# Alex Katz's "Kool" portraits = Alex Katz' "Kool" Portraits

Autor(en): **Adams, Brooks / Streiff, Franziska**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1989)**

Heft 21: **Collaboration Alex Katz**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680482

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

*BROOKS ADAMS*

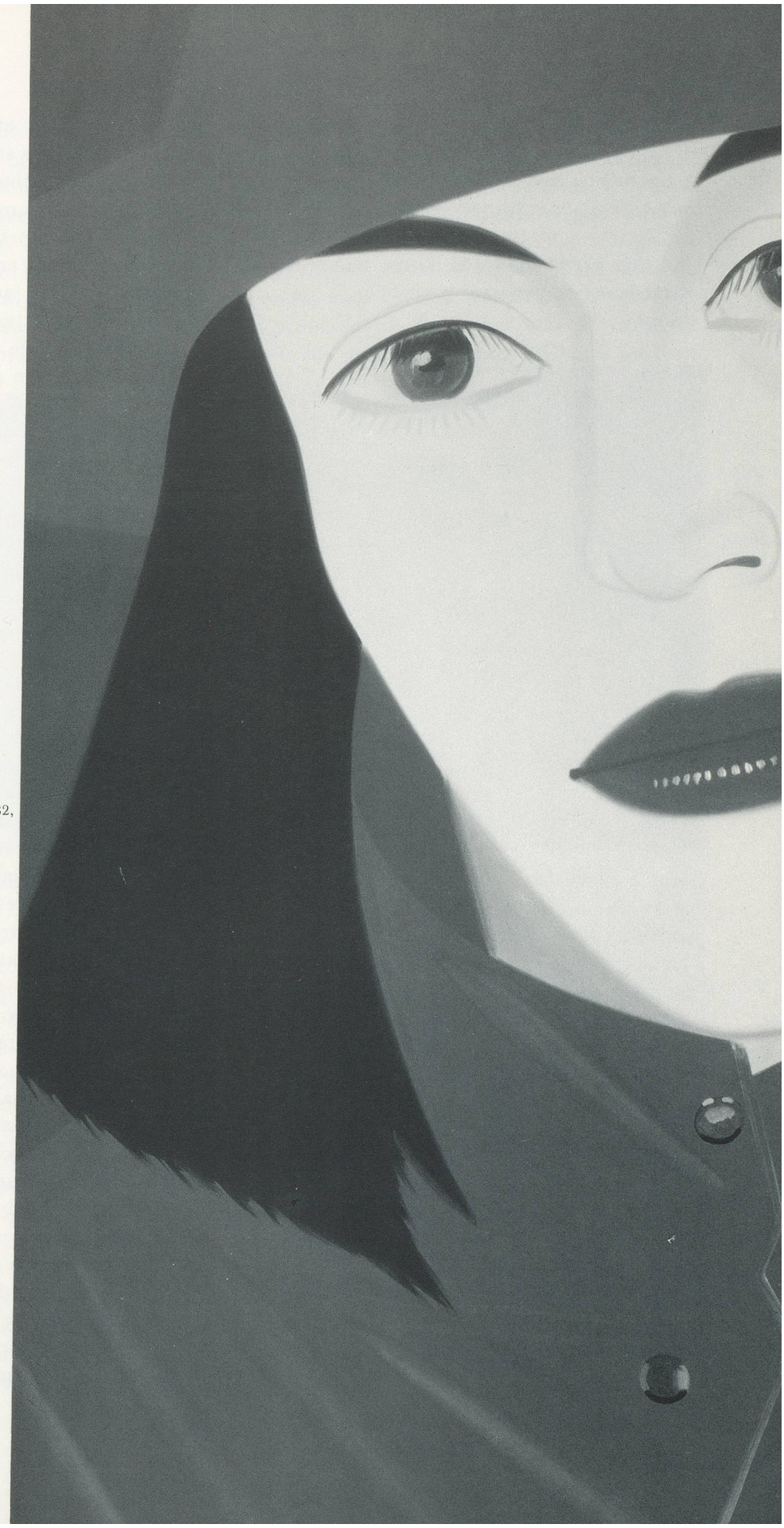
# ALEX KATZ'S "Kool" PORTRAITS

Alex Katz practices a very particular kind of society portraiture. By consciously creating his own society, rather than wait to be commissioned by fashionable figures, Katz cultivates a self-reflexive world. The generalized quality of his faces does not desguise the fact that these are portraits of real people – people he knows and, more important, people who can do something for him. This kind of social advancement via portraiture is, of course, part of the stock and trade of the profession, yet no one has done it as expertly and with as much cachet as Katz. His paintings may resemble billboards, or they may adopt the more intimate scale of the painted sketch, but they are always portraits; even his paintings of houses and flowers, not to mention canoes, dogs, picnic tables and moose, strike us as portraits in an extended sense – as slices of life ennobled by a deadpan iconic American eye.

Just as he has previously done with several generations of poets and critics, Katz has befriended – and painted – younger artists such as Red Grooms, David Salle and Francesco Clemente, as well as their wives and girlfriends. Drawing on the painters, poets, dancers and dealers he knows (and on his friends and relatives), Katz has created a pantheon of contemporary notables, immortalized as deliberately bland types. This mythical, charmed circle inhabits a painted arcadia, an art world that looks surprisingly like an American small town – full of friendly picnics and convivial cocktail parties.

Whether in SoHo or in Maine, where he summers, his paintings of amiable assemblies resuscitate the 18th-century tradition of the "conversation piece," or group portrait. Katz seems to have studied early Colonial portraiture, which springs directly

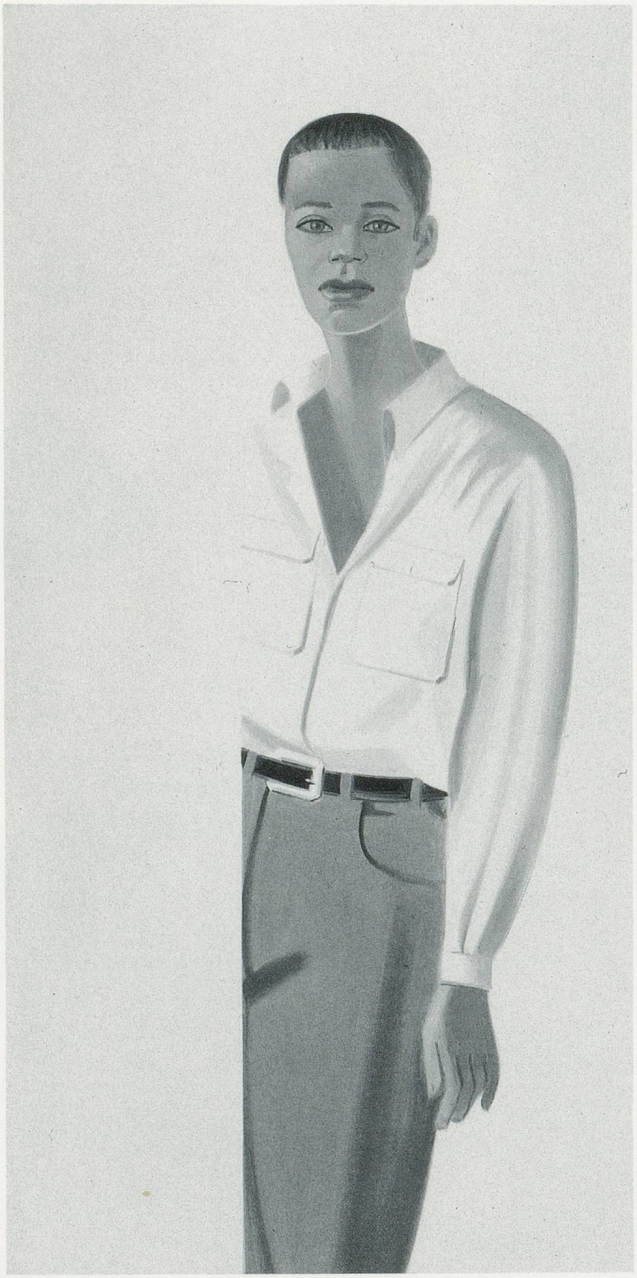
*BROOKS ADAMS* writes frequently for Art in America and Interview.



*ALEX KATZ, RED COAT* / ROTER MANTEL, 1982,
*OIL ON CANVAS* / ÖL AUF LEINWAND,
*96 x 48 "* / 244 x 122 cm.

*ALEX KATZ, LISA, 1989,*
*OIL ON CANVAS* / ÖL AUF LEINWAND, *6 x 3 '* / 183 x 92 cm.

*ALEX KATZ, MARINE AND SAILOR* / MARINE-SOLDAT UND MATROSE, 1961, *OIL ON BOARD* / ÖL AUF HOLZ, *19½ x 44 "* / 49,5 x 111,8 cm.



from the work of the journeyman sign painters or limners, for his art has a similarly stiff and primitivistic sense of plainspeak. In fact, the novel form of painted sculpture he developed in the late '50s, the cutout-sheet metal forms, either freestanding or wall-mounted, are indebted to folk-art forms like hanging signs and weathervanes. Like these reductivist objects, his cutouts are often painted on two sides, quite literally displaying the front and back of a given person.

Katz has also unobtrusively kept the tradition of costume pieces or "fancy" portraiture alive: note his titles, which often feature the article of clothing worn by the sitters. This sartorial fascination is especially evident in the macho, even homoerotic character of his portraits of men in uniform. This idea of self-arousal through the agency of uniforms crops up in his early portraits of sailors, such as SEPHRONIUS, ROCKAWAY and MARINE AND SAILOR (all 1961). According to Katz, who sees the sailor as "a great Romantic image," he kept his Navy uniform, and his brother, who had been in the Marines, kept his too. The fact that MARINE AND SAILOR is actually a double portrait of poets Frank O'Hara and Bill Berkson masquerading as military types only heightens the heady sense of ON THE TOWN escapades. Katz recalls that one of the subjects took a break from posing to go out for a pack of cigarettes and "couldn't resist cruising."

Katz's self-portraiture seems to toy with a kind of tough-guy charade. GREEN JACKET (1989) might be a throwback to the artist's boyhood in Queens (and to early works like TRACK JACKET of 1956), only now updated to make the artist seem like a street-fighting man out of West Side Story. The green baseball jacket seems to be wearing Katz, so strong are its coloristic éclat and symbolic overtones. For Americans, that jacket is youth, virility and Little League sports; that a 62-year-old man is wearing it is only part and parcel of the American obsession with youth. The jacket gives the painting a certain touching infantilism, at the same time the hand-on-the-thigh gesture is frankly provocative. Yet, the painting is also an example of Spätstil; despite the innocent jacket, the sternness of Katz's face recalls Jacques-Louis David's Brutus, the das-

tardly father who chose to have his sons executed rather than sacrifice the integrity of the State.

JOHN, a 1989 portrait, epitomizes all that is seductive about Katz's male imagery. The subject, seen en buste, has a colossal face of almost Egyptian coloring, with yellow skin and peach lips. He wears a dark blazer and a faintly outré bright blue tie with an ever-so-delicate flower-power pattern. He's neither a kid, nor completely an adult; we might call him an aging ephebe. His reflection in the mirror displays no embarrassing baldness, and his beard line suggests a bracing virility. Furthermore, his position in a tightly controlled composition of grisaille verticals sets up a symphony of Vir Heroicus Sublimis reflections; clearly we are dealing with a subliminal elegy to Barnett Newman in the myriad "zips," including the tie itself, the crinkly pinstripes of the shirt and the mirror in the background.

We also seem to be traversing the terrain of late Léger, whose '40s and '50s images of ocher-faced workers, often holding bunches of flowers surely would have been known to the young Katz (paintings which have recently come up for reinspection). Indeed, the convention of the contented worker applies to JOHN, because the subject is John Cheim, one of Katz's dealers for some time now. Thus the portrait practices the canniest kind of flattery and apotheosis. The young dealer is transformed into a semi-divine effigy, which plays off the distinguished modern tradition of dealer portraits, such as those of Ambroise Vollard by Cézanne and Picasso, Renoir's vision of Vollard in a bullfighter's suit, or Johns' and Warhol's steely visions of Leo Castelli.

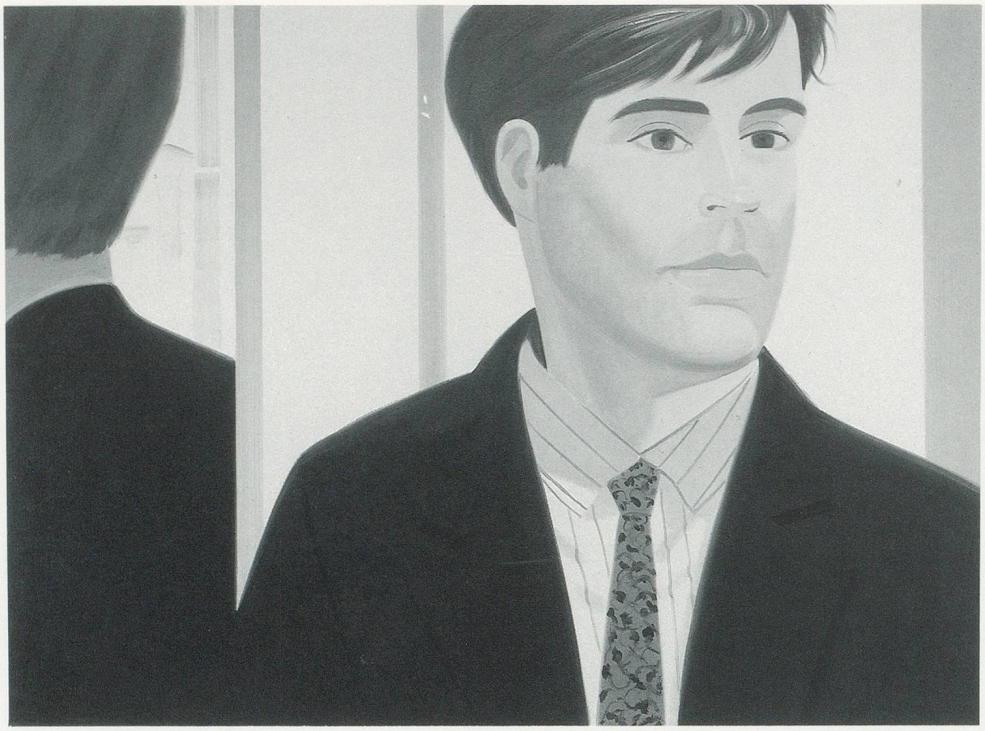
The tie suggests that JOHN means business. Cheim recounts that Katz asked him to wear a suit and tie to the sitting. According to Cheim, the pose of the figure against a mirror is based on a male fashion advertisement that Katz had pinned up on his studio wall. The yellow of the skin is accentuated by the underdrawing of the portrait, which is transferred by the venerable process of pointing: pricking holes in a brown paper cartoon and pouncing siena powder through them onto the canvas. Thus, yellow can frequently be seen at the edges of Katz's figures.

As opposed to Renoir, or Rubens for that matter, Katz's images of women are quintessentially thin, even anorexic, although certainly muscular – all qualities that have been ascribed to American amazons. Whether small and fresh, like the painted sketches he often makes as a step towards a finished portrait, or large and dry, like the billboard-sized murals into which his intimate studies are enlarged, Katz's portraits of women always have a native quality of spareness. They are also singularly obsessed

with hygiene: if ELEUTHERA (1984), his vast polyptych of women in bathing suits, seems mostly like a promotion for Norma Kamali swimwear, it also teaches us something about the squeaky clean eroticism of Katz's women. The bathing cap, in fact, can be seen as a paradigm of his art: it harks back to childhood memories of Mommy in the 1930s and '40s. It is sleekly modern, yet it also has a pro-



*ALEX KATZ, ELEUTHERA, 1984,*
*OIL ON CANVAS, FOUR PANELS/* ÖL AUF LEINWAND, VIERTEILIG, *120 x 264 "/* 305 x 671 cm,
*OVERALL /* GESAMTHAFT.



*ALEX KATZ, JOHN, 1989, OIL ON CANVAS* / ÖL AUF LEINWAND, *66 x 90 "* / 168 x 229 cm.

phylactic function – to keep the hair dry and the pool clean.

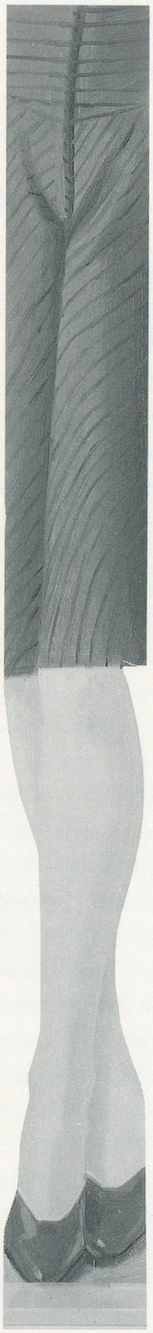
A series of 1988–89 portraits plays cleverly on this "kool" and "lite" quality, blurring the distinction between art and advertising in an entirely personal way. Katz uses flat areas of paint to simulate the effect of a raw white ground. This pictorial device transforms the canvas into a tabula rasa onto which he pins delectable slivers of figuration (in GREEN JACKET, for example). The series takes on added significance when we realize that Katz is punning on his own cutout paintings, here seemingly reinserted into their original fields. In LISA (1989), the figure is cut off at the left, as if she were peeping out from behind a white wall. Not only is the pristine setting of a SoHo loft immediately suggested, but the figure's white shirt blends into the wall. The attitude of the arm and hand suggests a pert, Barbie-doll kind of perfection, and the figure's short haircut and dark skin also establish an androgynous, almost robotic beauty. Both the fact that the model is Lisa Cooper, a maitresse d' at chic downtown restaurants, and that Katz has repeated her image six times in another big canvas, only serves to make her look like an androyd on an assembly-line.

Repetition is one of Katz's strongest formal devices. With only one figure, his wife Ada, he creates, in The Black Dress (1960), a hypnotic vision of a whole party simply by repeating her personage six times in different postures. The dress itself, strongly evocative of that era's Breakfast at Tiffany's mood, becomes a kind of protagonist (like the umbrellas in Caillebotte's Paris, A Rainy Day) – a black cartridge repeatedly fired into the dusty pink of the background. Also included at the far right is a full length portrait-within-portrait of a young man – poet James Schuyler – at which one of the Adas gazes fondly.

As early as the late-'50s wood cutouts, Ada displays the noble profile that not only recalls Nefertiti,

but seems to predict all those '60s record covers of Barbra Streisand (not to mention Warhol's portraits of Liz). Yet, from the outset, Ada's image is also timeless to an eternally heiratic emblem of womanhood – even if, as in a 1959 cutout, she is wearing the kind of impeccably prim bright blue cardigan that befits a lady. Ada, more up to date, becomes the aging cover girl, careworn mother, obedient muse, even in one 1982 cutout, nothing more than a pair of shapely legs in a sensible skirt and brown pumps. Eroticism is always in bounds chez Katz, even if the cutouts are as fetishistic, in their Waspy propriety and steely rectitude, as Hans Bellmer's Surrealist poupées.

Ada is also the avatar of the artist's wife-as-model. Like Edward Hopper's wife Jo, who served as his Eternal Feminine even when the parts required a much younger model, Ada has remained Katz's star. Thus, it comes as no surprise to learn that both Ada and Jo have been involved in theater. For Katz, whose mother was an actress, Ada is clearly playing different roles, and her very effectiveness as a sign depends on the variety of parts she plays in her husband's theater. The wife-model-muse becomes the perfect cypher for her husband's intentions; she is his subject as well as his non-subject, his field, his "zip"; construed as a recurring unit or module, like the emblematic figures in ancient forms of narrative, Ada prefigures the Nabokovian heroine of the same name who stands for ardor as well as incest. Indeed, for Katz as for Nabokov's protagonist, Ada is the simulacrum of his art: "His love for Ada was a condition of being, a steady hum of happiness unlike anything he had met with professionally in the lives of the singular and the insane. He would have promptly plunged into boiling pitch to save her just as he would have sprung to save his honor at the drop of a glove. She never refused to help him achieve the more and more precious, because less and less frequent, gratification of a fully shared sunset. He saw reflected in her everything that his fastidious and fierce spirit sought in life."[1]



*ALEX KATZ, ADA, 1982,*
*CUTOUT: OIL ON ALUMINUM/* ÖL AUF ALUMINIUM,
*36 x 4"* / 91 x 10 cm.

NOTES

1) Vladimir Nabokov, ADA OR ARDOR: A FAMILY CHRONICLE, New York, McGraw-Hill, 1969, p. 574.

BROOKS ADAMS

# ALEX KATZ' « Kool » PORTRAITS

*Alex Katz pflegt eine sehr eigenwillige Art von Gesellschafts-Portraits. Anstatt darauf zu warten, von einer Persönlichkeit, die gerade in Mode ist, einen Auftrag zu erhalten, kultiviert er eine introspektive Welt, indem er sich bewusst seine eigene Gesellschaft erschafft. Der verallgemeinernde Zug seiner Gesichter vermag die Tatsache nur schlecht zu kaschieren, dass es sich um Portraits realer Leute handelt – um Leute, die er kennt, und, was wichtiger ist, die etwas für ihn tun können. Natürlich gehört diese Art des sozialen Vorwärtskommens – über die Portraitmalerei – zum Rüstzeug dieses Berufs; aber noch nie hat jemand dies derart gekonnt und mit soviel Cachet zu tun verstanden wie Katz. Es kann sein, dass seine Bilder Reklametafeln ähneln oder das etwas intimere Format gemalter Skizzen annehmen, doch es sind immer Portraits; selbst seine Bilder von Häusern und Blumen, ganz zu schweigen von seinen Kanus, Hunden, Picknick-Tischen und Elchen, kommen uns – im weiteren Sinn – wie Portraits vor, als Teile des Lebens, die ein ausdrucksloses, ikonenhaftes amerikanisches Auge veredelt hat.*

*Ebenso wie er es vorher mit mehreren Generationen von Poeten und Kritikern getan hat, widmet sich Katz nun jüngeren Künstlern – und malt diese – so Red Grooms, David Salle, Francesco Clemente wie deren Frauen und Freundinnen. Indem er die Maler, Dichter, Tänzer und Kunsthändler, die er kennt (sowie seine Freunde und Verwandte), herlockt, schafft Katz ein Pantheon zeitgenössischer, prominenter Persönlichkeiten, die er bewusst als profillose Figuren verewigt hat. Dieser mythische, verzauberte Kreis bewohnt ein gemaltes Arkadien, eine Kunstwelt, die einer amerikanischen Kleinstadt erstaunlich ähnlich sieht – voller netter Picknicks und heiterer Cocktailpartys.*

*Seien sie nun in SoHo oder in Maine entstanden, wo er den Sommer verbringt, seine Bilder reizender Gesellschaften lassen die Tradition des 18. Jahrhunderts, die*

---

*BROOKS ADAMS schreibt regelmässig für Art in America und Interview.*

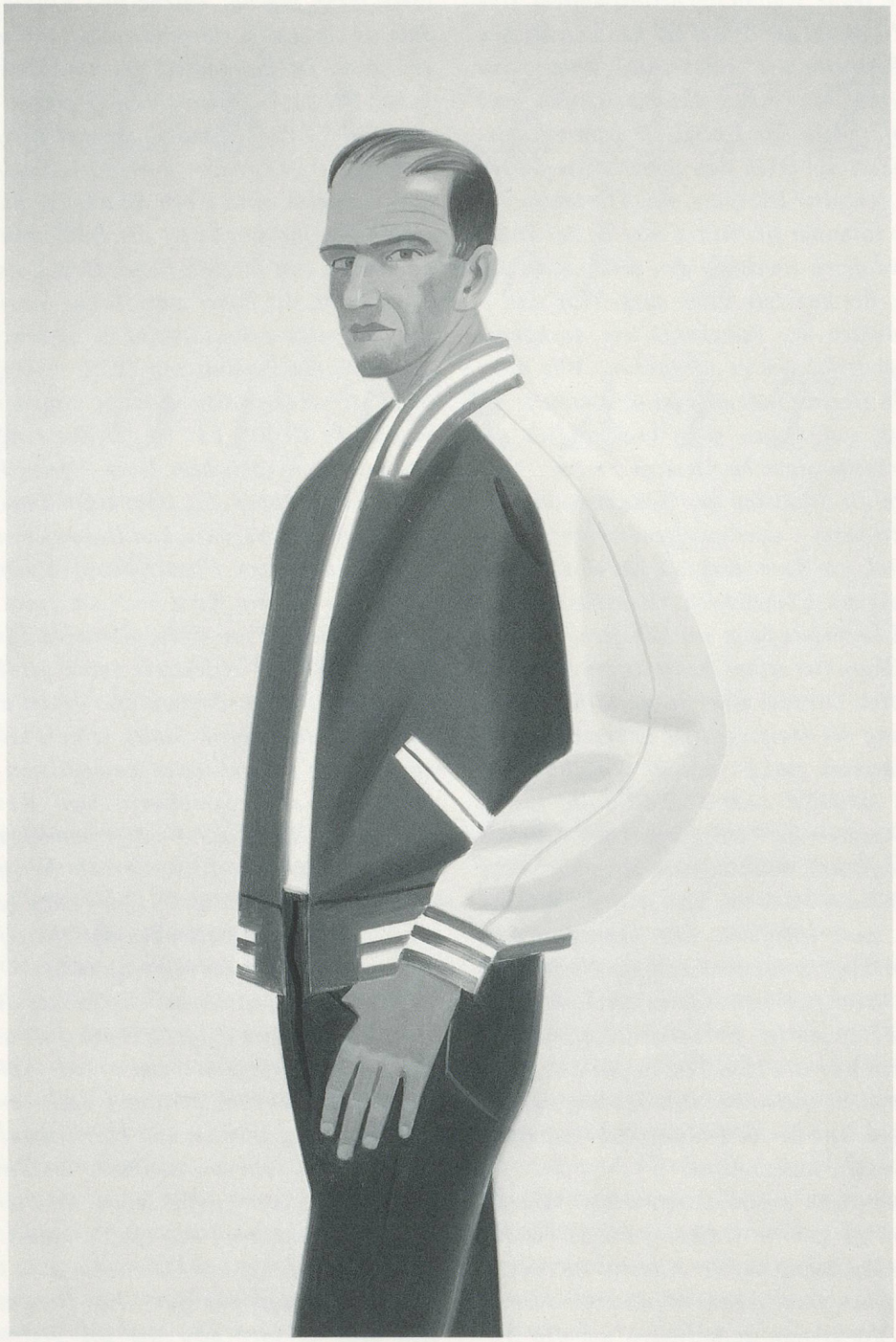
*«Genrebilder» oder Gruppenportraits, wieder aufleben. Katz scheint die frühe Kolonial-Portraitmalerei studiert zu haben, die direkt der Arbeit der handwerklichen Plakat- oder Portraitmaler entspringt, denn seine Kunstwerke zeugen von einer ähnlich steifen und urtümlichen Einfachheit. Tatsächlich ist denn auch die ungewöhnliche Idee, die er in den späten 50er Jahren entwickelte, von bemalter Skulptur, den «Cutouts»[1] – Blechformen, die entweder frei stehen oder an der Wand befestigt sind und deren Konturen den Silhouetten der Gestalten folgen, die auf dem Blech dargestellt sind – bestimmten Produkten der Volkskunst wie Aushängeschildern und Wetterfahnen zu verdanken. Wie diese grob vereinfachten Gegenstände sind seine «Cutouts» oft beidseitig bemalt und zeigen ganz buchstäblich die Vorder- und Rückseite einer bestimmten Person.*

*Katz hat auch die Tradition der Kostümstücke oder «Mode»-Portraitmalerei wiederaufgenommen: Man beachte seine Titel, die denn auch oft das vom Modell getragene Kleidungsstück bezeichnen. Diese Faszination für Kleider wird besonders beim machohaften, ja sogar homoerotischen Charakter seiner Portraits von Männern in Uniform deutlich. Die Idee einer Selbst-Stimulierung durch die Wirkung der Uniform tritt in seinen frühen Portraits von Matrosen zutage, wie in SEPHRONIUS, ROCKAWAY und MARINE AND SAILOR (alle 1961). Katz, der den Seemann als «ein grossartiges Bild der Romantik» begreift, hat, nach eigenen Angaben, seine Kriegsmarine-Uniform behalten, und sein Bruder, der in der Marine war, ebenfalls. Die Tatsache, dass MARINE AND SAILOR in Wirklichkeit ein Doppelportrait der als Militärtypen verkleideten Dichter Frank O'Hara und Bill Berkson ist, verstärkt die Anspielung auf die Eskapaden aus ON THE TOWN. Katz erzählt, dass eines der Modelle zwischendurch hinausging, um Zigaretten zu holen, und der Verlockung nicht widerstehen konnte, jemanden aufzureissen.*

*Katz' Selbstportraits scheinen mit einer «Harter Kerl»-Metaphorik zu spielen. GREEN JACKET (1989) dürfte einer Rückbesinnung auf des Künstlers Kindheit in Queens entsprechen sowie frühen Werken wie TRACK JACKET (1956), die er nun aktualisiert, um den Anschein zu erwecken, beim Künstler handle es sich um einen direkt aus WEST SIDE STORY entstiegenen Strassenkämpfer. Man könnte meinen, die grüne Baseball-Jacke trage Katz, so stark sind ihr Farbeffekt und ihre symbolischen Untertöne. Für einen Amerikaner ist diese Jacke Jugend, Potenz und «Junior-Liga»-Sport; dass sie von einem zweiundsechzigjährigen Mann getragen wird, ist Bestandteil des amerikanischen Jugendkults. Die Jacke verleiht dem Gemälde einen gewissen rührenden Infantilismus, während die Hände-an-die-Hosennaht-Geste offen provoziert. Zugleich deutet das Gemälde aber auch einen Spätstil an; trotz der unschuldigen Jacke erinnert die Härte von Katz' Gesicht an Brutus von Jacques-Louis David, den niederträchtigen Vater, der lieber seine Söhne hinrichten liess, als die Integrität seines Staates zu opfern.*

*JOHN, ein Portrait von 1989, verkörpert alles, was an Katz' männlichen Bildern verführerisch ist. Die männliche Gestalt en buste hat ein Kolossalgesicht von nahezu ägyptischem Teint – gelbe Haut und pfirsichfarbene Lippen. Sie trägt einen dunklen Blazer und eine leicht extravagante, knallblaue Krawatte mit einem überaus delikaten Flower-power-Muster. Es handelt sich weder um ein Kind noch um einen Erwachsenen; man könnte eher von einem alternden Epheben sprechen. Sein Spiegelbild reflektiert keine peinliche Kahlheit, und die Art seines Bartwuchses deutet auf erfrischende Virilität hin. Zudem bildet seine Position innerhalb einer streng kontrollierten Komposition von Grisaille-Vertikalen eine Symphonie von Vir Heroicus Sublimis-Einflüssen[2]; hier handelt es sich deutlich um eine unterschwellige, Barnett Newman gewidmete Elegie in den unzähligen «zips»; dazu gehören die Krawatte selbst, die knisternden Nadelstreifen des Hemdes sowie der Spiegel im Hintergrund.*

*Man scheint ausserdem das Terrain des späten Léger zu betreten, dessen Bilder aus den 40er und 50er Jahren von ockergesichtigen, meist mit Blumensträussen bewehrten Arbeitern bestimmt auch dem jungen Katz nicht unbekannt waren und kürzlich auch zur erneuten Begutachtung hervorgenommen worden sind. Diese Konvention, einen zufriedenen Arbeiter darzustellen, trifft denn auch auf JOHN zu. Es handelt sich bei dieser Figur nämlich um den Galeristen John Cheim, der seit einiger Zeit einer von Katz' Händlern ist – offensichtlich geht es hier also um die gerissenste Art von Schmeichelei und Apotheose. Der junge Kunsthändler verwandelt sich in das Abbild eines Halbgotts; damit spielt er dieses Bild aus gegen die berühmte, moderne Tradition der Händlerportraits, wie jene des Ambroise*



*ALEX KATZ, GREEN JACKET* / GRÜNE JACKE, 1989,
*OIL ON CANVAS* / ÖL AUF LEINWAND, *72 x 48 "* / 183 x 122 cm.

*Vollard von Cézanne und Picasso, Renoirs Bild von Vollard in einem Stierkämpferkostüm oder Johns' und Warhols heroische Visionen von Leo Castelli.*

*Die Krawatte deutet an, dass JOHN für Geschäft steht. Laut Cheim hat Katz ihn gebeten, beim Modellstehen Anzug und Krawatte zu tragen. Cheim erzählt, dass die Pose der Figur vor einem Spiegel auf eine Anzeige für Männermode zurückgeht, die in Katz' Atelier an der Wand hing. Das Gelb der Haut wird akzentuiert durch die Vorzeichnung des Portraits, welche im altehrwürdigen Pauspunktverfahren gemacht wird: Man sticht Löcher entlang einer grössengleichen Vorzeichnung auf festem Papier, durch die man dann Sienapigment auf die Leinwand reibt. Somit kommt es häufig vor, dass bei Katz' Bildern die Konturen der Personen gelb erscheinen.*

*Im Gegensatz zu Renoir, oder in diesem Zusammenhang auch Rubens, ist Katz' Frauentypus schlank, beinahe magersüchtig, wenn auch nicht unmuskulös – alles Eigenschaften, die man den amerikanischen Amazonen zuschreibt. Ob nun klein und frisch wirkend wie in den gemalten Entwürfen, die er oft als Vorstufe zu einem Portrait macht, oder lang und dürr wie in den Reklametafel-grossen Wandbildern, zu denen seine intimen Skizzen vergrössert werden, Katz' Frauenportraits haben immer eine angeborene Magerkeit. Sie sind auch eigentümlich Hygiene-besessen: Wenn ELEUTHERA (1984), sein riesiges Polyptychon von Frauen in Badeanzügen, vor allem nach Werbung für Norma-Kamali-Badekleidern aussieht, so sagt es doch auch etwas über die piek-saubere Erotik von Katz' Frauen aus. Die Bademütze, die auf Kindheitserinnerungen an «Mommy» in den 30er und 40er Jahren zurückgeht, kann als Paradigma seiner Kunst gesehen werden. Sie ist fraglos modern, obschon ihre eigentliche Funktion prophylaktischer Natur ist, das Haar trocken und das Schwimmbad sauberzuhalten.*

*Eine Serie jener 1988/89 entstandenen Portraits spielt gekonnt mit dieser «kool und lite»-Eigenschaft, verwischt die Unterschiede zwischen Kunst und Werbung auf eigensinnige Weise. Katz setzt ausgedehnte Farbpartien ein, um den rohen, weissen Malgrund vorzutäuschen. Durch diesen Kunstgriff wird die Leinwand zur Tabula rasa, auf die er erfreuliche Muster seiner Gestaltungskraft legt (wie in GREEN JACKET). Die Serie gewinnt noch an Bedeutung, wenn man bemerkt, dass Katz über seine eigenen «Cutout»-Bilder witzelt, die hier anscheinend wieder in ihre ursprüngliche Umgebung eingefügt worden sind. In LISA (1989) ist die Gestalt auf der linken Seite abgeschnitten, als ob sie hinter einer weissen Mauer hervorlugen würde. Hier wird nicht nur der unverfälschte Schauplatz einer SoHo-Loft direkt suggeriert, sondern die weisse Bluse der Gestalt verschmilzt sogar mit der Wand. Die Höhe von Arm und Hand erweckt den Eindruck einer kecken, Barbie-Puppen-ähnlichen Perfektion, und die Kurzhaarfrisur sowie die dunkle Haut verleihen der Gestalt eine androgyne, beinahe roboterhafte Schönheit.*

*Dass es sich bei dem Modell um Lisa Cooper handelt, eine jener allmächtigen Empfangsdamen schicker Downtown-Restaurants, sowie die Tatsache, dass Katz ihr Bild auf einer weiteren grossen Leinwand noch sechsmal wiederholte, machen aus ihr einen Fliessband-Androiden.*

*Die Wiederholung gehört zu Katz' stärksten formalen Kunstgriffen. Mit einer einzigen Figur, seiner Frau Ada, schafft er in THE BLACK DRESS (1960) die hypnotische Vision einer ganzen Schar von Menschen, allein indem er ihre Gestalt sechsmal in verschiedenen Positionen wiederholt. Das Kleid selbst, das sehr stark die Stimmung von BREAKFAST AT TIFFANY'S hervorruft, wird zu einer Art Hauptfigur (wie die Regenschirme in Gustave Caillebottes AN EINEM REGENTAG) – eine schwarze Patrone wird wiederholt in das trübe Rosa des Hintergrundes gefeuert. Ganz rechts aussen ist ausserdem ein Portrait im Portrait, das einen jungen Mann in voller Grösse zeigt – den Dichter James Schuyler –, den eine der Adas hingerissen fixiert.*

*Bereits mit den «Holz-Cutouts» der späten 50er Jahre offenbart Ada jenes edle Profil, das nicht nur an Nofretete erinnert, sondern auch all die Plattenumschläge der 60er Jahre von Barbra Streisand vorwegzunehmen scheint (ganz zu schweigen von Warhols Portraits von Liz). Adas Bild ist schon von Anfang an zeitlos im Sinne eines Archetyps von Frau – selbst wenn Ada, wie in einem «Cutout» von 1953, jene Art von tadellos ordentlicher, hellblauer Strickjacke trägt, die sich für eine Lady gehört. Ada wird – je zeitnäher – zum alternden Covergirl, zur von Sorgen gezeichneten Mutter, zur ergebenen Muse, und in einem «Cutout» von 1982 sogar zu bloss einem Paar wohlgeformter Beine,*

*ALEX KATZ, ROCKAWAY, 1961,*
*OIL ON CANVAS* / ÖL AUF LEINWAND,
*83½ x 71¾ "* / 212 x 182 cm.

*die in einem vernünftigen Rock und braunen Halbschuhen stecken. Chez Katz hält sich die Erotik immer in Grenzen, selbst wenn die «Cutouts» mit ihrer Waspy*[3] *Schicklichkeit und heroischen Rechtschaffenheit so fetischistisch sind wie Hans Bellmers surrealistische Poupées.*

*Ada ist auch die Offenbarung des Künstlers Frau-als-Modell. Wie Edward Hoppers Frau Jo, die selbst dann noch als sein Ewig-Weibliches diente, als die Rolle ein wesentlich jüngeres Modell erfordert hätte, ist Ada der Star von Katz geblieben. Es ist denn auch nicht erstaunlich zu erfahren, dass beide, sowohl Ada wie Jo, mit Theater zu tun hatten. Für Katz, dessen Mutter Schauspielerin war, spielt Ada zweifellos verschiedene Rollen, und ihre grosse symbolische Wirksamkeit hängt zum Teil von der Vielfalt der Rollen ab, die sie im Theater ihres Mannes spielte.*

*Die Weib-Modell-Muse wird zur perfekten Chiffre der Absichten ihres Mannes; sie ist ebenso sein Thema wie sein Nicht-Thema, sein Gebiet, sein «zip»*[4]*; als immer wiederkehrender Baustein oder als Modul konstruiert, wie die emblematischen Gestalten alter Erzählformen, ist Ada die bildliche Darstellung von Nabokovs Heldin gleichen Namens, die sowohl für Ver-*

*ALEX KATZ, LAUREN AND PETER, 1988,*
*OIL ON CANVAS* / ÖL AUF LEINWAND,
*96 x 66 "* / 229 x 168 cm.

*langen wie auch für Inzest steht. Genaugenommen ist Ada für Katz wie für Nabokovs Hauptfigur – das Simulakrum seiner Kunst: «Seine Liebe zu Ada war ein Zustand des Seins, ein gleichmässiges Summen von Glück, anders als alles, was ihm beruflich im Leben des Einzelnen und des Wahnwitzigen begegnet war. Er würde prompt in kochendes Pech tauchen, um sie zu retten, genauso wie er beim Hinwerfen eines Handschuhs gesprungen wäre, um seine Ehre zu retten. Sie weigerte sich nie, ihm zu helfen, in den immer kostbareren, da immer selteneren Genuss eines gemeinsamen Sonnenuntergangs zu kommen. Er sah in ihr all das widergespiegelt, was sein wählerischer und wilder Geist im Leben suchte.»* [5)]

*(Übersetzung: Franziska Streiff)*

*1) Cutout heisst eigentlich «Ausschneidebild».*
*2) In «Vir heroicus sublimis»: Funktion der Streifen als «zips», d.h. als solche Werte, die das beherrschende Rot optisch in Schwingung und Vibration versetzen. (Imdahl, Max: Barnett Newman; WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE III. Stuttgart 1971: Reclam; S. 17), (A.d.Ü).*
*3) Meist despektierliche Bezeichnung für einen protestantischen Amerikaner britischer oder nordeuropäischer Abstammung, der der privilegierten und einflussreichen Schicht angehört.*
*4) «zip» kann hier auch Treibkraft bedeuten.*
*5) Nabokov, Vladimir: Ada oder das Verlangen: Aus den Annalen einer Familie. Reinbeck bei Hamburg 1974: Rowohlt; S. 554.*