weil sich Close selbst offener dazu bekannt hat.¹⁴ So kommen in seinen Ölmalereien und im Spätwerk neuerdings stärker die Fragen zur porträtierten Person und ihren biografischen Zusammenhängen zur Sprache, auch weil einige frühe Modelle wie Phil Glass oder Richard Serra mittlerweile prominent sind und weil Close vermehrt berühmte Künstler und Persönlichkeiten aus dem eigenen Umfeld in seine Porträts aufnimmt.¹⁵

Das künstlerische Oeuvre, für das Close heute bekannt ist, setzt ein mit einem Selbstporträt: In *Big Self-Portrait* (Abb. 1) von 1967-68 führt er eine Bildstrategie vor, die seine Malerei an die traditionelle Gattung des Porträts und das technische Medium der Fotografie knüpft. Die Grundzüge seines künstlerischen Ansatzes werden in diesem frühen Schlüsselwerk mit einer erstaunlichen Entschiedenheit formuliert, so dass es zugleich als Manifest und Prototyp seiner nachfolgenden Bildserien gelten kann. Folglich lässt sich an *Big Self-Portrait* die Fragestellung dieses Buches einleitend darlegen.

Wie der Titel ankündigt, zeigt das „große Selbstporträt“ auf einer massiven Leinwand im Format 273 x 212,1 cm das Bildnis des jungen Künstlers, das nach einer Schwarzweißfotografie in hauchdünn mit dem Airbrush aufgesprühter Acrylfarbe gemalt ist. Close ist frontal aus leichter Untersicht gezeigt, mit nackten Schultern, zerzaustem Haar, Hornbrille und einer Zigarette zwischen den Lippen. Sein überdimensionaler, zentral platzierter Kopf füllt die Bildfläche, während unter dem gereckten Hals im unteren Drittel der Rumpf bis zum Schlüsselbein sichtbar ist, wo die Brustbehaarung ins Bild hineinragt. Die Malerei imitiert zahlreiche fotografische Qualitäten – von der passbildähnlichen Komposition und dokumentarischen Monochromie

12 Ein Vergleich zum Fernseh- und Computerbildschirm findet sich bei Levin 1979, o. S.; vgl. auch Brehm 1994, S. 64; Schiff, Richard: *Allover You: The Art of Chuck Close*, in: *Artforum*, Bd. 36/Nr. 8, April 1998, S. 90-98, 135, 138, hier S. 97-98; ders.: *Raster+Vector=Animation Squared*, in: *Parkett*, Nr. 60, Dez. 2000, S. 44-49, hier S. 44-45; Nochlin, Linda u. a.: *Four Close-Ups (and One Nude)*, in: *Art in America*, Bd. 87/Nr. 2, Feb. 1999, S. 66-83, 127, hier S. 68; Finch 2010¹, S. 172. Kirk Varnedoe bezieht sich auf Robert Rosenblums Vergleich von Closes monochromen und farbigen Porträts mit der Wende vom Schwarzweiß- zum Farbfernsehen, vgl. ders.: *Chuck Close. Then and Now*, in: *Storr/Varnedoe 1998*, S. 61-69, hier S. 62.

13 Close vertritt diesen Standpunkt nachdrücklich im frühen Interview mit Nemser 1970.

14 Vgl. Lyons, Lisa/Friedman, Martin: *Close Portraits*, Ausst.-Kat., Minneapolis, Walker Art Center u. a. 1980-81, Minneapolis 1980; Lyons 1987; Nochlin u. a. 1999.

15 Siehe Finch 2010¹; Kesten, Joanne/Bartman, William (Hg.): *The Portraits Speak. Chuck Close in Conversation With 27 of His Subjects*, New York 1997.

über die frappierende Detaildichte bis zu den wechselnden Fokusebenen, den akzentuellen Licht- und Schattenphänomenen sowie den bewegten Haaren und Rauchschwaden. Ungeachtet seiner fotografischen Ästhetik existiert die überlebensgroße fotografische Nahansicht des Körpers jedoch nur durch den physischen Träger der Leinwand. Irritierend ist dabei der Gegensatz zwischen der indifferenten Beiläufigkeit der Fotografie und der betonten Nonchalance in Closes Gesichtsausdruck, dessen schwerer Blick durch die Schatten und Reflexionen der Brillengläser obskur wirkt, und der beinahe aggressiven Selbstbehauptung des hyperrealen Porträts, die vom großformatigen Blow-up ausgeht.

Vor der Leinwand stehend, füllen die unzähligen Bartstoppel, die abstrakten Formen von Rauch und Schatten und die unscharfe Nasenspitze das Blickfeld, während Einzelheiten wie Nasenlöcher, Zigarettenstummel, Poren und Falten den Betrachter ‚anspringen‘. Die Erscheinung der fotografischen Details, die über eine sogenannte *Maquette* – eine gerasterte und mit Koordinaten versehene Arbeitsvorlage – in oft monatelanger Handarbeit auf die Leinwand übertragen wurden, gewinnt in der Malerei eine ungemaine Präsenz. Wie in diesem Fall existieren für manche Werke mehrere Maquettes (Abb. 2 a-b), denen Close unterschiedliche Bildinformationen entnommen hat, wobei seine sorgfältig präparierten Vorlagen oft als eigenständige Werke gelten.¹⁶ Vor Closes Originalwerken wird somit eine Ambivalenz in ihrer minutiösen Darstellung erkennbar, welche sich als phänomenologisches Kippmoment zwischen der ikonischen Wahrnehmung des Porträts und einem abstrahierten, topografischen *Scannen* manifestiert – ihre komplexen Zusammenhänge muss der Betrachter am eigenen Körper vor dem Original nachvollziehen.

Closes erstes Selbstporträt ist insofern programmatisch, als sich darin bereits die Hauptaspekte seiner Arbeitsweise und seines Malereibegriffs in ihren Spannungsverhältnissen ankündigen: Er greift auf die traditionelle Gattung des Porträts zurück, die er auf extrem realistische Weise umsetzt, will sich aber von der Repräsentation des Bildsubjekts distanzieren und deklariert den Inhalt als ‚gleichgültig‘. Er arbeitet als Maler figürlich und großformatig, eliminiert aber weitgehend die typischen malerischen Mittel wie Farbe, Faktur und Duktus – und damit seine subjektive künstlerische Handschrift – durch die maximale Imitation der fotografischen Visualität. Sein Werk besteht sowohl aus Malerei als auch Fotografie, da er die Vorlage selbst anfertigt, auswählt und zu einer nummerierten Maquette gestaltet, ehe er sie auf eine identisch gerasterte Leinwand überträgt. Somit baut sein Bildverfahren auf intermedialen Wechselwirkungen und Gegensätzen auf, die durch den Kontrast zwischen der virtuellen Bilderschei­nung und materiellen Oberfläche im Großformat ins Extreme gesteigert werden.

Closes konzeptuelle Wende, die sich in der klaren ‚Ankündigung‘ von *Big Self-Portrait* vollzieht, bringt eine Umwertung (und Weiterverwertung) bisheriger Begriffe der modernistischen Malerei mit sich: Allover, Flächigkeit, Materialität, Gegenständlichkeit und Abstraktion sowie die Rolle des Künstlers und dessen Subjektivität fließen als wichtige Elemente in seinen Ansatz ein, wo sie jedoch problematisiert und durch den intermedialen Diskurs mit der Fotografie transformiert werden. Die Fotografie steht mit ihrer spezifischen Visualität und Bildlogik für ein *technisches* Para-

16 Siehe Weinberg, Jonathan: Chuck Close. Photo Maquettes, Ausst.-Kat., New York, Eykyn Maclean Gallery 2013, New York 2013.

digma, das in der vorliegenden Schrift als Grundlage seines ganzen Schaffens dargelegt werden soll. Das Technische soll dabei nicht nur als konstitutives Prinzip seiner Bildverfahren, sondern auch in seiner inhaltlichen Bedeutung als *technisch-analytischer Blick* auf das menschliche Motiv diskutiert werden, was in Closes Werken in unterschiedlicher ästhetischer und verfahrenstechnischer Ausprägung auftritt.

Die hermeneutische Vielschichtigkeit der Bilder, die zahlreiche Widersprüche und Mehrdeutigkeiten bergen, soll anhand ihrer technischen Grundlegung Schicht für Schicht beleuchtet werden. Dabei orientiert sich die Ausgangsfrage am humanistischen Verständnis von Figur und Porträt, das Close in den 1960er Jahren demonstrativ abgelehnt hat, um ihr ein abstrakt-formalistisches Bildverständnis über die technische Vermittlung der Fotografie entgegenzusetzen.¹⁷ Welches Konzept von Bild und Bildnis, Malerei und Fotografie drückt sich in einer so konfrontativen Hybridisierung, wie sie *Big Self-Portrait* vorführt, aus? Warum wendet sich Close als junger abstrakt-expressiver Maler ausgerechnet dem Porträt zu, um es als eine *objektivierte* Bildform vom konventionellen Porträtbegriff abzulösen? Was will er über dieses ‚antihumanistische‘ Porträtkonzept für seine Malerei erreichen, wenn er sich medienstrategisch offenbar von ihr entfernt? Welche Rolle spielen die Fotografie und Closes technische Bildverfahren als Katalysatoren und Vehikel dieser malerischen Strategie? Und wie lässt sich seine Methode über die herkömmliche handwerklich-materielle Deskription hinaus charakterisieren?

Auf der ikonologischen Ebene soll weiter nach dem Verhältnis seines indifferenten Bildprogramms zum Porträtmotiv gefragt werden: Welches Menschenbild vermitteln Closes Werke, wenn sein technisch definierter Ansatz sich prinzipiell vom Bildsubjekt distanzieren und es rhetorisch negieren will – so bezeichnet er seine Porträts dem Gegenstandssinn nach als „Köpfe“¹⁸ – er aber andererseits seit über fünfzig Jahren kaum ein anderes Motiv kennt als das Gesicht und den Körper des Menschen? Was sagt Closes formales Vorgehen in Bezug auf den von ihm zitierten *mug shot* (engl. „Polizeifoto“) oder das Passbild darüber aus und wie lassen sich diese historisch geprägten Bildmethoden als Deutungsmodelle für seine Porträts heranziehen? Inwiefern formuliert Close seinen technisch-analytischen Blick in Analogie und Differenz zu Medien und Techniken der Kalkulation, Vermessung und Konstruktion des menschlichen Gesichts und Körpers? Und wie kann schließlich vor dem Hintergrund der aktuellen digitalen Kultur, deren Bildtechnologien, Analysen und virtuelle Synthesen das Menschenbild der Gegenwart fortlaufend transformieren, Closes maleisch-handwerklich konstruiertes ‚Menschenbild‘ interpretiert werden?

Um die künstlerische Motivation in Closes Ansatz zu begreifen, muss beim Frühwerk angesetzt werden, das mit *Big Self-Portrait* und dem Vorgängerwerk *Big Nude* (Abb. 3) begann und sich in einer ersten Serie über sieben weitere großformatige monochrome Porträts fortsetzte. Bis 1979 folgten sieben weitere farbige Porträts, begleitet von einer großen Anzahl an Papierarbeiten und Drucken. Sein Konzept soll vor dem prägenden Hintergrund des Abstrakten Expressionismus und seiner radikalen Wende, die sich unter dem Einfluss neuer künstlerischer Strömungen der 1960er Jahre vollzog, hergeleitet werden. Hierbei gilt es, die für Close zentralen Bildprinzipien in Verknüpfung mit den für seine Anfangsphase wichtigsten künstlerischen Positionen

¹⁷ Vgl. Close zit. nach Nemser 1970, S. 236.

¹⁸ Dies gilt vor allem für seine frühen Aussagen, vgl. Finch 2010¹, S. 44.

zu erläutern, um ihn innerhalb dieses abgesteckten Feldes in der Kunst seiner Zeit zu verorten. Die differenzierte Kontextualisierung soll nicht nur Closes diskursive Offenheit und Einbindung in die New Yorker Szene belegen, sondern neben direkten Einflüssen auch Affinitäten und künstlerische Verwandtschaften zwischen Close und seinen Kollegen aufzeigen, was für das umfassende Verständnis seiner Arbeit notwendig ist. Gerade aus den konzeptuellen Berührungspunkten mit so unterschiedlichen Künstlern wie Jackson Pollock, Frank Stella, Ad Reinhardt, Jasper Johns und Sol LeWitt, neben Agnes Martin und Vija Celmins, soll ein systematischer Blick auf Closes Bildbegriff gewonnen werden, der seine in Grundzügen bereits vorgenommene Einordnung vertieft.¹⁹

Nach der genealogischen Erläuterung seines künstlerischen Ausgangspunktes soll Closes malerisches Konzept näher beleuchtet werden, und zwar in Hinblick auf die Rolle des Porträts und der Fotografie. Es gilt zu zeigen, wie Close seine Porträtstrategie *ex negativo* aus einer ablehnenden Haltung gegenüber dem traditionellen Porträtbegriff entwickelt hat, dabei aber gerade auf Prinzipien wie Ähnlichkeit und Objektivität zurückgreift, um sie als Leitmotive in seine malerische Strategie zu integrieren – dies verleiht seinen Bildern einen paradoxen Porträtstatus, der zusätzlich um den Pop-Art-Begriff der ‚Ikone‘ nach Andy Warhol erweitert wird. Dabei ist in Bezug auf das zeitgenössische Porträt eine Differenzierung zu Warhol und der Figuration der Pop Art notwendig. Hier kommt bereits das Reproduktionsmedium Fotografie ins Spiel, das eine wesentliche Rolle in Closes Bildkonzept einnimmt. Mit Blick auf den theoretischen Diskurs und das objektive Paradigma des technischen Mediums soll Closes Umformung der Malerei mithilfe der Fotografie beschrieben werden – Ziel ist es, seine strategische Aneignung der fotografischen Visualität und Bildsyntax sowie die daraus hervorgehende intermediale Dynamik im konkreten Vergleich vom Fotorealismus und dem Perceptual Realism zu unterscheiden. Ein Blick auf die Parallelen zu malerisch-konzeptuellen Auseinandersetzungen mit der Fotografie bei Vija Celmins, Gerhard Richter und Franz Gertsch soll der weiteren Verdeutlichung dienen.²⁰ In der fotomimetischen Malerei wird nicht nur der Paragone beider Medien heraufbeschworen, sondern auch die Ambivalenz von Realismus und Künstlichkeit verhandelt, die Close bis zum Äußersten steigert.

Im zweiten Teil wird es in einer formanalytischen Untersuchung um Werkgruppen der späten 1960er bis Mitte der 1980er Jahre gehen. Anhand der unterschiedlichen Medien und Verfahren, die hier zum Einsatz kommen, sollen die bei Close geltenden technischen Parameter und ihr Verhältnis zueinander aufgezeigt werden. Eine zusammenhängende Betrachtung der großen Airbrush-Bilder, seriellen und variierten Papierarbeiten, Komposit-Polaroids, Fingerabdruck-Arbeiten, Druckgrafiken und schließlich einer filmischen Arbeit von 1970 dient der Verdeutlichung der systematischen Kohärenz seiner Werke und ihres technischen Programms. Über diese formale Methodik lässt sich die Produktivität erklären, mit der Close ‚dieselben‘ Bilder durch

19 Die eingehendste Untersuchung findet sich in Storr 1998, während Closes künstlerische Verwandtschaften im biografischen Kontext in Finch 2010¹ skizziert werden.

20 Auf Closes Interesse an Gerhard Richter verweist auch Nickel, Douglas R.: Chuck Close's Glass Eye, in: Engberg, Siri/Grynstejn, Madeleine (Hg.): Chuck Close: Self-Portraits, 1967-2005, Ausst.-Kat., San Francisco, Museum of Modern Art u. a. 2005-06, San Francisco 2005, S. 130-137, hier S. 131; vgl. Storr 1998, S. 37-38.

wechselnde technische Verfahren immer neu generiert, was zuletzt die Frage nach der Künstlerrolle aufwirft, die vom kreativen Schöpfer zum handelnden Agenten umdefiniert wird.

Der technische Fokus bei Close impliziert über den fotografischen Bildbegriff und die Mechanisierung der künstlerischen Arbeit eine Transformation des Körpers. Dies vollzieht sich in einer dialektischen Spannung aus Überwindung und Steigerung des Physischen, sowohl in der subjektiven Wahrnehmung von Künstler und Betrachter als auch in der Körperdarstellung und ihrer Bildrealität. Die Frage nach dem Status des *Bildkörpers* in Beziehung zum dargestellten *Bild des Körpers* – insbesondere in Closes großformatigen Airbrush-Porträts – betrifft die phänomenologische Ebene der Rezeption ebenso wie die bildontologische Ebene der materiellen malerischen Repräsentation. Diese Wechselwirkung wird über die Mikro- und Makroebene des Bildes reguliert und kennzeichnet den dynamischen Wahrnehmungsprozess vor den Originalwerken. Ausgehend vom rezeptionsästhetischen Rahmen wird nach der Wirkung des Gesichts im Blow-up und seiner kinematografischen Qualität gefragt – im Unterschied zu jener ikonografischen Figuration im Bild untersucht eine Nahansicht hingegen die Bildphysis selbst, was unter Heranziehung von Georges Didi-Hubermans Gedanken zur Fleischlichkeit und Virtualität in der Malerei beschrieben werden soll.²¹ Ihr ontologisches und expressives Potenzial, das in ihrer formalen Gestaltung und materiellen Konstitution (sowie ihrer Transzendierung) liegt, wird ferner in Bezug auf den bildanthropologischen Ansatz bei Hans Belting sowie den Begriff des Bildakts bei Horst Bredekamp betrachtet.²²

Neben der Bild-Betrachter-Beziehung in der subjektiven Rezeption wird der Blick auf das Subjekt *im* Bild und dessen Auflösung durch ein technisch-formales Regelwerk gerichtet. Um Closes objektive Rhetorik präziser zu charakterisieren, sollen Analogien zu funktional-analytischen Porträtmethoden herangezogen werden, die von der traditionellen Physiognomik über die klinischen und kriminalistischen Bilder des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bis zu aktuellen biometrischen Computertechnologien reichen. Bei diesem bildhistorischen Exkurs steht die Frage im Zentrum, wie die Doppelrolle des Individuums zwischen Person und Exemplar definiert und durch die jeweiligen Bildformen formuliert wird. Für den distanzierten Blick auf das Bildsubjekt sind neben Methoden der Vermessung und Klassifikation insbesondere technische Aufzeichnungsmedien wie Fotografie und deren Verarbeitung in Form von digitalen Daten von entscheidender Bedeutung. Der Vergleich zu Closes Bildverfahren soll formale Parallelen und strategische Anleihen beim Künstler sichtbar machen, ohne die grundlegenden Differenzen auf beiden Seiten in Kontext, Materialität und Bildsinn außer Acht zu lassen und eine direkte Kausalität zu suggerieren. Es geht weniger um oberflächliche Ähnlichkeiten als vielmehr um die systematische Reduktion des Individuums auf die technisch erfasste Körperlichkeit, die in eine *lesbare* visuelle Form übersetzt wird. Hier zeigt sich auf beiden Seiten eine tiefe Ambivalenz in der Abstraktion des menschlichen Subjekts zu technischer und visueller Information, wie

21 Didi-Huberman, Georges: Die leibhaftige Malerei, München 2002.

22 Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001; Bredekamp, Horst: Der Bildakt, Berlin 2015 (Neufassung v. Theorie des Bildakts, Berlin 2010).

auch in der Referenz auf eine reale Person, die in ihrer charakterlichen oder biographischen Dimension widergespiegelt werden soll.

Von den technisch-analytischen Porträts wird die Betrachtung schließlich auf das technisierte Menschenbild im 20. Jahrhundert ausgeweitet, was über die Diskussion um den Menschen im postindustriellen Zeitalter, die kybernetischen Ideen und die technologisch geprägte Kultur der 1960er Jahre bis zur Gegenwart angestellt wird. Der Bogen vom technikaffinen Hintergrund in Closes Anfangsphase bis zur digitalisierten Bildkultur der Gegenwart führt zur abschließenden Erwägung, inwiefern Closes künstlerisches Konzept eine malerische *Analogie* des technisierten Menschen und seines virtuell-abstrakten Körperbildes darstellt und ob sich sein Werk der 1960er bis 1970er Jahre als eine Antizipation digitaler Bildprinzipien im analogen Medium verstehen lässt. Daran knüpft sich die Frage nach der kulturellen Aktualität des technisch geprägten Blicks in seinen Porträts und der medialen Aktualität seiner Auseinandersetzung mit einer proto-digitalen Visualität durch malerische und grafische Mittel.