

# Collaboration Alex Katz

Objekttyp: **Group**

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

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

Heft 21: **Collaboration Alex Katz**

PDF erstellt am: **18.09.2024**

## **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**

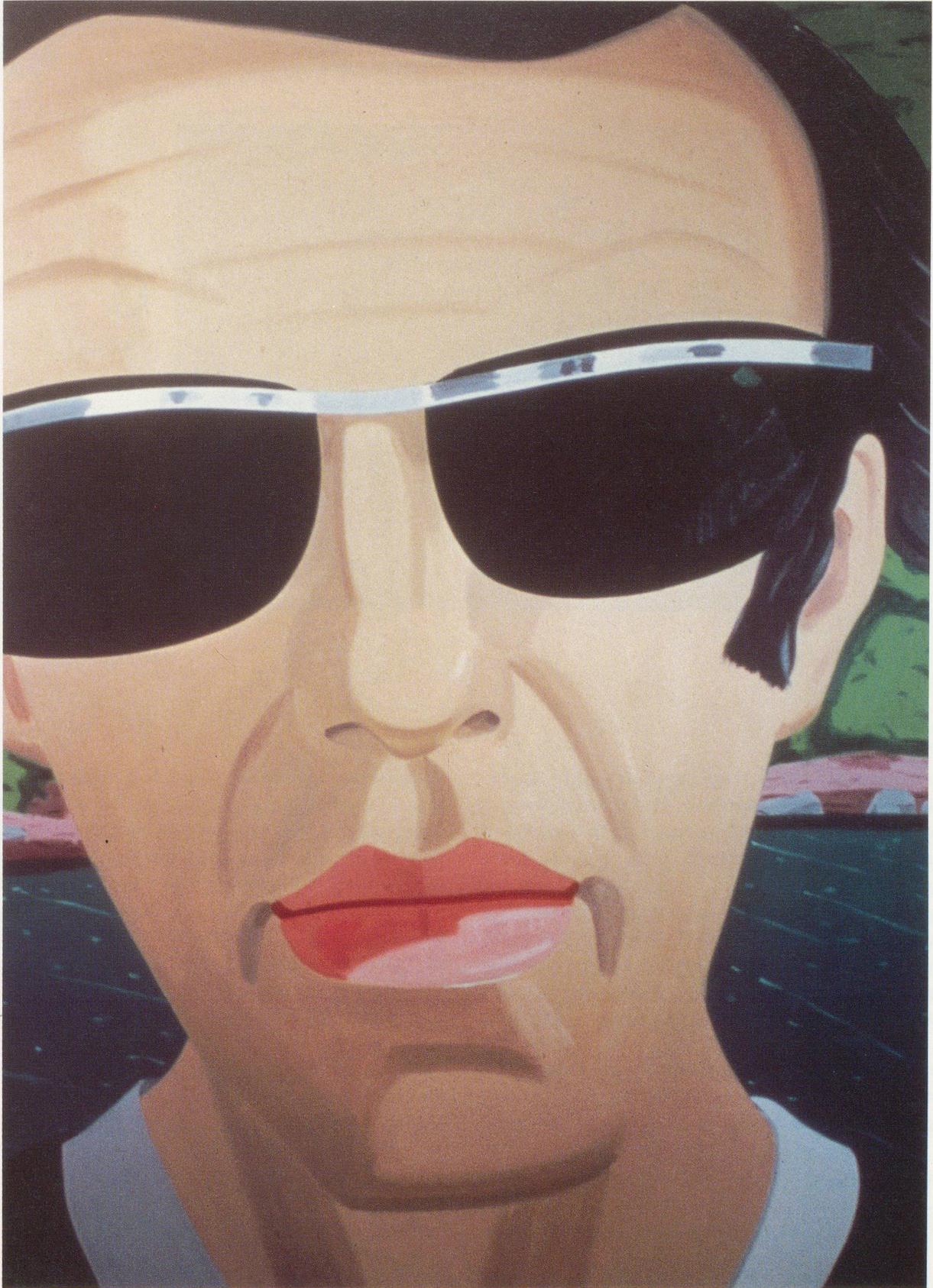
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ALEX KATZ, BORN IN BROOKLYN, NEW YORK, IN 1927, LIVES IN NEW YORK CITY.

*Collaboration*

**ALEX  
KATZ**

ALEX KATZ, GEBOREN 1927 IN BROOKLYN, NEW YORK, LEBT IN NEW YORK CITY.



ALEX KATZ, SELF-PORTRAIT WITH SUNGLASSES / SELBSTPORTRAIT MIT SONNENBRILLE, 1969, OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 96 x 72 " / 244 x 183 cm.

JOHN RUSSELL

# An Olympic High-Flyer

Alex Katz is in many ways the prototypical American, the irreducible American, the Ur-American. For this reason it is difficult for Europeans to understand what he is, and even more difficult for them to understand what he does.

It is partly a matter of his bearing. He would be recognizable anywhere and on sight as an American. If it turned out that in first youth he had been chosen for the United States pole vault team in the Olympic Games, we should not be at all surprised. Something of that is there in the work, if we know how to look for it – the concentrated spring of the run-up, the delicate but decisive way with the pole, and the well-hidden effort that takes the vaulter over the bar.

Katz's face and head have something to tell us, too. He is the archetypal Thin Man whom we re-

member from great old movies – a William Powell, let us say, but one who long ago found his Carole Lombard and has lived happily ever after. And then there is his infectious but almost soundless laugh, midway between a sneeze and a squeak. His laugh, like everyone else's, has to do with someone being funny. But it is also about the excitement of finding that one idea fits exactly with another idea in a way that has never been noticed before.

A champion verbalizer, he has lived much with poets, but he does not talk in the roomy, consecutive, consciously oracular way that is common among Europeans who rate language high and have something of their own to say. His abrupt and often astonishing phrases come at us one by one, fast and unexpected, the way the little black ball comes at us on a squash court. If we don't catch them on the bounce, they are gone.

---

JOHN RUSSELL is Chief Art Critic of The New York Times

ALEX KATZ, *SOHO MORNING*, 1987, OIL ON CANVAS/

ÖL AUF LEINWAND, 8'x8'7"/244x262 cm.



In a recent interview with Philip Gafter, Alex Katz came out with some prize examples of that quick high bounce. We cannot imagine a European artist saying what he said when he was asked "Who are your favorite artists?" "I always liked Egyptian sculpture. Nefertiti's sculptor, I always thought he was like King Kong as an artist. He had such a hot line." And on Veronese as compared with Mondrian – a comparison not often encountered on the other side of the Atlantic: "Mondrian has ideas which seem kind of crackerjack to me, but basically they have to do with a sensibility and his obsessive energy – so much passion and so much skill... I prefer paintings with less obsessive energy. It makes for a bigger style. You make something more grand. I prefer the idea of Veronese, like really big and bland. He's big and he's bland – no hot spots, he's just all over. He makes Rubens seem like he's kid-

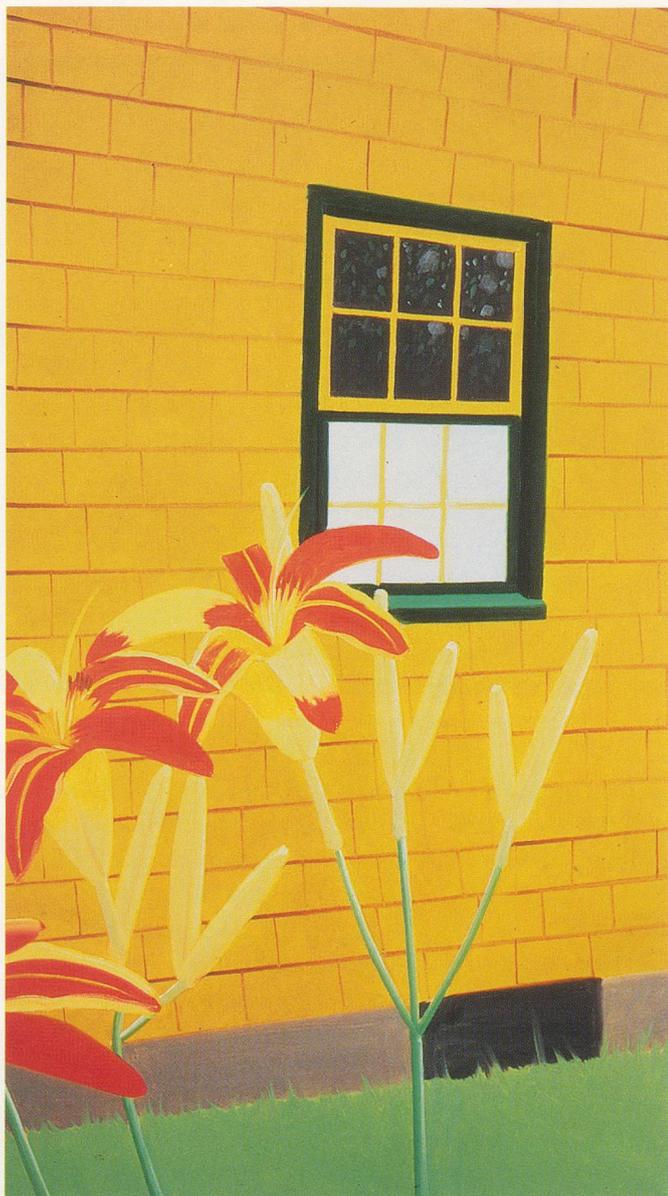
ding around. He makes the biggest, blandest paintings."

As it happens, "bland" is a word sometimes used of Alex Katz's own paintings by people who do not notice the surgeon's sharp knife, the ferocious editing and the ever-present feeling for risk that go into those simple-seeming images. In those images, Katz himself appears quite often as founder-member, along with his wife, Ada, of the repertory company of human beings who turn up year after year. Unfailingly tender with the others, he occasionally pushes his own full-length profile to the very edge of parody.

But when it comes to his inner self, Katz is hugely secretive. Though omnipresent, that self is not easy to know. Nor does he want to make it any easier for us. Something that he said to Philip Gafter is right on target in that context: "One of the things I never



ALEX KATZ, *CLEARING / LICHTUNG*, 1986,  
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 96 x 72 " / 244 x 183 cm.



ALEX KATZ, *LILIES AGAINST THE YELLOW HOUSE / LILIEN VOR GELBEM HAUS*, 1983

OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 84 x 48" / 213 x 122 cm.

wanted my paintings to be was obsessive, that kind of Expressionism that's obsessive – painting that really has to do with the personality of the artist and his passion.”

It was, of course, precisely with painting of that kind that the first New York School made so strong and enduring an impact. Someone said of the Abstract Expressionists, not so long ago, that they aimed to redeem the world every time they put brush to canvas. When Alex Katz came to painting in 1951 he could not have been further from that ambition. Nor has he got any nearer to it since. His secret self remains secret.

For all the apparent ease and openness with which he addresses the world around him, his work is marked by an element of classical reserve. Few painters now living are as alert, in their paintings, to the human comedy. Relationships form and unform. Unmarked young faces gaze out at the world with an American fearlessness and an outward uncomplication. Beloved seniors sit a little to one side, like the all-seeing ancients in Chekhov's plays who are allowed just one tremendous outburst someplace in Act IV. And, like Chekhov, Katz never pushes us toward any one interpretation – or, indeed, toward any interpretation at all – of the complicated human entanglements that he sets before us. Some of the people he paints are champion chatterboxes, but it is above all as a poet of silence that he sets them before us.

It is relevant to these matters that, like almost every New Yorker, Alex Katz is competitive by nature. There is in his idiom a strategic element and a delight in power-play. “You're supposed to take from other modern painters if you're a modern painter,” he said lately, “and you hope they take from you. Once you enter the modern world, you're working with other people's paintings. You have to address that issue.”

Initially, Katz's work seemed so out of step with everything else that was being done in New York that people took it to be some kind of insult. In an art world predicated on private anguish and never-ending introspection, his limpid presentation of good-looking people who seemed not to have a care

in the world was thought to be either mindless hedonism or an act of sabotage.

But gradually it turned out that Katz could flood a broad area of canvas with pure, uninflected color just as well as any color-field painter. He could cut and crop, chart the humors of Nature, work with pattern, spring chromatic surprises. He could work for the stage. He could make freestanding cut-out portraits, painted on metal, that are as concise and as telling as a sentence by Chamfort or La Rochefoucauld.

He was never afraid to change, either. Hardly had he been typed as a painter of flawless weather and broad daylight than he painted a whole show of nightscapes. Coming to printmaking around 1965, he sided with Warhol and Johns. Talking about this to Barry Walker in 1987, he said, “I think they were the two printmakers who really challenged the European tradition – Warhol by making it, in a sense, more graphic and Johns by making it more painterly. The whole atmosphere here in the '60s was a very exciting time to be looking at prints.”

In his prints, as in his paintings, tone and edge are major energizing forces. Edge and risk are one in this context. What looks so easy and so confident in a painting by Katz is compounded of a long series of adventures on unknown ground. It is from this, as much as from the overt subject matter, that exhilaration comes.

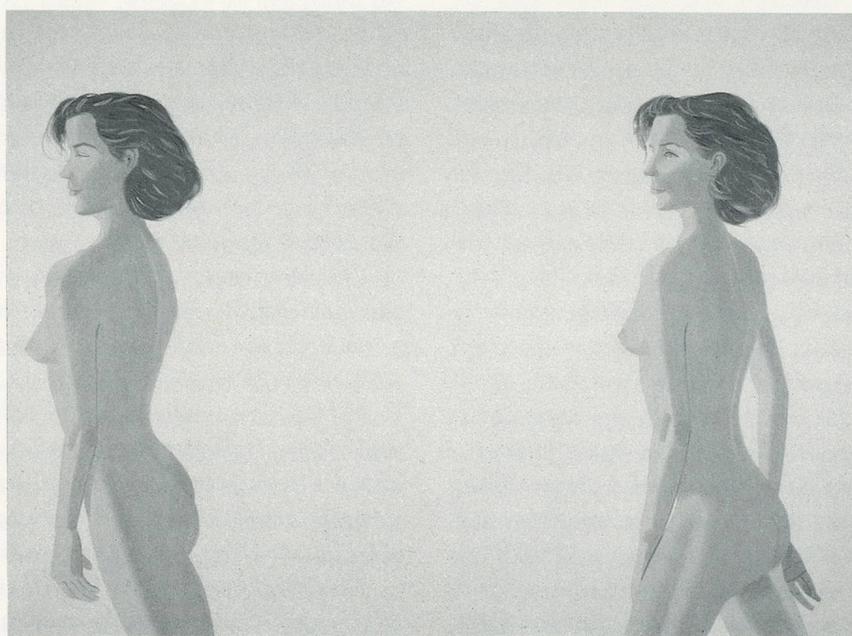
This is an art that conceals art, a lifelong dance in which no one misses a beat, an unspoken philosophical overview in which time and decay are halted. Alex Katz is an inspired guide to modern American manners and mores, but he is also someone who over the last 30 years has perfected a light, aerial, almost incorporeal way of floating the image on to the canvas. While perfecting that unmistakable idiom, Katz watched the work of others – their flatness, their way of decomplicating, their mastery of huge broad statement. But what came of it all is his and his alone. It gives pleasure and provocation in equal measure.

ALEX KATZ, *YELLOW*/GELB, 1986

OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND, 48 x 64 "/>122 x 167 cm.

ALEX KATZ, *RED NUDE*/ROTER AKT, 1988

OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND, 90 x 120 "/>229 x 305 cm.



# Ein olympischer Draufgänger

*In vielerlei Hinsicht ist Alex Katz der Prototyp des Amerikaners, der Amerikaner schlechthin, der Ur-Amerikaner. Aus diesem Grunde ist es für Europäer schwer verständlich, was er ist, und noch viel weniger, was er tut.*

*Zum Teil hat dies mit seiner Haltung zu tun. Überall und auf den ersten Blick ist er als Amerikaner zu erkennen. Stellte sich heraus, dass er in frühester Jugend zum amerikanischen Stabhochsprung-Team bei den Olympischen Spielen gehörte, es sollte uns nicht wundern. Etwas davon findet sich auch in der Arbeit, wenn wir nur bewusst darauf achten – die konzentrierte Spannung des Anlaufs, die sensible und zugleich entschlossene Handhabung des Stabs und die kaum merkliche Anstrengung, die den Springer über die Stange hebt.*

*Auch Katz' Gesicht und Kopf teilen uns etwas mit. Er ist der archetypisch dünne Mann, wie wir ihn aus den grossen alten Filmen kennen, einen William Powell beispielsweise, der jedoch schon lange seine Carole Lombard fand und seither glücklich mit ihr lebt. Und dann*

---

JOHN RUSSELL ist der Chef-Kunstkritiker der New York Times.

*ist da sein ansteckendes und doch zugleich kaum hörbares Lachen, etwas zwischen einem Niesen und einem Pfeifen. Wie bei anderen Menschen auch ist sein Gelächter Reaktion darauf, dass jemand komisch ist, zugleich aber auch auf die Erregung der Entdeckung, dass ein Gedanke so zum anderen passt, wie es bisher noch niemandem eingefallen ist.*

*Ein Meister des Wortes, hat er viel mit Dichtern zusammengelebt. Doch spricht er nicht auf jene weit ausholende, schlussfolgernde und komplizierte Art, wie sie Europäern zu eigen ist, die die Sprache hochhalten und etwas Originelles zu sagen haben. Seine abrupten und oft verblüffenden Sätze treffen uns einer nach dem anderen, schnell und unerwartet, gerade so wie die kleinen schwarzen Bälle auf dem Squash-Feld. Wenn wir sie nicht im Flug erwischen, sind sie verloren.*

*Jüngst servierte Alex Katz in einem Interview mit Philip Gester ein paar Kostproben solch hoher schneller Bälle. Unvorstellbar, dass ein europäischer Künstler antwortete, was Katz auf die Frage nach den von ihm favorisierten Künstlern sagte: «Mir hat immer die ägyptische Bildhauerei gefallen. Der Meister der Nofretete,*

ich hatte immer das Gefühl, dass er als Künstler wie King Kong war. Er hatte so einen heissen Draht.» Und über Veronese im Vergleich zu Mondrian – ein Vergleich, den man auf der anderen Seite des Atlantiks wohl selten finden wird: «Ich finde, Mondrian hat umwerfende Ideen; aber im Grunde haben sie etwas mit Sensibilität und seiner obsessiven Energie zu tun – so viel Leidenschaft und so viel Können... Ich ziehe Bilder mit einer nicht so obsessiven Energie vor. Das führt zu mehr Stil. Man macht etwas Grandioseres. Ich ziehe Veronese vor, etwas wirklich Grosses, Sanftes. Er ist grandios und sanft – keine Extravaganzen, alles ein durchgängiges Gewebe. Neben ihm wirkt Rubens, als alberte er bloss herum. Veronese macht die grössten, sanftesten Bilder.»

Nun ist dieses «sanft» auch ein Wort, mit dem Alex Katz' eigene Bilder zuweilen von Leuten bedacht werden, die des Chirurgen scharfes Messer nicht bemerken, den rabiatischen Zugriff und jenes allgegenwärtige Risiko, die in diesen simpel wirkenden Bildern stecken. Katz selbst erscheint darin zusammen mit seiner Frau Ada Katz oft als Gründungsmitglied des Wanderzirkus für menschliche Wesen, der Jahr für Jahr wiederkommt. Voll untrüglichen Verständnisses für andere, treibt er sein eigenes Profil in voller Länge zuweilen an den Rand der Parodie.

Doch wenn es um sein Innenleben geht, ist Katz äusserst verschlossen. Trotz seiner Omnipräsenz ist dieses innere Ich schwer zu fassen. Er will es uns auch gar nicht leichtmachen. Zu Philip Gfelter sagte er etwas, das in diesem Zusammenhang den Nagel auf den Kopf trifft: «... meine Bilder sollten niemals leidenschaftlich sein, diese Art von obsessivem Expressionismus – eine Malerei, die unmittelbar mit der Person des Künstlers und seinen Leidenschaften zu tun hat.»

Genau mit solcher Malerei hat aber die erste New York School ihren grossen und anhaltenden Einfluss gewonnen. Jemand sagte vor nicht allzu langer Zeit über die Abstrakten Expressionisten, sie hätten mit jedem Pinselstrich die ganze Welt erlösen wollen. Als Alex Katz 1951 mit der Malerei begann, hätte er von solcher Ambition nicht weiter entfernt sein können. Und er hat sich ihr auch in der Zwischenzeit nicht angenähert. Sein geheimes Selbst bleibt geheim.

Bei aller augenscheinlichen Leichtigkeit und Offenheit, mit der er seiner Umgebung begegnet, ist sein Werk doch auch geprägt von einer gewissen klassischen

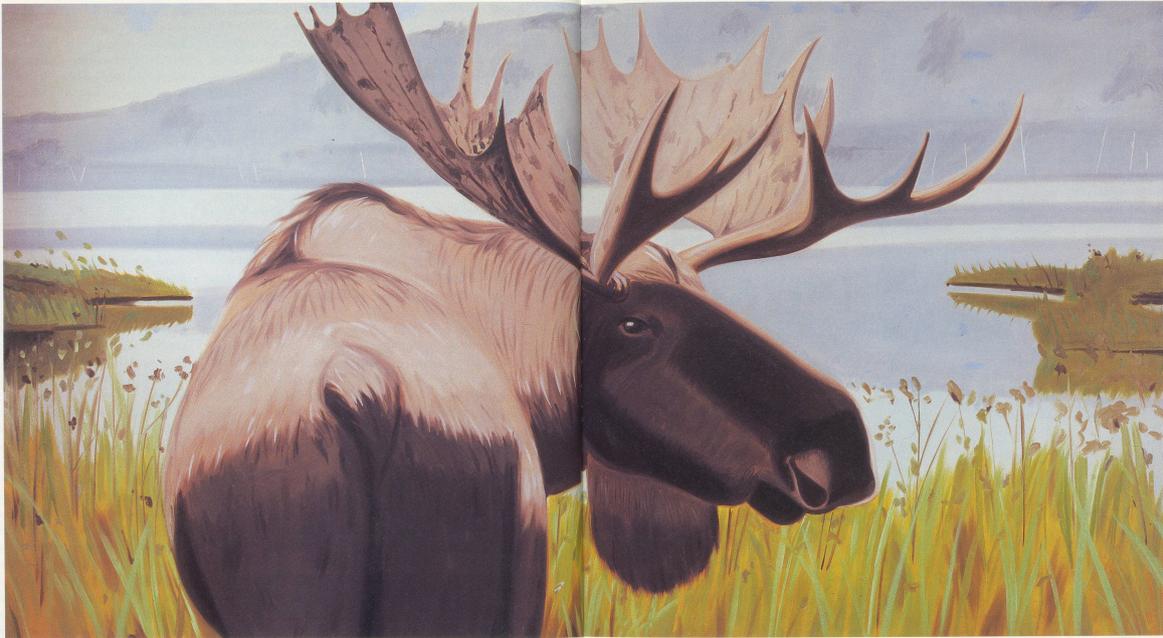
Zurückhaltung. Wenige zeitgenössische Maler werfen in ihren Bildern ein solch waches Auge auf die menschliche Komödie. Beziehungen entstehen und lösen sich wieder auf. Ungeprägte junge Gesichter blicken mit amerikanischer Unerschrockenheit und äusserlicher Unkompliziertheit in die Welt. Geliebte Alte sitzen ein wenig an die Seite gerückt wie die alles durchschauenden Alten in Tschechows Stücken, denen ein einziger ungeheuerlicher Ausbruch irgendwo im vierten Akt gestattet ist. Und wie Tschechow drängt Katz uns niemals eine bestimmte – oder überhaupt irgendeine – Interpretation jener komplizierten menschlichen Verwicklungen auf, die er vor uns entfaltet. Manche seiner Figuren sind grosse Plaudertaschen, aber vor allem als Dichter der Stille führt er sie uns vor.

In diesem Zusammenhang ist es bedeutsam, dass Alex Katz, wie nahezu alle New Yorker, von Natur aus ehrgeizig ist. Sein Stil birgt ein strategisches Element und eine Lust am Spiel mit der Macht. «Als moderner Maler musst du dich bei anderen Malern bedienen», sagte er neulich, «und zugleich hoffst du, dass sie sich auch bei dir etwas holen. Betritt man die moderne Welt, so arbeitet man automatisch mit den Bildern anderer Leute. Darüber muss man sich klar sein.»

Anfänglich wirkte Katz' Arbeit so anders als alles andere, was damals in New York entstand, dass die Leute es für eine Art Affront hielten. In einer auf private Seelenqual und endlose Introspektion eingeschworenen Kunstwelt erschien seine lichte Darstellung gutaussehender Leute mit sorgloser Miene entweder als geistloser Hedonismus oder als Sabotage-Akt.

Doch allmählich stellte sich heraus, dass Katz eine grosse Leinwand ebensogut mit reiner, unmodulierter Farbe überziehen konnte wie jeder andere Colorfield-Maler. Er konnte Motive zerschneiden und anschneiden, die Launen der Natur belauschen, Muster malen und chromatische Überraschungen hervorzaubern. Er konnte für die Bühne arbeiten. Er malte freistehende Scherenschnitt-Portraits auf Metall, so prägnant und inhaltsvoll wie Sätze von Chamfort oder La Rochefoucauld.

Er hatte auch niemals Angst vor dem Wandel. Kaum war er als Maler strahlenden Wetters und hellen Tageslichts klassifiziert, malte er eine ganze Reihe Nachlandschaften. Als er schliesslich 1965 zur Druckgraphik kam, gesellte er sich zu Warhol und Johns. Als er 1987 mit Barry Walker darüber sprach, sagte er: «Ich glaube,



ALEX KATZ, MOOSE HORN STATE PARK, 1975.  
ÖL UN GARBIERTES ÖL AUF LEINWAND, 65 1/2 / 188 x 306 cm.

die beiden haben in der Graphik die europäische Tradition herausgefordert – Warhol, indem er sie gewissermaßen flächiger, und Johns, indem er sie malerischer gestaltete. Es war in den 60er Jahren eine aufregende Atmosphäre für den Umgang mit Drucken.»

In seiner Graphik wie in seiner Malerei ergeben Farbton und Linie die Hauptspannung. Linie und

Risiko sind in diesem Kontext ein und dasselbe. Was in einem Bild von Katz so leicht und selbstgewiss aussieht, ist das Ergebnis einer langen Reihe von Abenteuern in unbekanntem Gelände. Hieraus – und auch aus der augenfälligen Thematik – kommt die Heiterkeit.

Es ist dies eine Kunst, die Kunst verbirgt, ein lebenslanger Tanz, in dem keiner je den Einsatz verpasst, eine

niemals ausgesprochene philosophische Haltung, vermittelt derer Zeit und Verfall aufgehalten werden. Alex Katz bietet eine geistreiche Einführung in moderne amerikanische Sitten und Gebräuche, und zugleich ist er auch einer, der in den letzten dreissig Jahren eine leichte, ätherische, ja fast immaterielle Art, das Bild auf die Leinwand zu zaubern, zur Perfektion getrieben

hat. Während er dieses unverkennbare Idiom vervollkommnete, beobachtete Katz die Arbeit der anderen, deren Flachheit und Entkomplizierung, ihre Meisterschaft im grossangelegten Statement. Doch was dabei herauskam, ist seines und seins ganz allein; Lust und Provokation liegen darin zu gleichen Teilen.

(Übersetzung: Nansen)

# 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 disguise 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

---

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

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.

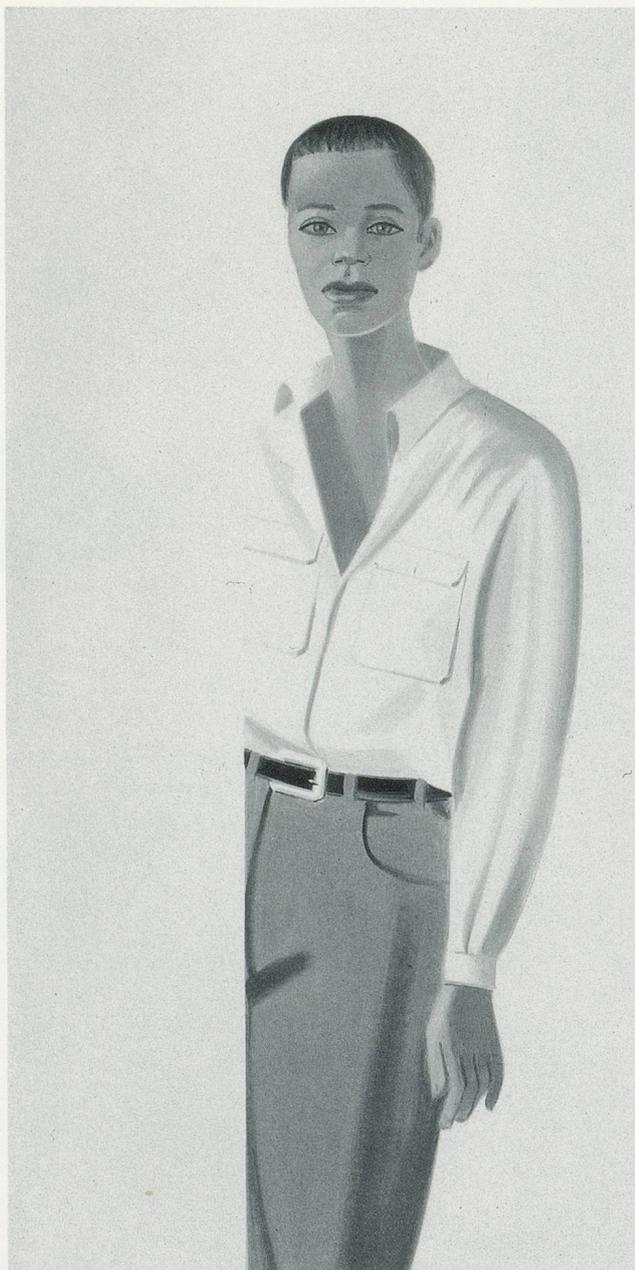
Whether in SoHo or in Maine, where he summers, his paintings of amiable assemblies resuscitate the 18th-century tradition of the “conversation piece,” or group portrait. Katz seems to have studied early Colonial portraiture, which springs directly

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,  
19 1/2 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."

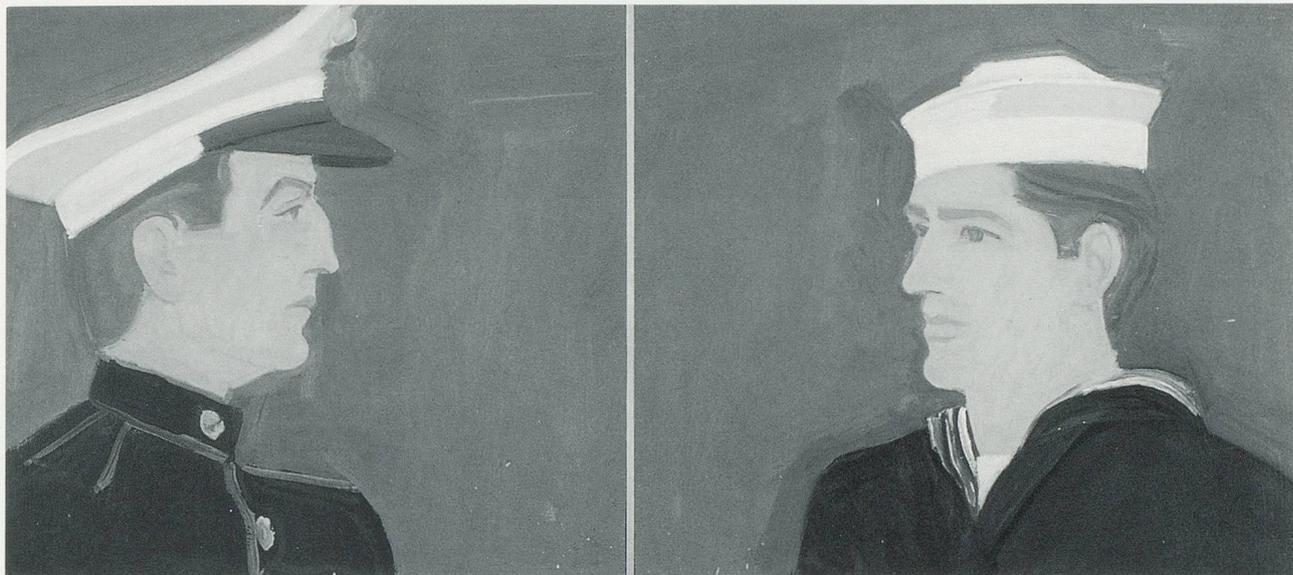
Katz's self-portraiture seems to toy with a kind of tough-guy charade. *GREEN JACKET* (1989) might be a throwback to the artist's boyhood in Queens (and to early works like *TRACK JACKET* of 1956), only now updated to make the artist seem like a street-fighting man out of *West Side Story*. The green 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;

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



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

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 sienna powder through them onto the canvas. Thus, yellow can frequently be seen at the edges of Katz's figures.

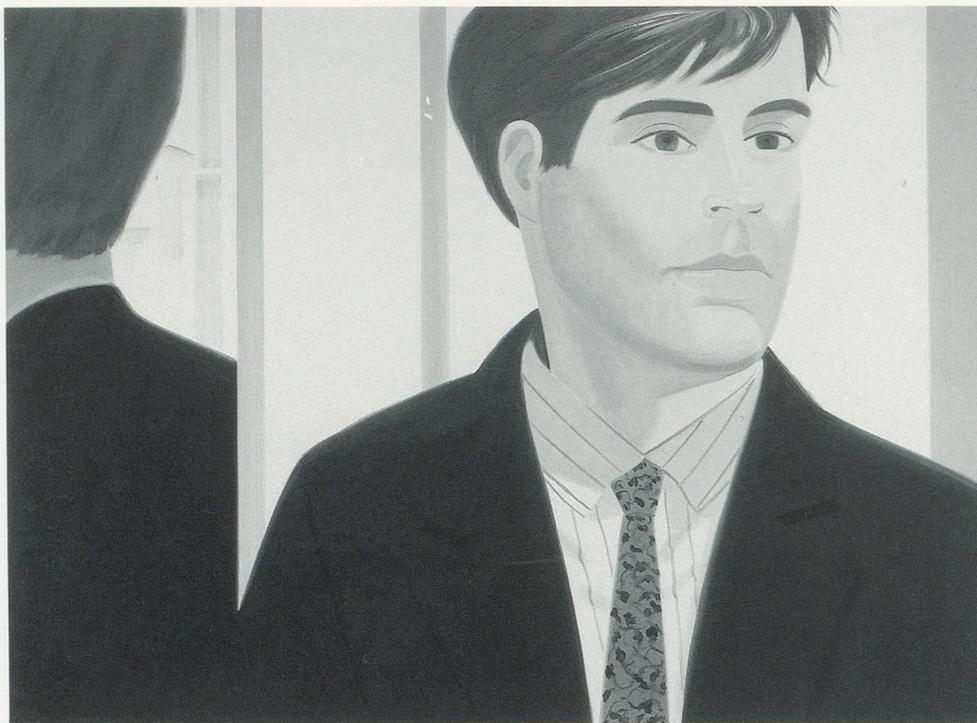
As opposed to Renoir, or Rubens for that matter, Katz's images of women are quintessentially thin, even anorexic, although certainly muscular – all qualities that have been ascribed to American amazons. Whether small and fresh, like the painted sketches he often makes as a step towards a finished portrait, 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 erot-

icism 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 androïd 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."<sup>1</sup>

## NOTES

<sup>1</sup> Vladimir Nabokov, *ADA OR ARDOR: A FAMILY CHRONICLE*, New York, McGraw-Hill, 1969, p. 574.



ALEX KATZ, ADA, 1982.  
CUTOUT: OIL ON ALUMINIUM / ÖL AUF ALUMINIUM,  
36 x 4 7/91 x 10 cm.

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 Vorwärtstommens – 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*

---

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

*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*

«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»<sup>1)</sup> – 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 Doppelporrait 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.

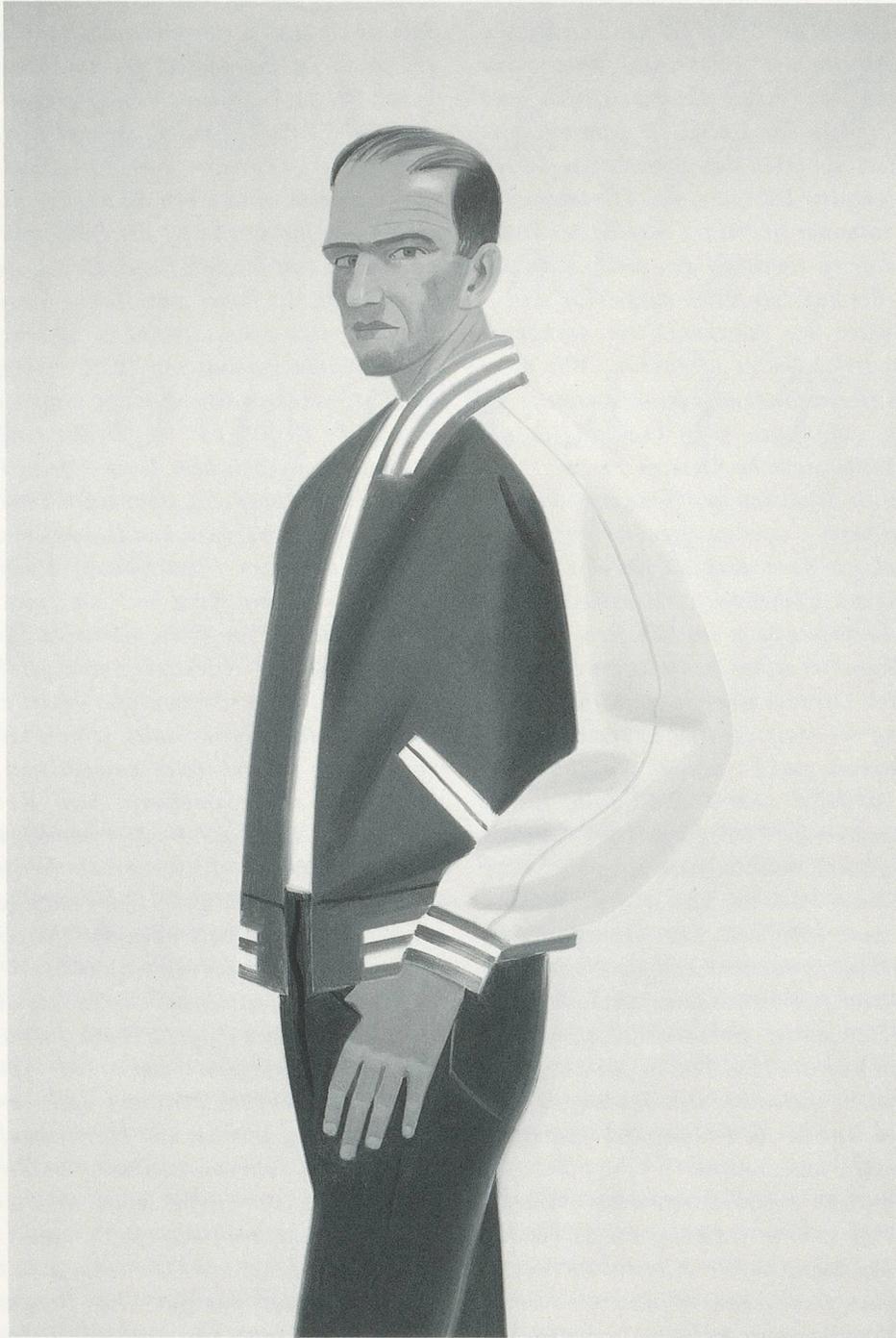
Katz' Selbstportraits scheinen mit einer «Harter Kerl»-Metaphorik zu spielen. *GREEN JACKET* (1989) dürfte einer Rückbesinnung auf des Künstlers Kindheit in Queens entsprechen sowie frühen Werken wie *TRACK JACKET* (1956), die er nun aktualisiert, um den Anschein zu erwecken, beim Künstler handle es sich um einen direkt aus *WEST SIDE STORY* entstiegene 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 in *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<sup>2)</sup>; 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 hervorgehoben 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*



*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 altherwürdigen 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 Reklame-tafel-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.

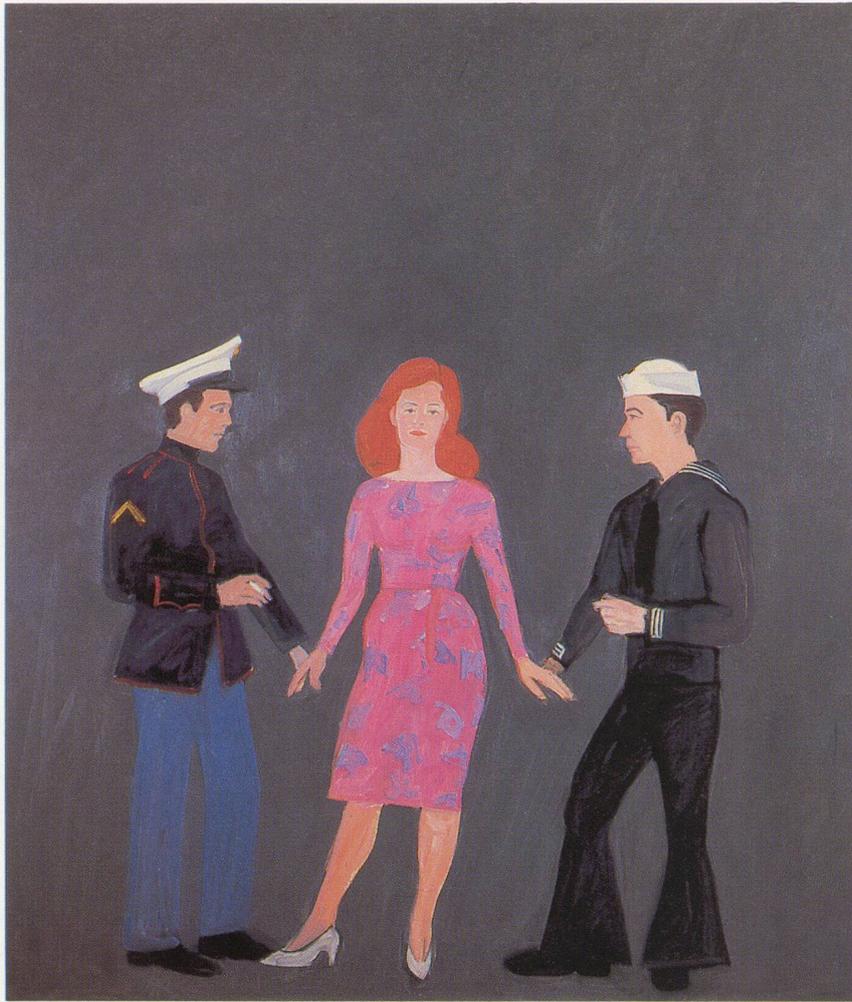
Eine Serie jener 1988/89 entstandenen Portraits spielt gekonnt mit dieser «kool und lite»-Eigenschaft, verwischt die Unterschiede zwischen Kunst und Werbung auf eigensinnige Weise. Katz setzt ausgedehnte Farbpartien ein, um den rohen, weissen Malgrund vorzutäuschen. Durch diesen Kunstgriff wird die Leinwand 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 hervorzuliegen 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 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 tadello 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,  
83 1/2 x 71 3/4 " / 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<sup>3)</sup> 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»<sup>4)</sup>; 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 wider-

gespiegelt, was sein wählerischer und wilder Geist im Leben suchte.»<sup>5)</sup> (Übersetzung: Franziska Streiff)

1) Cutout heisst eigentlich «Ausschneidebild».

2) In «Vir heroicis 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.

DAVID RIMANELLI

# THE SIMPLE TRUTHS OF EVERYDAY PAINTING



The representational painting in America, post-World War II, developed... mostly out of abstract painting... I developed an attitude that a painting could deal with specific information about the external world and that it, in itself, could be the subject matter rather than a social or philosophic illustration... representational painters in the United States, in the 1950s, kept the social and philosophical content to a minimum, with the emphasis placed on formal values. Alex Katz



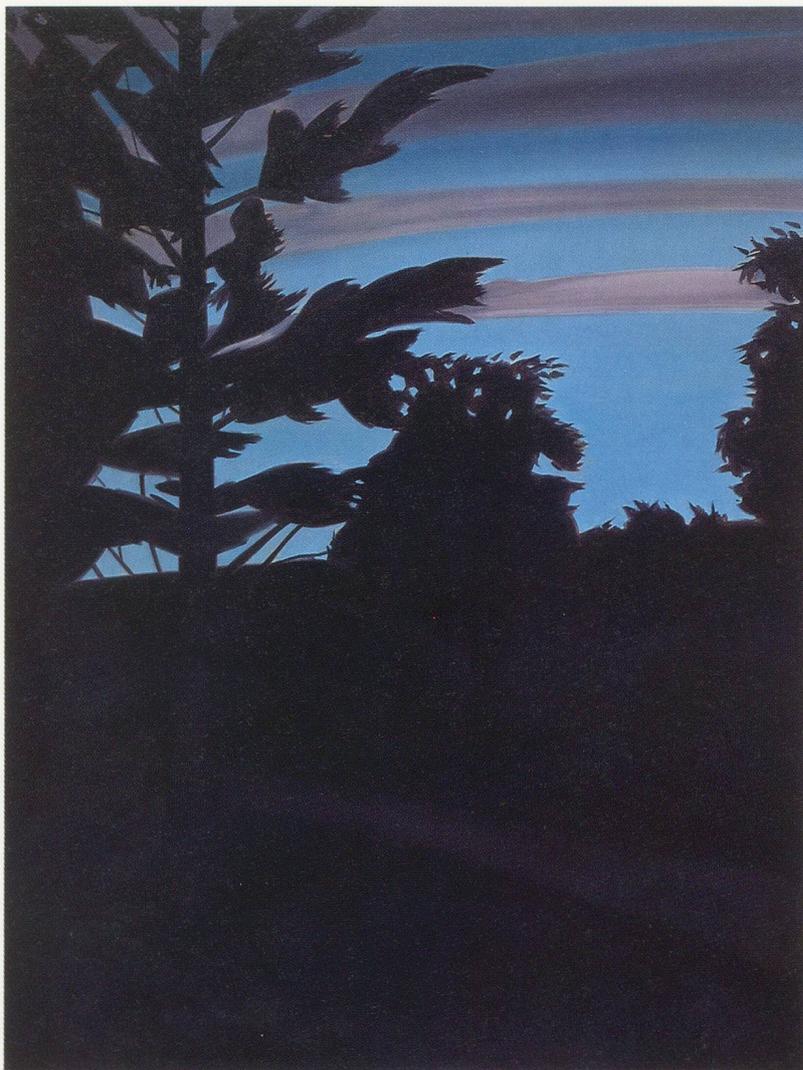
An understanding of Alex Katz's achievement as an artist depends on an awareness of the abstract painting that preceded him. Rooted in the milieu of the New York School during the 1950s, Katz's painting developed in relation to Abstract Expressionism, extending certain aspects of it and reacting against others. Katz recognized that Action or gesture painting had degenerated into a thoroughly codified and easily copied mannerism. By rejecting multi-dimensional space and rough facture in favor of the clarity

---

DAVID RIMANELLI writes regularly for "Artforum."

of a bright palette, crisp edges and a single point of view, he participated in a new direction taken by advanced art in the late '50s and early '60s, a direction exemplified both by Katz's own singular representational mode and by the various contemporaneous brands of hard-edge abstraction. It's essential to note at the outset that Katz's innovations as a representational painter paralleled those of artists who adhered to abstraction.

Abstract Expressionism was predicated on two conflicting, but not necessarily mutually exclusive values: on one hand, a quality of intimate, often tor-



ALEX KATZ, TWILIGHT/DÄMMERUNG, 1975, OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND, 126 x 96 "/>

mented subjectivity conveyed by the painterly gesture; on the other, a reductivist formalism proceeding from the conscious or intuitive belief that the subject of painting was largely, if not entirely, inseparable from the processes and conditions of the medium itself. Katz repressed the heavy-breathing existentialism of Abstract Expressionism, but retained and reframed its implicit formalist valorization of painting qua painting. But in eliminating the Abstract Expressionist dichotomy from his work, Katz substituted his own. In Irving Sandler's words, "He aspired to synthesize two of the major, and

seemingly irreconcilable tendencies in modern art: truth to the perception of the real, three-dimensional, world . . . and truth to the medium – in painting, to the picture as a real, two-dimensional object . . ." <sup>1)</sup> If Katz's art is based on an apparent contradiction, then perhaps it's no wonder that much of the critical writing on him is at cross-purposes as well. Dialectical or dichotomous analyses pervade this criticism, replicating the fundamental divide between abstraction and representation, narrative expansion and formalist reduction in Katz's own esthetic and historical consciousness. In spite of

his manifest intention to keep "the social and philosophical content to a minimum, with the emphasis placed on formal values," the social and philosophical agendas of critics relentlessly abrogate the purity of Katz's formalism.

How the fissures in Katz's thinking make his art prey to psychology, social history and literariness is readily apparent in excerpts from two well-known commentaries on the artist. In an essay reprinted in the catalogue for Katz's 1986 Whitney Museum retrospective, art historian Robert Rosenblum concludes:

What may finally be most remarkable about Katz's achievement is the way in which he has taken the stuff of daily living and loving we thought suitable only for an uneventful diary entry and transferred it, without a manifesto, to the grand-scale arena of American monumental painting today. Both private and public, modest and proud, these commanding pictures fuse the highest demands of ambitious abstract art with the need to record the quiet truths of personal experience.<sup>2)</sup>

Although Rosenblum's understanding of Katz's motivations and accomplishments is primarily formalist, his precise formal analyses and art-historical references ultimately derive from a kind of nationalism. Art historically, he links Katz to a formalist epic of "heroic" postwar American abstraction – what Irving Sandler called "the triumph of American painting." That heroism of art accords well with the confident, even bombastic, mood of the United States throughout the '50s and early '60s. At the same time, Rosenblum indulges in a largely extra-pictorial paean to the straightforward, plainspoken values of the American utopia. His uncomplicated celebration of Katz's "American Accent" (the title of his essay) relies heavily on the sort of sentimentality that led Robert Hughes to dub Katz "the Norman Rockwell of the intelligentsia."

Operating from the assumption that the form of a work of art is its content, Rosenblum has no trouble discovering an identity between Katz's assured compositions and assertive palette, and the social composure of his sitters. By taking for granted the easy good life depicted in the paintings and perfectly expressed in their cool, sophisticated surfaces, Rosen-

blum betrays his faith in the essential truth of surfaces.

In her 1987 monograph on the artist, it is clear that Ann Beattie, storyteller and psychologist, profoundly distrusts surfaces. It is precisely the aggressive flatness, the "superficialness," of the paintings that compels her to disregard the evidence in the works themselves in search of a deeper, hidden, unhappy meaning beneath their well-mannered surfaces:

Although his sitters are friends and acquaintances, Katz is hardly a contemporary version of the courtier, out to flatter: he has painted people failing to connect; he has painted people in the act of fiercely pulling away from each other; he has chronicled the end of relationships that have not yet officially ended. Quite often the light that Katz is so interested in falls beautifully on a world of alienation, sadness, and conflict.<sup>3)</sup>

While the art historian elides the form/content dichotomy, the novelist invokes it with a vengeance, arriving at almost comically inapposite interpretations. Where, for example, in Katz's paintings do we see his sitters "fiercely pulling away from each other," or for that matter, "fiercely" doing anything? Instead of accepting Katz as a Fairfield Porterish recorder of pleasant everyday life (albeit one who grants it the heroic scale of abstraction), Beattie busily ferrets out moral rot, alienation and anomie. Committed to art as social psychology, she peoples Katz's canvases with characters out of her own novels and stories.

Though Rosenblum's implicit formalism is closer to the artist's own temperament than Beattie's unmoored, febrile imaginings, neither is finally true to Katz's disabused, astringent perspective. Both writers impose a vague moralism on the paintings, a moralism as inherent in phrases like "the stuff of daily living and loving" and "the quiet truths of personal experience," as it is in desperate rewrites of the paintings as banal domestic melodramas. Rather, Katz strives for an amorality that is intensely pictorial: iconic, not symbolic or psychological. His best paintings, like the *THE BLACK DRESS* (1960), in which a single image of Ada is repeated six times on a single canvas, suspend the crises and



ALEX KATZ, *THE BLACK DRESS/DAS SCHWARZE KLEID*, 1960, OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND,  
71 $\frac{1}{2}$  x 83 $\frac{1}{2}$ "/182 x 212 cm.

ruptures of contemporary American abstract and representational art in the delicate tension of competing formalist and narrative values; emotional content is subdued by formal reduction, light social comedy transformed into an hieratic serial image.

The contradictory forces of Katz's art proceed from the breakup of the Abstract Expressionist hegemony, from the loss of its simultaneous hold on form and emotion. In the dialectical and relentlessly teleological march of forms toward ever greater states of self-conscious purity (pace Clement Greenberg), abstraction shed its overcooked emo-

tionalism and gave way to a smooth, inert impassivity. Katz reconfigured representation within this new mood of cool abstraction. As an abstract representational painter he collapses the antinomies of postwar American art – form and content, style and substance, hot and cool – into a terse oxymoron.

NOTES:

- 1) Irving Sandler, *ALEX KATZ*, New York, Harry N. Abrams, 1979, p. 18.
- 2) Robert Rosenblum, "Alex Katz's American Accent," in *ALEX KATZ*, New York, Whitney Museum of American Art, 1986, p. 31.
- 3) Ann Beattie, *ALEX KATZ*, New York, Harry N. Abrams, 1987, p. 25.

# DIE REINEN WAHRHEITEN DER «ALLTAGSMALEREI»

◆

*«In Amerika entwickelte sich (...) die gegenständliche Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem aus der abstrakten Malerei (...). Ich gelangte zur Ansicht, dass sich ein Gemälde mit bestimmten Informationen über die Aussenwelt befassen konnte und dass gerade diese Tatsache selber der Gegenstand sein konnte, viel eher als eine gesellschaftliche oder philosophische Veranschaulichung (...). In den USA beschränkten die gegenständlichen Maler gesellschaftliche und philosophische Inhalte in den 50er Jahren auf ein Minimum, wobei sie das Schwergewicht auf formale Werte legten.»* Alex Katz

◆

Die Würdigung von Alex Katz' künstlerischer Leistung bedingt ein Verständnis der ihm vorausgehenden abstrakten Malerei. Katz' Malerei wurzelt im Milieu der New York School der 50er Jahre und entwickelte sich parallel zum Abstrakten Expressionismus, um dabei gewisse Aspekte weiterzuführen und gegen andere zu reagieren. Katz erkannte, dass das Action-Painting oder der subjektive malerische Gestus zu einer völlig kodifizierten und immer wieder kopierten Manieriertheit degeneriert war. Indem er den multidimensionalen

---

DAVID RIMANELLI schreibt regelmässig für «Artforum».

Raum und die grobe Textur zugunsten der Klarheit einer hellen Palette, exakter Linien und eines einzigen Standpunktes verwarf, schlug auch er die Richtung ein, die die moderne Kunst Ende der 50er und anfangs der 60er Jahre genommen hatte; eine Richtung, die sowohl durch Katz' einzigartige gegenständliche Malweise sowie durch die verschiedenen zeitgenössischen Arten der Hard Edge-Abstraction zum Ausdruck kam. Dabei muss auch gleich festgehalten werden, dass Katz' Neuerungen als gegenständlicher Maler parallel zu denen jener Künstler liefen, die strikte an der abstrakten Malerei festhielten.

Der Abstrakte Expressionismus beruhte auf zwei widersprüchlichen Werten, die sich jedoch nicht unbedingt ausschlossen: einer tiefen, oft aufgewühlten Subjektivität einerseits, die durch den malerischen Gestus ausgedrückt wurde; und einem grob vereinfachten Formalismus andererseits, der dem erkenntnisgeleiteten und intuitiven Glauben entsprang, dass der Gegenstand der Malerei weitgehend, wenn nicht völlig, untrennbar sei von den Vorgängen und Zuständen des Ausdrucksmittels selbst. Katz unterdrückte den keuchenden Existentialismus des Abstrakten Expressionismus, hielt jedoch an dessen impliziter, formalistischer Aufwertung der Malerei als Malerei fest, wobei er dieser eine neue Form gab. Indem er nun aber die Dichotomie des Abstrakten Expressionismus aus seinem Schaffen verbannte, ersetzte er sie gleichzeitig durch seine eigene. Mit Irving Sandler's Worten: «Er trachtete danach, zwei der wichtigsten und, wie es scheint, unvereinbarsten Tendenzen in der modernen Kunst zu verbinden: treu zu sein gegenüber der dreidimensionalen Welt... und treu zu sein gegenüber dem malerischen Ausdrucksmittel, dem Bild als einem realen, zweidimensionalen Objekt...»<sup>1)</sup> Wenn Katz' Kunst also auf einem offensichtlichen Widerspruch basiert, so erstaunt es vielleicht nicht, dass sich die über ihn verfassten Kritiken ebenfalls gegenseitig missverstehen. Dialektische oder dichotome Analysen durchdringen diese Kritik, die die fundamentale Spaltung zwischen abstrakter und gegenständlicher Darstellung, narrativer Expansion und formalistischer Reduktion von Katz' ästhetischem und historischem Bewusstsein wiedergibt. Trotz seines offenkundigen Bestrebens, den «gesellschaftlichen» und philosophischen Bezug auf ein Minimum zu beschränken und das Schwergewicht auf formale Werte zu legen, eliminieren die gesellschaftlich und philosophisch orientierten Kritiken die Reinheit von Katz' Formalismus immer wieder.

Wie Katz' Kunst durch die Zerrissenheit in seinem Denken Opfer von Psychologismus, Gesellschaftsgeschichte und Literatentum wird, zeigt sich deutlich in Auszügen zweier bekannter Kommentare über den Künstler. In einem Essay, der 1986 im Katalog zu einer Katz-Retrospektive im Whitney Museum abgedruckt wurde, kommt der Kunsthistoriker Robert Rosenblum zu folgendem Schluss:

«Vielleicht ist das bemerkenswerteste bei Katz schliesslich die Art, wie er die Dinge des täglichen Lebens und Liebens, von denen wir glaubten, sie taugten höchstens für einen ereignislosen Tagebucheintrag, aufgenommen und ohne Umschweife auf den grossformatigen Schauplatz der heutigen amerikanischen Monumentalkunst übertragen hat. Diese sowohl privaten wie öffentlichen, bescheidenen wie stolzen, imposanten Bilder verbinden die höchsten Ansprüche der ambitiösen abstrakten Kunst mit dem Bedürfnis, die stillen Wahrheiten der persönlichen Erfahrung festzuhalten.»<sup>2)</sup>

Obschon Rosenblums Verständnis für Katz' Beweggründe und Werk ein vorwiegend formalistisches ist, sind seine präzisen, formalen Analysen und kunsthistorischen Zusammenhänge letztlich auf eine Art Nationalismus zurückzuführen. Er bringt Katz in kunsthistorischer Hinsicht mit einem formalistischen Epos «heroischer» amerikanischer Abstraktion der Nachkriegszeit in Verbindung – mit dem, was Irving Sandler «den Triumph der amerikanischen Malerei» nannte. Jener Heroismus der Kunst passt gut zur selbstsicheren, wenn nicht sogar bombastischen Stimmung der USA während der 50er und anfangs der 60er Jahre. Gleichzeitig gibt sich Rosenblum einem weitgehend aussermalerischen Lobgesang auf Werte wie Offenheit und Ehrlichkeit des amerikanischen Utopia hin. Seine simple Verherrlichung von Katz' «amerikanischem Akzent» («American Accent» ist der Titel seines Essays) stützt sich stark auf jene Art Sentimentalität, die Robert Hughes veranlasste, Katz zum «Norman Rockwell der Intelligenzija» zu ernennen. Da Rosenblum davon ausgeht, dass ein Kunstwerk sein Inhalt ist, fällt ihm natürlich auf, dass die sicheren Kompositionen und die selbstbewusste Palette mit der «gehobenen» Gelassenheit seiner Modelle identisch sind. Indem er annimmt, das behagliche, schöne Leben sei auf den Bildern dargestellt und komme in ihren kühlen, kultivierten Oberflächen perfekt zum Ausdruck, offenbart er seinen Glauben an die reine Wahrheit der Oberfläche.

Ann Beattie – Erzählerin und Psychologin – macht in ihrer 1987 erschienenen Monographie über den Künstler keinen Hehl daraus, dass sie Oberflächen zu tiefst misstraut. So ist es denn auch die aggressive Flachheit, das «Offenkundige» der Bilder, die sie ver-



ALEX KATZ, ADA'S BLACK PUMPS/ ADAS SCHWARZE STÖCKELSCHUHE, 1987,  
OIL ON CANVAS/ ÖL AUF LEINWAND, 48 x 60 "/ 122 x 152 cm.

anlasst, die Offenkundigkeit in den Werken selbst zu vernachlässigen, um eine tiefere, verborgene, unglückliche Bedeutung unter ihren manierlichen Oberflächen zu suchen.

«Obschon es sich bei seinen Modellen um Freunde und Bekannte handelt, ist Katz wohl kaum die zeitgenössische Version eines schmeichlerischen Höflings: Er hat Leute gemalt, denen es nicht gelang, Kontakte zu knüpfen; er hat Leute gemalt, die dabei waren, sich heftig voneinander loszureißen; er hat das Ende von Beziehungen festgehalten, die offiziell noch nicht aufgelöst waren. Nicht selten fällt das Licht, für das sich Katz so sehr interessiert, in wunderschöner Manier auf eine Welt der Entfremdung, der Traurigkeit und des Konflikts.»<sup>3)</sup>

Während die Form-Inhalt-Dichotomie vom Kunsthistoriker unauffällig ins Spiel gebracht wird, beschwört sie die Novellistin mit wahrer Besessenheit herauf und gelangt zu beinahe komisch unangebrach-

ten Interpretationen. Wo zum Beispiel sieht man in den Bildern Katz' Modelle «sich heftig voneinander losreißen» oder überhaupt etwas «heftig» tun? Anstatt Katz als eine Art Fairfield-Porter-Chronist des gefälligen, alltäglichen Lebens zu akzeptieren (wenn auch einer, der diesem Leben das heroische Format der Abstraktion verleiht), stößt Beattie eifrig nach moralischen Wurzeln, Entfremdung und Gesetzlosigkeit. Da sie sich der Kunst als Gesellschaftspsychologie verschrieben hat, besiedelt sie Katz' Leinwände mit Charakteren aus ihren eigenen Romanen und Geschichten.

Obschon Rosenblums vorbehaltloser Formalismus dem Temperament des Künstlers näherkommt als Beatties haltlose Fieberträume, hält sich keiner der beiden an Katz' irrtumsfreie, strenge Perspektive. Beide Verfasser drängen den Bildern einen vagen Moralismus auf, der genauso in Sätzen wie «Dinge des täglichen Lebens und Liebens» und «die stillen Wahrheiten der persönlichen Erfahrung» steckt, wie in den hoffnungs-



ALEX KATZ, *THE MARINE* / DER MARINE-SOLDAT, 1966  
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 50 x 80 1/2 "/ 127 x 204 cm.

losen «Neufassungen» der Bilder als banale, häusliche Melodramas. Katz strebt vielmehr nach einem Amoralismus, der äusserst bildlich ist: ikonisch, und nicht symbolisch oder psychologisch. Seine besten Gemälde wie *THE BLACK DRESS* (1960), bei dem ein einzelnes Bild von Ada auf einer Leinwand sechs Mal wiederholt wird, lassen die Krisen und Brüche der zeitgenössischen amerikanischen, abstrakten und gegenständlichen Kunst in der heiklen Spannung schweben, die durch die konkurrenzierenden formalistischen und narrativen Werte entsteht. Der emotionale Inhalt wird durch die formale Vereinfachung abgeschwächt; die lockere Gesellschaftskomödie wird in ein hieratisches Serienbild umgewandelt.

Die widersprüchlichen Kräfte von Katz' Kunst entspringen dem Zerfall der Hegemonie des Abstrakten Expressionismus, dem Verlust seiner gleichzeitig über Form und Gefühl herrschenden Macht. Im Zug der dialektischen und schonungslos teleologischen Ent-

wicklung der Formen hin zu immer höheren Stufen selbstbewusster Reinheit (ohne Clement Greenberg nahetreten zu wollen) legte die Abstraktion ihren übersteuerten Emotionalismus ab und machte damit einer sanften, trägen Ungerührtheit Platz.

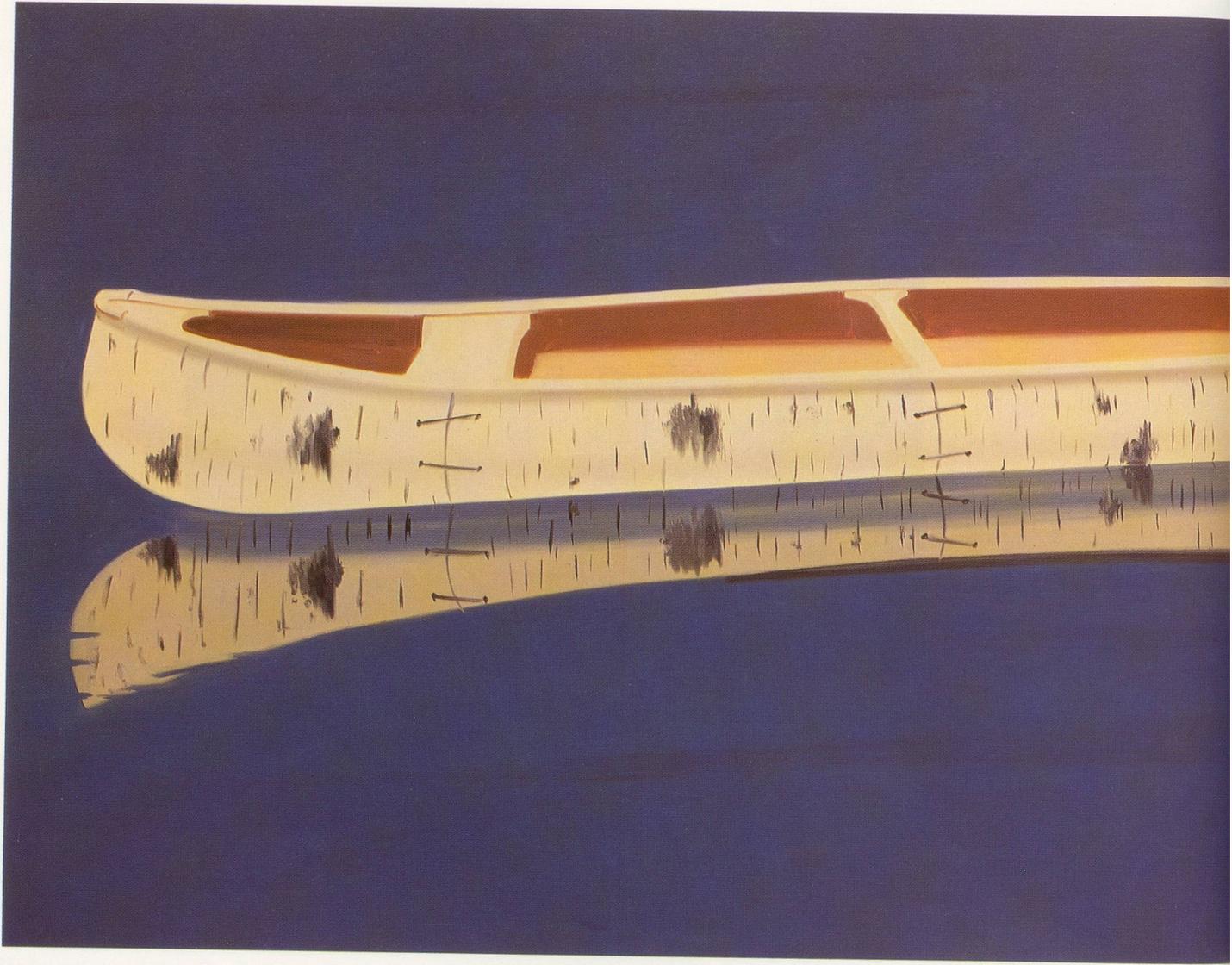
Katz gestaltete die bildliche Darstellung innerhalb dieser neuen Stimmung kühlen Abstrahierens um. Als abstrakter gegenständlicher Maler lässt er die Antinomien der amerikanischen Nachkriegskunst – Form und Inhalt, Stil und Substanz, heiss und kalt – in ein prägnantes Oxymoron zusammenfallen.

(Übersetzung: Franziska Streiff)

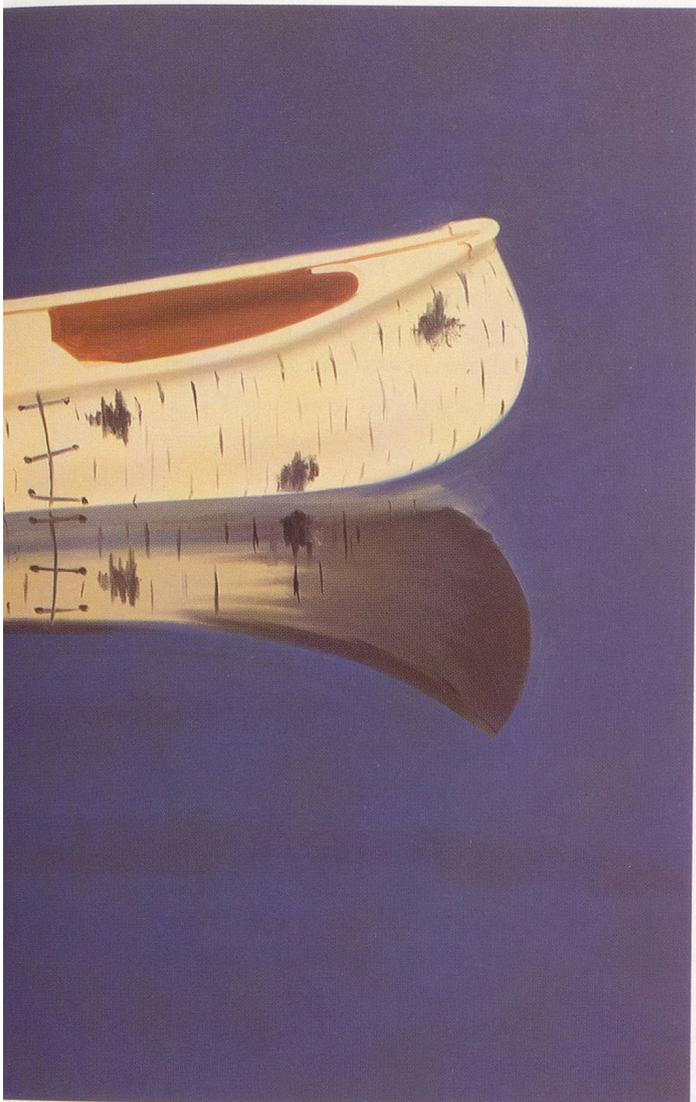
1) Sandler, Irving: *Alex Katz*. New York 1979: Harry N. Abrams; S. 18.

2) Rosenblum, Robert: «*Alex Katz's American Accent*», *Alex Katz*. Whitney Museum of American Art, New York 1986; S. 31.

3) Beattie, Ann: *Alex Katz*. New York 1987: Harry N. Abrams; S. 25.



MANNERS ENTICE: A  
DISCUSSION BETWEEN  
ALEX KATZ AND  
FRANCESCO CLEMENTE



ALEX KATZ, CANOE, 1974, OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND,  
72 x 144 " / 183 x 366 cm.

**C:** I think that you are as interested in film as you are in poetry, but it is the moment, the fleeting moment that most attracts you.

**K:** The quick things passing.

**C:** For you, paintings capture the fleeting moment. My interest in film and music lies more in the idea of the sequence. For me, images are the static thing, that which doesn't move.

**K:** Ultimately, images can imply motion.

**C:** Cultural generalizations are based on this idea of motion and immobility. In India everything moves all the time, yet the whole physiology there is based on a great attraction to stasis, to physical immobilization, in the larger sense of cyclical movement. Whereas here, you find a kind of mythology of rigidity, as an antidote to the lack of substance in our metaphysical views. But, Alex, why don't you make movies?

**K:** I don't know. They seem like too much trouble. I wanted to make one once. I saw an early Rudy

Burckhardt movie, and it seemed like the kind of movie I wanted to make, so I didn't have to make it anymore.

**C:** Well, it's physical. To make a movie, you must be on a set with a bunch of people.

**K:** That's very unattractive. Very often I look at movies just for the visuals, and I forget about the story. You think of how the story is going, and you're really interested in how they do it in pictures. But when I started to read Pasolini and to look at his movies, it seemed to me that what he was doing in film should have been done in painting in Italy at that time. In general, European artists take political responsibility in their lives. American artists don't. And that's the thing about Pasolini. He was addressing sociopolitical problems. You also have been involved with that in your art. Americans are more detached or alienated.

**C:** The question really is, who are your audiences?

**K:** I make paintings, and part of the painting is for painters – that has to do with craft. It's very subtle – and quite elitist. If you don't know very much about painting, you're not going to see what I'm doing. Painters are the audience I appreciate the most. Another part is the literary or historical meaning of the images: that is for another audience. Then you have images and surface: that is for yet another audience. So you make these parts for several different audiences. It's interesting to me if the work has some real social or political importance because I never think about that. Though, if you are making art, part of it is for a general audience – I can't conceive of art that is not intended for a wider audience. When you had your show in Buffalo, I thought it really gave something to a general audience. Even if they didn't understand the mythology or the symbols, I thought it made contact. I think people were shocked.

**C:** I think that can happen, but I don't think it should happen. I don't think that one should look for that kind of confrontation. There are territories

set. The edges of all the different social territories, like the edges of all the different audiences, are blurred. There are gray areas in between.

**K:** There are a whole lot of people who only read your paintings; there are also a lot who just look at your paintings; but they are different people – right?

**C:** Somehow I don't believe you when you talk about this difference between the European artist who is engaged in social provocation and the American artist who is not.

**K:** I said less so.

**C:** You are not being sincere.

**K:** I'm not sincere! Do you realize what you're saying?

**C:** Actually, the whole itinerary of provocation/integration was acted out tragically by the New York School. I see artists in America making choices, but they do not declared them as such. True, the choices don't resonate in society because there is neither criticism nor debate, although, distinctly, choices are made. In Europe everything is food for debate, but the artists are not necessarily making the tough choices. Those who constitute the European intellectual audience have their ideas nicely lined-up, and they walk around paintings ignoring them, and if there isn't a debate about the choices of the artist, then the intellectuals can be extremely radical without anybody paying a price.

**K:** In one sense the American approach is more open, but when you get near the top of the pyramid, it closes up a lot. There is not much that's negotiable. It is much more open now than it was 15 years ago here. With the Abstract Expressionists there was not much that was negotiable outside Abstract Expressionism. In the '60s, if you think of things outside the big movements, there was very little that ever got to Europe – or that ever got anywhere outside the U.S. That was one of the weaknesses of that part of the century. You certainly aided the change by opening

things up, making it possible for artists to move in and out of different areas, different styles. That was shocking, and now more people are doing it.

I guess that this type of stylistic negotiation started with the selling of the Impressionists, grouping a bunch of guys together. The same thing was done with the Fauves, the Futurists and the Cubists. The only way to sell and distribute art, finally, was to have these ridiculous three-year trends which are of no consequence whatsoever.

**C:** That has to do with something else. It happens everywhere.

**K:** In the last 10 years or so, subject matter has become much more important to everyone. A critique of our time has become the subject matter of art.

**C:** You are not interested in subject matter, are you?

**K:** Subject matter is only important to the artist.

**C:** It's important to the artist... to be able to get started.

**K:** To start, you have to have some subject matter, or else you can't get anything done. The right subject matter is what makes you go. The idea of a crucifix means more than the idea of a bottle of water, or a bottle of water means more than a crucifix. The idea of space means more than the idea of a radio. They're all equal.

**C:** So what is important then?

**K:** That I like the images.

**C:** Was there an agreement between us not to talk about what matters? Up to now, we have discussed values. Perhaps it would have been better not to. We can go on talking about movements and American/European clichés. Somehow we still get things done. Maybe this is a useful limit: to never mention what makes things useful.

**K:** I remember once when I was asked to write about what I was doing in painting. I wrote something down and showed it to Edwin Denby and he said, "Oh, so that's what you're doing." Then I went home and wrote something else. And so it went on for a week. I wrote about 15 different things about what I was doing. It all said the same thing to me.

**C:** That shows good manners.

**K:** Manners entice.

**C:** You speak about manners. I do too.

**K:** Manners and taste become very important. They are crucial: without them the work will never have any energy. It's all manners and taste. My idea of good manners is to say something interesting; an intellectual's idea of manners is to be interesting at all times. But even by saying something interesting at all times, you can never make someone see something differently. You have to confront people to make them see differently. You must tell them, "This is what things look like, regardless of what you think." When you step out that far, you often have some problems.

**C:** There are some key words that you use when you talk: decor, style, sentimentality. I would like a precise idea of what they are for you.

**K:** Decor is the taste in paintings. I don't think any painting in New York can get very far unless it has some decorative value. All the successful painters are good decorators. One of the weaknesses of New York painters is that they are more decorative than anything else. I always thought that my paintings would look elegant as decoration, but they couldn't compete with some other paintings. They're just a little too noisy for first-class decoration.

Style is the self-conscious way you put it all together. For me, if something has style, the artist has extended himself, and there is some real risk involved in doing that. If the work doesn't have much style, I don't think there's much risk. It's a

matter of how well you can do it. Style has to do with a self-conscious extension. I try for it, and I admire artists who extend themselves rather than those who are more contained. What was the last word?

**C:** Sentimentality, which we haven't discussed. When we look at my paintings, what amuses me most is that you never accept some things as paintings. What happens is that you walk into my studio and say, "This is the largest watercolor I have ever seen." Then, the next day you call and say, "Oh, there are those paintings..." So you have accepted them as paintings. This is a whole area that makes me curious: what are your limits? Where do you draw the line? On one hand, you choose a strategy that is simple, otherwise it wouldn't work; on the other, you need an obstacle to give simplicity depth to this. I want to know what it is possible for you and what is not allowed; what makes painting serious or not serious?

**K:** In painting you have an idea which changes as you make it. Other people change your idea of what a painting is. I suppose that when I see a great big watercolor, somehow it becomes a painting, because for me, a painting has to do with having a good conception.

**C:** What is your genealogy? What tree does this idea belong to? The reason I ask is that with other people it doesn't matter as much, but it seems that you belong to an ancient tree of some kind. I believe it is part of the work.

**K:** I don't mind that I'm traditional.

**C:** Yes, but frankly, it makes me laugh that there is a whole generation of artists from the '70s who never touched anything with their hands, and they talk of Giotto and Piero della Francesca as their brothers. In your case, it's a little more interesting. It makes me curious. After painting all those big pictures, the Abstract Expressionists went to Italy and found that the giant frescos that Piero della Francesca painted are tiny. I have to fold my New York-sized paintings to bring them back on the plane from India. That

creates the limit. But, of course, you are more interested in extensions.

**K:** I am restricted by craft. At a certain point, I realized that there were lots of ways of making art other than by traditional methods of painting. I enjoy new painting. Generally, if I want to see masterpieces I go to a museum. But I like seeing "live" painting.

**C:** So there is a tradition: comparing masterpieces to your own paintings. And seeing masterpieces is like buying memory.

**K:** It has to do with what you like and what you don't like. It's that simple. You like a painter, but you don't like the way he did this. You don't want to do that because you know someone else who did it. At the same time, you have absorbed it and taken part in it. If I had to make a career out of ideas, I don't think that I could do anything very well. To me, ideas are subject matter and not that important.

**C:** Forms are important.

**K:** No, style is important. Style and appearance. You have to have some conceptual energy, otherwise it is really dull, but basically it is just the way it appears.

**C:** Yes, but as I grow older, I am afraid I am beginning to believe in forms: my theosophical ways are finally taking over. It's not that I really think about forms but I believe in their existence.

**K:** I believe in technique. That's probably the only concrete thing that you can say about a painting. You can measure the size of the painting, you can tell someone about the reputation of the artist but outside that, everything is vague. If a painter puts paint on canvas, you get involved in technique. That's a definable thing: how good the guy's technique is; what he is in relation to what he does.

**C:** I believe in forms, but I did not say that I would discuss forms. EDITED BY KAREN MARTA

# MANIEREN VERFÜHREN: EIN GESPRÄCH ZWISCHEN ALEX KATZ UND FRANCESCO CLEMENTE

**C:** Ich glaube, du interessierst dich für Film ebenso wie für Dichtung und für den Augenblick – den flüchtigen Augenblick. Genau das zieht dich an.

**K:** Die schnell vorbeihuschenden Dinge.

**C:** Bilder sind für dich das Einfangen flüchtiger Momente. Mein Interesse am Film ist das gleiche wie an der Musik: der Gedanke, dass eine Sequenz einen Sinn ergibt. Hingegen sind Bilder für mich das Statische schlechthin – «Das», was sich nicht bewegt.

**K:** Letztendlich können Bilder Bewegung implizieren. Aber sie bewegen sich nicht selbst.

**C:** Kulturelle Verallgemeinerungen basieren auf dieser Vorstellung von Bewegung und Unbeweglichkeit. In Indien ist ständig alles in Bewegung, doch die gesamte Physiologie basiert auf einer grossen Faszination für den Stillstand: physische Bewegungslosigkeit und, im weitesten Sinne verstanden, zyklische Bewegung. Hier in- dessen herrscht, sozusagen gegen den Substanzmangel in unserer metaphysischen Vorstellungswelt, eine Art Mythologie der Rigidität. Aber Alex, warum machst du keine Filme?

**K:** Das weiss ich auch nicht. Vielleicht weil sie zuviel Aufwand erfordern. Ich wollte einmal einen machen. Da

sah ich einen Rudy-Burckhardt-Film, und das schien mir genau die Art Film zu sein, die ich machen wollte; und so hat sich das für mich erübrigt.

**C:** Auch ist das eine physische Angelegenheit. Wenn man einen Film machen will, muss man mit einem ganzen Haufen Leute arbeiten.

**K:** Und das reizt mich überhaupt nicht. Oft sehe ich mir Filme nur um der Bilder willen an und achte gar nicht auf die Story. Man denkt an den Ablauf der Story und interessiert sich für die Umsetzung in Bilder. Aber als ich begann, Pasolini zu lesen und seine Filme anzusehen, hatte ich den Eindruck, dass er im Film das realisierte, was damals in der italienischen Malerei hätte stattfinden sollen. Europäische Künstler übernehmen im allgemeinen eine politische Verantwortung. Amerikanische Künstler tun das nicht. Bei Pasolini ist das so: Er schien auf diese Probleme, die sozialpolitische Situation, zu reagieren. Du hast dich in deiner Kunst auch damit beschäftigt. Amerikaner sind da eher ungebunden, entfremdet oder so ähnlich.

**C:** Die Frage ist doch, wer ist dein Publikum?

**K:** Ich mache Malerei, und ein Teil davon ist für Maler bestimmt – das hat etwas mit dem Handwerk zu tun. Eine sehr subtile Angelegenheit ist das – und eine elitäre

dazu. Wenn du nicht sehr viel über Malerei weisst, wirst du nicht verstehen, was ich mache. Maler sind vielleicht mein bestes Publikum. Ein anderer Teil der Bilder enthält literarische oder historische Anspielungen; die sind für ein anderes Publikum. Und dann gibt es welche, die scheinen die Problematik von Bildzeichen und Oberfläche zu umkreisen; die sind wieder für ein anderes Publikum. Man macht also diese Kunst-Unternehmungen für mehrere unterschiedliche Betrachter-Gruppen. Falls das Werk eine reale gesellschaftliche oder politische Bedeutung hat, interessiert mich das, weil ich darüber nie nachdenke. Wenn man Kunst macht, ist also ein Teil davon für ein ganz allgemeines Publikum. Ich kann mir keine Kunst vorstellen, die nicht für ein breiteres Publikum ist. Ich denke, dass deine Ausstellung in Buffalo tatsächlich einem breiten Publikum etwas gegeben hat. Ohne dass die Betrachter unbedingt die Mythologie oder Symbole verstanden hätten, gab es meines Erachtens doch einen Berührungspunkt dazu. Sie waren, glaube ich, schockiert.

**C:** Das kann passieren, aber ich finde nicht, dass es so sein muss. Ich glaube nicht, dass man es auf derlei Konfrontation anlegen sollte. Es gibt bestimmte abgesteckte Territorien. Die Grenzen zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Territorien sind – wie die zwischen den unterschiedlichen Betrachter-Gruppen – fließend. Es gibt Grauzonen dazwischen.

**K:** Es gibt eine ganze Menge Leute, die deine Bilder interpretieren; und es gibt eine Reihe von Betrachtern, die deine Bilder einfach anschauen. Aber das sind ganz unterschiedliche Leute, nicht wahr?

**C:** Irgendwie glaube ich dir nicht ganz, wenn du von diesem Unterschied zwischen dem europäischen Künstler sprichst, der es auf soziale Provokation anlegt, und dem amerikanischen, bei dem das nicht so ist.

**K:** Ich sagte: in geringerem Masse.

**C:** Du bist nicht aufrichtig.

**K:** Ich bin nicht aufrichtig! Weisst du, was du da sagst?

**C:** Eigentlich ist doch das ganze «Programm» von Provokation und Integration von der New York School tragisch ausgespielt worden. Künstler beziehen in Amerika bestimmte Standpunkte, die sie aber nicht als solche deklarieren. Diese Positionen stossen in der Gesellschaft zugegebenermassen nicht auf Resonanz, weil es in den Staaten für Kritik und Debatte gar keinen Boden gibt. Dennoch werden eindeutige Standpunkte eingenommen. In Europa hingegen ist alles für eine Auseinandersetzung gut, während die Künstler nicht unbedingt die grossen Entscheidungen fällen. Das intellektuelle Publikum in Europa hat die Ideen hübsch aneinandergereiht, und während es um Bilder herumflaniert, ignoriert es sie. Da es keine Debatte über den Standpunkt des Künstlers gibt, kann man so intellektuell extrem radikal sein, ohne sich irgend etwas dabei zu vergeben.

**K:** In gewisser Hinsicht ist der amerikanische Umgang offener, aber wenn es auf des Berges Spitze zugeht, wird es immer enger, es geht nicht viel darüber hinaus. Bei den Abstrakten Expressionisten ist nicht viel herausgekommen, was ausserhalb des Abstrakten Expressionismus verwertbar und diskutierbar gewesen wäre. Abseits der grossen Bewegungen gab es in den 60er Jahren kaum etwas, das nach Europa vorgedrungen wäre – oder überhaupt irgendwohin ausserhalb der USA. Das war eine der Unzulänglichkeiten dieser Zeit. Heute ist die Situation offener als vor fünfzehn Jahren. Sicherlich hast du auch dazu beigetragen, dass die Dinge offener wurden, dass Künstler sich zwischen den verschiedenen Bereichen und Stilrichtungen frei hin und her bewegen konnten. Zunächst war das schockierend, heute hingegen verhalten sich viele so. Solcher Umgang mit den Stilen begann, glaube ich, mit dem Ausverkauf der Impressionisten und weil sich ein paar Leute zusammentaten. Dann machten sie das gleiche mit den Fauves, den Futuristen und Kubisten. Die einzige Möglichkeit, Kunst zu verkaufen und in Umlauf zu bringen, bestand in diesen lächerlichen Dreijahres-Trends, die aber völlig belanglos sind.

**C:** Das hat noch andere Gründe und kommt überall vor.

**K:** In den letzten zehn Jahren ungefähr ist die Bedeutung des Inhalts allgemein gewachsen. Zeitkritik ist zum Thema der Kunst geworden.

**C:** *Dich interessiert der Inhalt nicht, stimmt's?*

**K:** *Der Inhalt ist nur für den Künstler wichtig.*

**C:** *Er ist tatsächlich wichtig für den Künstler – damit er überhaupt einen Anfang findet.*

**K:** *Am Anfang braucht man irgendein Thema. Sonst geht überhaupt nichts. Der richtige Inhalt bringt die Sache in Gang. Die Idee eines Kreuzes ist bedeutungsvoller als die Idee einer Flasche Wasser, oder die Idee einer Flasche Wasser bedeutungsvoller als die Idee eines Kreuzes; die Idee des Raumes bedeutender als ein Radio. Es ist alles gleich.*

**C:** *Was spielt dann also eine Rolle?*

**K:** *Was eine Rolle spielt? Dass ich die Bilder liebe.*

**C:** *Haben wir eigentlich eine Abmachung getroffen, nicht über das zu sprechen, was eine Rolle spielt? Bisher haben wir über Werte diskutiert. Vielleicht hätten wir das besser unterlassen. Wir können weiterhin über Bewegungen und die amerikanischen/europäischen Klischees reden. Wir bringen doch immer wieder Dinge zustande? Vielleicht gibt es eine nützliche Grenze: niemals zu erwähnen, was die Dinge nützlich macht.*

**K:** *Ich wurde einmal gebeten, über das zu schreiben, was ich in meiner Malerei tue. Ich schrieb etwas auf und zeigte es Edwin Denby. Er sagte: «Ach, das machst du also.» Dann ging ich nach Hause und schrieb etwas anderes. So ging das eine ganze Woche weiter. Etwa fünfzehn verschiedene Dinge habe ich über das geschrieben, was ich mache. Und es war für mich immer das selbe.*

**C:** *Das verrät Manieren.*

**K:** *Manieren verführen.*

**C:** *Du sprichst von Manieren. Und ich auch.*

**K:** *Manieren und Geschmack werden überaus wichtig. Sie spielen eine entscheidende Rolle; ohne sie bekommt die Arbeit keine Energie. Alles dreht sich um Manieren*

*und Geschmack. Unter guten Manieren stelle ich mir vor, etwas Interessantes zu sagen. Die Manieren eines Intellektuellen bestehen darin, zu jeder Zeit interessant zu sein. Aber selbst wenn man ständig interessante Dinge sagt, bringt man niemals jemanden dazu, etwas anders zu sehen. Man muss denen sagen: «Genauso sehen die Dinge aus, ganz gleich, was ihr denkt.» Wenn man sich so weit vorwagt, bekommt man oft Probleme.*

**C:** *Es gibt da ein paar Schlüsselbegriffe, die du oft verwendest. Einer ist «Dekor», ein anderer ist «Stil» und ein dritter ist «Sentimentalität». Ich wüsste gern genauer, was sie für dich bedeuten.*

**K:** *Dekor ist der in Bildern zum Ausdruck kommende Geschmack. Ich glaube, kein Bild bringt es in New York zu etwas, wenn es nicht einen gewissen dekorativen Wert hat. Alle erfolgreichen Maler sind gute Dekorateure. Es gehört zu den Schwächen der New Yorker Maler, dass sie mehr dekorativ als alle anderen sind. Ich fand immer, meine Bilder wirken elegant als Dekoration, können aber mit gewissen anderen nicht konkurrieren. Sie sind eine Spur zu aufdringlich für eine Firstclass-Dekoration. Stil ist eine selbst-bewusste Art, alles zusammenzubringen. Wenn etwas in meinen Augen Stil hat, dann hat der Künstler sich vorgewagt, und es steckt ein echtes Risiko darin. Wenn ein Werk wenig Stil hat, ist meines Erachtens wenig Risiko dabei. Es ist eine Frage, wie gut man das hinbekommt. Stil hat etwas mit selbst-reflexiver Erweiterung zu tun. Ich erstrebe und bewundere Werke von Künstlern, die über sich selbst hinausgehen, anstatt sich auf sich selbst zu beschränken. Und was war das letzte?*

**C:** *Sentimentalität – darüber haben wir nicht gesprochen. Wenn wir meine Bilder ansehen, amüsiert mich am meisten, dass du manches einfach nicht als Malerei akzeptierst. Das geht so: Du kommst in mein Atelier und sagst: «Das ist das grösste Aquarell, das ich je gesehen habe.» Am nächsten Tag rufst du an und sagst: «Ach, da sind diese Gemälde...» Du hast sie also als Malerei akzeptiert. Dieser ganze Bereich macht mich neugierig: Wo ziehst du für dich selbst die Grenze? Einerseits hast du dich für eine Strategie entschieden, die einfach ist – sonst würde sie nicht funktionieren. Andererseits braucht man aber einen Widerstand, um*

der Einfachheit Tiefe zu verleihen. Ich wüsste gern, was für dich möglich ist und was verboten. Was macht die Arbeit zu «ernsthafter» Malerei und was nicht?

**K:** Beim Malen hast du eine Vorstellung, und die ändert sich im Lauf der Arbeit. Andere Leute verändern deine Vorstellung davon, was ein Bild ist. Ich glaube, wenn ich ein sehr grosses Aquarell sehe, wird es irgendwie zu Malerei. Denn für mich hat ein gemaltes Bild ganz generell etwas damit zu tun, dass man ein gutes Konzept hat.

**C:** Wie sieht dein Stammbaum aus? Zu welchem Stamm gehören deine Ideen? Du scheinst zu glauben, dass du von einem gewissermassen antiken Baum abstammst. Ich glaube, er ist Teil deiner Arbeit.

**K:** Es macht mir nichts, dass ich traditionell bin.

**C:** Ja, aber, ehrlich gesagt, anders als diese ganze Künstler-Generation der 70er Jahre, die niemals irgend etwas mit eigenen Händen anfasste und über Giotto und Piero della Francesca redete, als hätte sie diese persönlich gekannt. In deinem Fall ist es schon etwas interessanter. Es macht mich neugierig. Nachdem die Abstrakten Expressionisten all diese grossen Bilder gemalt hatten, fuhren sie nach Italien und fanden Pieros Riesen-Freskos ziemlich klein. Für den Rückflug von Indien muss ich meine New York-formatigen Bilder zusammenfalten. So bestimmen sich die Grenzen. Aber natürlich, dir geht es eher um Ausdehnung.

**K:** Ich bin durch das Handwerk beschränkt. An einem bestimmten Punkt wurde mir klar, dass es neben der Malerei auch noch viele andere Wege gibt, Kunst zu machen. Ich mag die neue Malerei. Wenn ich Meisterwerke sehen möchte, gehe ich normalerweise ins Museum. Aber ich sehe auch gerne «live»-Malerei.

**C:** Da gibt es also eine Tradition; Meisterwerke zu vergleichen mit deinen Bildern. Und Meisterwerke sehen ist wie der Erwerb von Erinnerung.

**K:** Es hat mit deinen Vorlieben und Abneigungen zu tun. So einfach ist das. Du magst einen Maler, aber die Art, wie er dies oder jenes gemacht hat, gefällt dir nicht.

Du willst etwas nicht tun, weil du jemanden kennst, der es gemacht hat. Zugleich hast du es in dich aufgenommen und dich daran beteiligt. Wenn ich meine Entwicklung nur aus Ideen bestreiten müsste, würde ich wohl nichts Richtiges zustande bringen. Ideen sind für mich Inhalt und nicht so wichtig.

**C:** Formen sind wichtig.

**K:** Nein, Stil ist wichtig. Stil und Erscheinungsbild. Man braucht konzeptuelle Energie, sonst ist es absolut langweilig. Grundsätzlich kommt es auf die Art des Erscheinungsbildes an.

**C:** Ja, aber je älter ich werde, um so mehr fürchte ich, dass ich anfangs, an Formen zu glauben, an deren absolute Macht: Meine theosophische Ader bricht schliesslich durch. Ich denke nicht eigentlich über Formen nach, aber ich glaube an ihre Existenz.

**K:** Ich glaube an die Technik. Das ist wahrscheinlich das einzig Konkrete, was man über ein Bild sagen kann. Man kann das Format des Bildes ausmessen, und man kann etwas über den Ruf des Künstlers sagen. Aber darüber hinaus ist alles unbestimmt. Wenn ein Maler Farbe auf die Leinwand setzt, hat man es mit Technik zu tun. Das ist etwas klar Definierbares – wie gut der Mann die Technik beherrscht. Und was er in bezug zu dem ist, was er tut.

**C:** Ich glaube an Formen, aber ich habe nicht gesagt, dass ich darüber diskutieren will.

(Übersetzung: Nansen)

(Bearbeitung: Karen Marta)

*Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.*

*EDITION FOR PARKETT  
ALEX KATZ*

*BLACK POND, 1989*

*WOODCUT ON GOYU PAPER*

*EDITION: 100 IMPRESSIONS, 11<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 18<sup>1</sup>/<sub>8</sub> ", SIGNED AND NUMBERED, NOT BOUND IN.*

*PRINTED BY JOHN C. ERICKSON, NEW YORK, 1989*

*SCHWARZER TEICH, 1989*

*HOLZSCHNITT AUF GOYU-PAPIER*

*AUFLAGE: 100 EXEMPLARE, 29,5 x 46 cm, NUMERIERT UND SIGNIERT, NICHT EINGEBUNDEN.*

*GEDRUCKT VON JOHN C. ERICKSON, NEW YORK, 1989.*

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler, der eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.



## VIER JAHRESZEITEN AUF JAPANPAPIER



FÜR ALEX KATZ

**FRÜHLING.** Am Tage versteckt sich das Kraut und wächst im gärenden Boden der Nacht auf quelligen Moosen, auf Kalk, Löss und im Exil auf mageren torfigen Wiesen. Ein Wind greift wahllos sich Blätter und trägt sie im März in buschigen Haufen leicht aus dem Bild. Frühe Spaziergänger, andere Welten gewöhnt, Liebhaber, in Felle wilder Tiere gekleidet, betreten betreten eine schattige Welt hinter Glas, die im Wasser versinkt.

**SOMMER.** Ach, die zarten Ruinen der Natur, mit dem Stichel gehoben, aller Herkunft enthoben, der verschatteten Zukunft geschenkt. Die Hölle, sagen die Blätter, hat eine tausendjährige Fabel, und die Geschichte der Technik (ihr letzter Fall) ist darin nur ein gleichgültiges Rätsel, und längst schon gelöst. Der Stoff, im Sommer gespeichert, wandert den Wurzeln zu im Abraum. Wir sehen die Insel anderer Menschen, die an die dösende Macht ihrer Götter glauben.

**HERBST.** Die Stadt muss warten, noch ist die Ernte nicht in den Augen, noch klebt der Schlamm an den Stiefeln, Vergangenheiten. Noch wehren sich die Pflanzen, an der Spitze schwielig verdickt, das wärmeliebende Unkraut in seiner krautigen Hülle. Rinder, die hier grasen, werden von Lecksucht befallen, ihre Knochen zerbrechen wie Binsen unter dem forschenden Blick. Eine Zeit, die sich nicht entwickelt, ein Vorspiel des Todes, bei klarem Wetter ahnen wir die Unendlichkeit.

**WINTER.** Es fehlt das Hören, das entschlossene Lauschen. Was nützt ein Land, das nicht vom Wasser getränkt wird? Das letzte Kapitel der Geschichte der Angst (und des Krieges) gerinnt im Dezember zum Märchen, zu einem eisigen Bild in einem grösseren Rahmen im Beiheft des Schönen, der Kunst. Eisblumen, abschliessende Fussnoten in einem unabschliessbaren Buch der Natur. Schon reckt sich das Hundskraut, verwirrt die Bestellung der Welt hinter Glas – und die Götter reiben sich den Schlaf aus den tränenden Augen.

---

MICHAEL KRÜGER, geboren 1943 in Zeitz, lebt in München. Zuletzt erschien «Idyllen & Illusionen», Wagenbach-Verlag Berlin 1989. Verlagsleiter des Carl Hanser Verlags in München.

---

 MICHAEL KRÜGER
 

---

## FOUR SEASONS ON JAPANESE PAPER



FOR ALEX KATZ

*SPRING. The weeds hide by day  
and grow in the fomenting earth of night  
on swollen mosses, on limestone, loam and in exile  
on meager peaty meadows. A wind plucks  
leaves at random and carries them in March  
in bushy bunches lightly out of the picture.  
Early wanderers, accustomed to other worlds,  
lovers, clothed in the fur of wild animals,  
tread timid into a shadowy world  
behind glass, sinking into the water.*

*SUMMER. Oh, the delicate ruins of nature,  
recovered with a pick, relieved of provenance,  
given to a shadowed future. Hell,  
say the leaves, has a thousand-year fable,  
in which the story of technology (its last fall)  
is little more than a listless riddle,  
and long since resolved. Matter, stored in  
summer, is reaching for its roots in the slashings.  
We see the island of other people,  
who believe in the dozing might of their gods.*

*FALL. The city has to wait, the harvest is not  
in sight yet, boots are still plastered  
with mud, things of the past. Plants still  
endure, their tips calloused and thickened,  
warmth-loving weeds in their weedy  
husks. Cattle grazing are struck with licking  
sickness, their bones snap like rushes  
under the scrutinizing gaze. A time that  
doesn't develop, a prelude to death,  
in clear weather we sense infinity.*

*WINTER. There is no listening, no determined ear.  
What use a country that water does not still?  
The last chapter of the history of fear  
(and of war) congeals in December into a fairytale,  
into an icy picture in a bigger frame  
in the insert on beauty, on art. Frost flowers,  
finished footnotes in an unfinishable book on nature.  
Milkweed is already waking, confused the  
seeding of the world behind glass – and the gods  
rub the sleep from their watering eyes.*

(Translation: Catherine Schelbert)

---

MICHAEL KRÜGER, born in 1943 in Zeitz, lives in Munich.  
Latest publication, *Idyllen & Illusionen*, Wagenbach-Verlag, 1989.  
Director of Hanser Verlag, Munich.

# GO FETCH THE

Lydia, whom everyone called Bunny which she hated, was upstairs thinking. Henry was outside with Marty and Elyse, showing them the new Chinese maple by the reflecting pool. The three of them had their vodka martinis, extra dry, and every now and again she could hear Elyse (whom she loathed) make a little beep of approval. Mostly, Lydia was thinking about how much she'd like to write a letter to someone. It would be delicious to have the absolute luxury of reporting on a situation that left her hanging, like the heroine of the kind of bad novel to which she was not addicted. She was in heaven just contemplating how she might end a letter to her sister. To leave Laura with "I simply can't bear another minute of this torment" instead of "Bye, I'll call you tomorrow," gave her a thrilling little shiver. Briefly, she imagined Laura's response to the letter. She would be hysterical with anxiety. She would call Mother, "Could Bunny really be serious?" She might even race to the street, hail a cab, and have it drive straight to East Hampton. Delirious with the thought of her sister's quivering jaw thrust into Henry's immobile one, Lydia dropped into her

wicker chaise and, hand to brow, emitted a beep not unlike Elyse's, but distinctly different in timbre.

Downstairs in the kitchen, Teeny was throwing together a salad and defrosting a quiche which she knew Mister Marty's new girlfriend would pretend to want the recipe for. Another bottle of white wine was missing from the refrigerator and she guessed that Bunny had snuck it up to her room. The thought of that room always got her mad. Teeny would never understand why Bunny needed a room of her own in a house full of rooms - "My study," she called it in that bored voice of hers. In the beginning, Mister Henry just laughed about it and described some old movie, "Dragonwack" or "Dragonsomething," where this rich man goes up to a tower in his house and smokes reefers and looks out at his land and doesn't let anyone else in. Well, Bunny certainly knew enough to let Teeny in or else "her study" would be a pigsty. "Sweet Jesus," she thought, "some people."

Henry was ready to plant Elyse Marcus right next to his Chinese maple. If she squeezed his hand and trilled, "Oh, Henry," once more, he really would have the gardener start digging. Marty should have

---

RICHARD FLOOD is a writer living in New York.

# NEW YORKER!

stayed with Iris. Women like Elyse drag a man down. As bad as Bunny could get, she still entered a room "like a clipper cresting a wave," as his father once said. Moving in silence toward the gazebo, Henry suddenly felt something very much like tears coming on. Elyse had reached the gazebo and was spinning through it in some awful Pulitzer print of a dress. "She's something, isn't she," said Marty clapping his junior partner on the back. Henry felt the first tear fall and, walking straight ahead, replied, "Can't live with 'em and can't live without 'em." "Damn her," Henry thought, wiping his eye, "God damn her to hell."

Down by the bay, Sunny was digging up and reburying her treasures. There were four wine corks, a golf ball, a badly deteriorated GI Joe doll, and a hambone. She could just barely hear Teeny calling her name. She decided to ignore her and wait for Henry's voice which would come echoing over the wetlands later.

Lydia jumped. It never failed. Teeny's tyranny over her was inextricably tied up in screaming for Sunny just when she, Lydia, was floating somewhere near the ceiling of her room. Always, initially, Lydia

thought she heard Teeny crying, "Bunny, come home . . . here Bunny, here girl!" To be fair, Henry had cautioned her against naming what she referred to as their first born something so close to her own detested nickname. But, the listless terrier pup reminded her so much and so amusingly of Sunny Von Bulow sunk in a drug-induced coma at Columbia Presbyterian that, against all warnings, she insisted on the name. It occurred to her that the whole story about Sunny could have gone on for weeks in a series of wildly amusing letters.

"Sunny, here girl!" Now Henry's voice replaced Teeny's. Lydia knew the lethargic dog would come sauntering onto the perfectly sodded lawn sometime after his fourth call. With more than a touch of annoyance, she moved over to the window. Marty was embracing Elyse in the gazebo. Henry was standing at the edge of the lawn just short of where the marsh grass ran wild. In the distance, almost at the water, she saw Sunny give up her digging and start back to the house. When the dog reached the lawn, Henry bent down and picked it up, hugging it like it had been missing for days. Something about the set of his shoulders told Lydia that it was going to be one of those nights.

# GEH, HOL DEN NEW YORKER!

Lydia, von allen Bunny genannt, was sie hasste, war oben und brütete vor sich hin. Henry war mit Marty und Elyse im Garten und zeigte ihnen den neuen chinesischen Ahorn neben dem glitzernden Swimmingpool. Alle drei tranken Wodka Martini extra dry, und von Zeit zu Zeit hörte sie Elyse (die sie nicht ausstehen konnte) ein beifälliges Piepsen von sich geben. Lydia war von dem Wunsch besessen, irgend jemandem einen Brief zu schreiben. Welch absolut köstlicher Genuss müsste es sein, eine Situation zu schildern, bei der ihr Schicksal ungewiss blieb, gerade so wie bei den Heldinnen jener schlechten Romane, die sie nicht zu verschlingen pflegte. Sie fand es schon himmlisch, sich den Schluss eines Briefes an ihre Schwester nur auszumalen. Bei der Vorstellung, Laura im Ungewissen zu lassen mit den Worten «Ich halte diese Tortur einfach keine Minute länger aus», anstatt «Bye, ich ruf Dich dann morgen an», überlief sie ein prickelnder Schauer. Sie überlegte sich einen Augenblick, was Laura wohl auf ihren Brief antworten würde. Sie wäre bestimmt ausser sich vor Sorge. Sie würde Mutter anrufen: «Glaubst Du, Bunny meint es wirklich ernst?» Vielleicht würde sie sogar auf die Strasse stürzen, ein Taxi herbeirufen und auf dem kürzesten Weg nach East Hampton kommen. Schwindlig vom Gedanken an die klappernde Kinnlade ihrer Schwester, die sich an Henrys reglosen

Kiefer warf, liess Lydia sich in ihren Korbsessel fallen, fuhr sich mit der Hand an die Stirn und stiess einen gepressten Laut aus, der demjenigen von Elyse nicht unähnlich war – nur in der Klangfarbe unterschied er sich gänzlich.

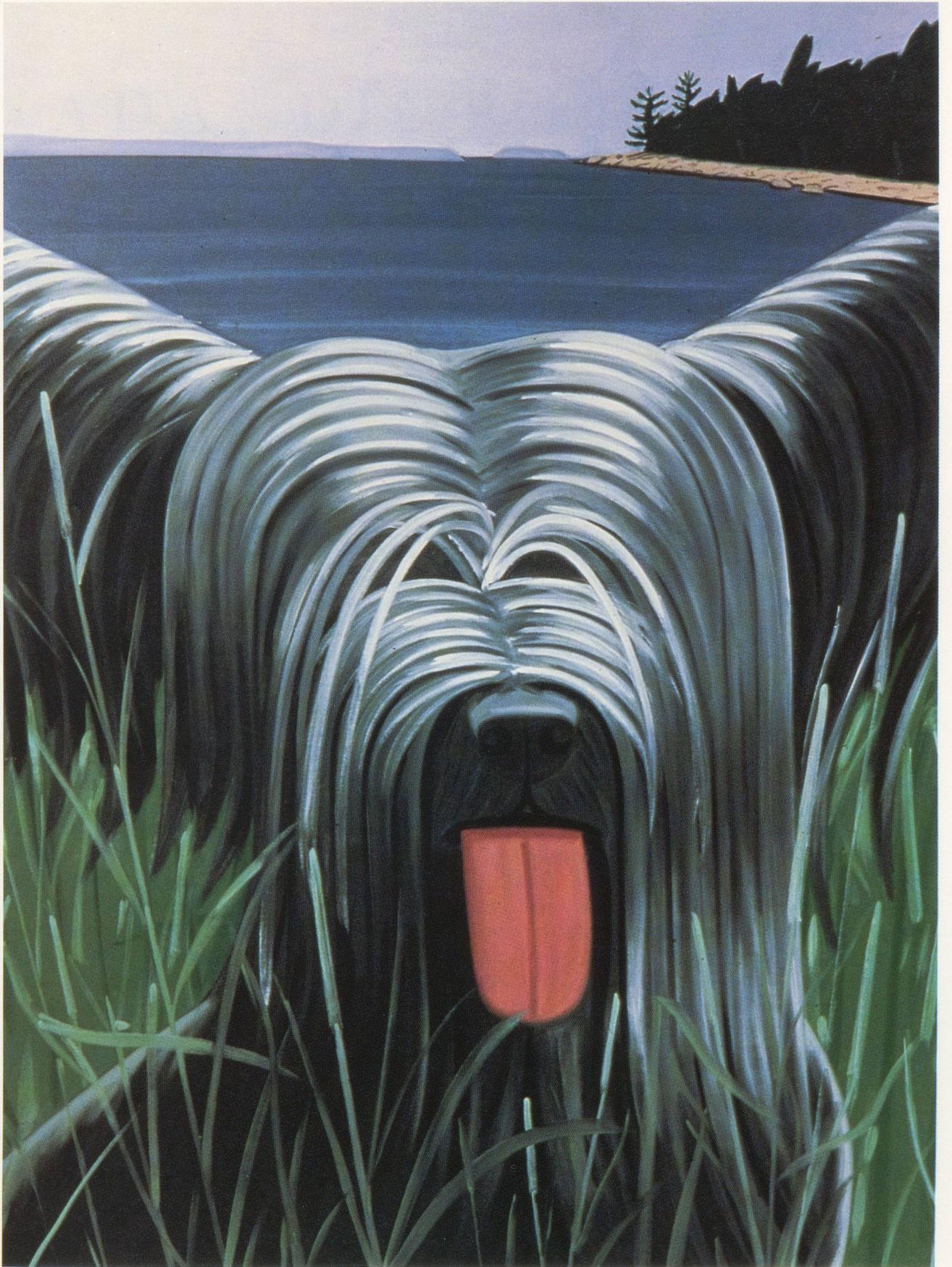
Unten in der Küche war Teeny dabei, einen Salat zusammenzustoppeln und eine Quiche aufzutauen, für deren Rezept Mister Martys neue Freundin sich gewiss zu interessieren vorgeben würde. Im Kühlschrank fehlte wieder eine Flasche Weisswein, und sie vermutete, dass Bunny sie hinauf in ihr Zimmer geschmuggelt hatte. Jedesmal, wenn sie an dieses Zimmer dachte, wurde sie wütend. Teeny würde nie begreifen, wieso Bunny in einem Haus voller Räume ein eigenes Zimmer brauchte. – «Mein Studierzimmer», nannte sie es mit der ihr eigenen gelangweilten Stimme.

Zu Beginn lachte Mister Henry bloss darüber und beschrieb irgendeinen alten Film «Dragonwack» oder «Dragonirgendwas», in dem der reiche Mann hinauf in einen Turm seines Hauses geht, kiffte, auf sein Land hinausblickt und keinen hereinlässt. Bunny war nun natürlich so klug, Teeny hereinzulassen, da «ihr Studierzimmer» sonst wie ein Saustall ausgesehen hätte. «Mein Gott», dachte sie, «was für Leute.»

Henry hätte Elyse am liebsten gleich neben dem chinesischen Ahorn eingepflanzt. Wenn sie seine Hand noch einmal drückte und trillerte «o Henry», würde er dem Gärtner tatsächlich sagen, er solle zu graben an-

---

RICHARD FLOOD schreibt und lebt in New York.



VORANGEHENDE SEITE / PRECEDING PAGE:

ALEX KATZ, SUNNY, 1971,

OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 96 x 72 " / 244 x 183 cm.

fangen. Marty hätte bei Iris bleiben sollen. Frauen wie Elyse zermürben einen Mann. Wollte man so böse sein wie Bunny, betrat sie ein Zimmer immer noch «wie ein Klipper, der eine Welle erklimmt» – wie es sein Vater einmal ausdrückte. Wortlos ging er auf den Gartenpavillon zu und spürte plötzlich etwas Tränen-Verdächtiges aufsteigen. Elyse war inzwischen auch da und wirbelte in einem scheusslichen Kleid – einem Massentitel à la Pulitzer – durch den Pavillon. «Toll, die Kleine, nicht wahr?» sagte Marty und klopfte seinem Juniorpartner auf die Schulter. Henry spürte, wie die erste Träne zu Boden fiel, und antwortete, während er geradeaus ging: «Kann nicht mit ihnen leben, und ohne sie auch nicht.» «Der Teufel soll sie holen», dachte Henry und wischte sich über die Augen, «sie soll zur Hölle fahren.»

Unten in der Bucht buddelte Sunny ihre Schätze aus und vergrub sie wieder. Diese bestanden aus vier Weinkorken, einem Golfball, einer arg heruntergekommenen Puppe im Armylook sowie einem Rindsknochen. Gerade noch knapp hörte sie Teeny, die Sunnys Namen rief. Sie beschloss, sie zu ignorieren und auf Henrys Stimme zu warten, die später über das Schwemmland hallen würde.

Lydia schrak auf. Es war jedesmal dasselbe. Teenys Tyrannei hing unmittelbar damit zusammen, dass sie immer genau dann nach Sunny rief, wenn sie, Lydia, irgendwo in Zimmerdeckennähe schwebte. Am Anfang hatte Lydia immer geglaubt, Teeny «Bunny, komm

heim... hierher Bunny, hierher Mädchen!» rufen zu hören. Ehrlich gesagt hatte sie Henry davor gewarnt, ihrem «Erstgeborenen», wie sie die Hündin nannte, einen Namen zu geben, der beinahe wie ihr verabscheuter Spitzname klang. Aber der matte Terrierwelpen erinnerte sie zum eigenen Ergötzen so stark an die durch Drogen in Koma-ähnlichen Zustand versetzte Sunny Von Bülow in der Columbia Presbyterian-Klinik, dass sie alle Warnungen in den Wind schlug und auf dem Namen bestand. Ihr schoss durch den Kopf, dass die ganze Story über Sunny während Wochen hätte weitergehen können, in einer ganzen Serie stürmisch amüsanter Briefe.

«Sunny, hierher Mädchen!» Diesmal ertönte Henrys Stimme an Teenys Stelle. Lydia wusste, dass der lethargische Hund irgendwann nach dem vierten Mal Rufen auf den makellosen Rasen schlendern würde. Mit mehr als nur einem Anflug von Verdrossenheit ging sie hinüber zum Fenster. Marty umarmte Elyse im Gartenpavillon. Henry stand am Rande des Rasens, beinahe dort, wo er zum Schwemmland verwilderte. In der Ferne, fast schon beim Wasser, sah sie, wie Sunny zu graben aufhörte und sich auf den Heimweg machte. Als der Hund den Rasen erreichte, bückte Henry sich und hob ihn auf, wobei er ihn an sich drückte, als wäre er seit Tagen verschollen gewesen. Etwas an der Haltung seiner Schultern sagte Lydia, dass wieder eine jener Nächte bevorstände.

(Übersetzung: Franziska Streiff)

# ADA, DIE BILD-FRAU VON KATZ

(zu: ADA VOR SCHWARZEM BACH)

PATRICK FREY

Ada, immer wieder Ada. Jedes Jahr mindestens ein Ada-Bild oder genauer: an die dreissig Bilder im Katalog der Whitney Retrospektive, wobei die Hälfte dieser Bilder den Namen dieser Frau im Titel tragen. Es ist eine Reihe, die Ende der 50er Jahre beginnt, vielleicht genau 1958, wo Ada auf einer kleinformatigen Collage im untiefen Wasser eines grossen Sees steht, als eine winzige collagierte Gestalt auf sandfarbigem Papiergrund, die kokett lächelnd ihren Rock schürzt, der aus demselben Stoff ist wie der Wald im Hintergrund.

Ada ist, wie man sagt, die Muse von Alex Katz. Sie ist die entscheidende Frau in seinem Leben als malender männlicher Künstler. Sie ist seine Bilder-Frau, seine Bild-Frau, die sein Frauen-Bild verkörpert und bedeutet und damit noch viel mehr. Und sie ist seine Frau, Ada Katz.

ADA UND ALEX, so der Titel eines Bildes von 1980, sind ein sehr exklusives und bedeutsames Bildpaar; wenn auch in der Kunst von Katz, die auf sehr amerikanisch urbane Weise den Alltag des Gesellschaftlichen feiert, in diesen zunehmend ritualisierten Szenen aus dem Leben einer ganz bestimmten New Yorker Szene noch viele andere Leute vorkommen, die meist sehr gut aussehen und deren Styling mit dem spezifisch kühlen, flächigen Malstil (oder man könnte auch sagen: bildnerischen

Styling) dieses Künstlers auf einzigartige Weise korrespondiert.

Aber kein Bildgegenstand vermag diese stilistische Korrespondenz so zu offenbaren wie Ada, deren Abbilder nach 1958 stetig grösser werden, lebensgross – schliesslich überlebensgross ihre Gestalt, riesig, gigantisch, billboardgross ihr Gesicht. Das Auge des Malers rückt ihr näher und näher auf den Leib. Ada füllt die Leinwände ihres Mannes immer totaler aus, wächst über den Rand der Bilder hinaus, die bald nur noch Fragmente ihrer selbst sind: Ada-Augen, Ada-Nase, Ada-Leib, Ada-Beine und -Stöckelschuhe. Aus gewissen Fragmenten werden Cutouts, geschnitten nach den Umrissen ihres Körpers, ihres Profils.

Die Bilder heissen ADA ADA, wo sich Ada verdoppelt, BLACK JACKET, wo sie sich verfünffacht, UPSIDE DOWN ADA oder BLUE UMBRELLA, wo Regentropfen elegant, wie flüssige Tränenprojekte über ihr Gesicht schiessen, das aber nicht weint, sondern ganz ganz leise lächelnd in ein fernes Nirgendwo blickt, indifferent, sanft und von einer sphinxischen Erhabenheit, die jede Falte ihres rohseidenen, rotweiss geometrisch gemusterten Kopftuches durchdringt. Hinsichtlich der Absichten des Künstlers Alex Katz ist Ada perfekt. Ihre Ausstrahlung ist modisch und zeitlos, newyorkisch und indianisch, chic, cool und gelassen, animalisch-metropolitisch und highclassbohémisch, glamourös und

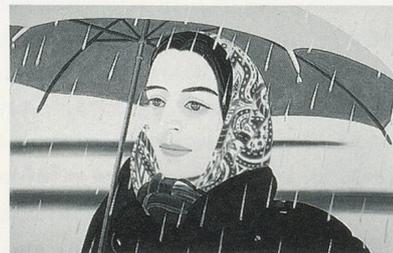
---

PATRICK FREY ist Kunstkritiker und Verleger in Zürich.

rustikal, einfach und komplex. Perfekt für jemanden, der den Life-Style-Alltag seiner amerikanischen Gegenwart in High-Style-Malerei zu transformieren sucht. Mehr als andere weibliche oder männliche Modelle, überzeugender auch als ein indianisches Kanu oder ein Elch, verspricht Ada dem Maler Katz die Erfüllung seines sehr amerikanischen Künstlertraums, dass nämlich die präzisen Aufzeichnungen seiner Lebenswelt nicht einfach gegenständlich gegenwärtig und amerikanisch bleiben dürfen, sondern dass da noch ganz andere Bezüge ins Spiel kommen, genealogische Verbindungen hergestellt werden zu dem, was gross ist, göltig und zeitlos, etwa mit der grossen amerikanischen Abstraktion – vor allem aber mit bestimmten High-Style-Malern der europäischen Hochkunst. Es geht darum, dass in der Flachheit des Katzschen Farbauftrages sich so etwas wie die Tiefe dieser Hochkunst-Bezüge ereignen soll. Es geht um Verwandlungen, die für Ada, die Bild-Frau, so bedeutsam sind wie die Transformation eines Strassenmädchens in eine Demoiselle d'Avignon oder eines bunten Tischtuches in ein Bildmuster von Matisse. Oder es geht um die Sublimierung des Bildlichtes; es ist dieses von Katz leicht kultivierte Reklamebildlicht oder auch dieses sanft gedämpfte, nicht mehr ganz so kalthelle Ostküstenlicht der Hopper-Bilder, das nun aber (auf den Haaren und Kleidern von Ada) noch viel sublimer werden soll, so kostbar und so künstlerisch wie ein Frühlingmorgenlicht in einem französischen Garten der Jahrhundertwende... Ada, die High-Style-Frau, erfüllt ihre genealogische Aufgabe mit grandioser Gelassenheit, kühl, wissend um die Bedeutung ihrer schieren Schönheit. Und genau mit dieser gelassenen Anmut sehen wir sie dann in ADA IN FRONT OF BLACK BROOK, nur als ein Streifen eines mit weissen Blüten gemusterten, sommerlich blauen Kleides, darüber ein Stück warme Haut und dann die sehr skulpturale Frisur. Wir sehen sie von hinten, wie sie auf die Oberfläche des dunklen Wassers blickt, wo sich Bäume dunkel spiegeln, wo weisse Steine schweben, als seien sie nicht aus Stein, sondern gewichtlos geworden im Licht, künstlich grazil wie die Wendungen der drei dezent gemusterten Ahornstämme am diesseitigen Ufer, in denen der

Schwung von Adas Haaren wiederaufgenommen wird. Wo Ada hinblickt, gibt es dunkle Zonen, dunkel ist auch die unendlich rätselhafte Rückenansicht ihrer Frisur. Aber das Dunkle im Wasser und das Dunkle in Adas Haar sind von Katz gemalt, es ist ein scheinbar geheimnisloses, untiefes Dunkel. Und dennoch: Was erkennt dieser Blick, der dem Betrachter verborgen bleibt? Erkennt Ada, die Bild-Frau, in der stofflichen Behandlung, im abstrahierenden Styling der schwebenden Steinformen oder der Ahornstämme die intensive Verwandtschaft mit sich selbst? Oder bin nur ich es, für den auch noch im dunklen Schimmer von Adas Haarpracht die banale (und nie erwähnte) Erkenntnis aufleuchtet, dass ohne Ada viele der grössten, schönsten, elegantesten und wichtigsten Katz-Bilder ungemalt geblieben wären und – etwas weniger banal: dass Alex Katz seinen spezifischen Stil vielleicht ganz einfach in dem von Begehren erfüllten Wunsch entwickelt hat, ihre, Adas, von ihm geliebte, scharfkonturierte Schönheit mit Farbe und Pinsel sichtbar zu machen, dass also Katz ohne Ada gar nicht der geworden wäre, der er ist, weder innerlich noch äusserlich.

Das Bild von Ada vor dem schwarzen Bach zeigte dann nicht nur das (inspirierende) weibliche Objekt einer künstlerischen Begierde und Strategie, sondern etwas viel Archaischeres, das bereits anklingt in Adas Namen, diesem vorsprachlichen Urlaut, der im Indonesischen «Sein» bedeutet: das gerade durch die Verborgenheit von Antlitz und Blick sichtbar werdende Bildnis einer Geliebten, die tatsächlich **E n t s c h e i d e n d e s** zu tun hat mit Entstehung und Existenz eines männlichen Werkes par excellence und also mit Sein und Nichtsein dessen, der als sein Autor gilt.



# ADA, KATZ'S PICTURE WOMAN

(on: ADA IN FRONT OF BLACK BROOK)

---

PATRICK FREY

---

*Ada, over and over, Ada. At least one Ada painting every year; or, to be more precise, nearly 30 paintings in the catalogue of the Whitney retrospective, half of them with titles including this woman's name. It is a series that begins in the late 1950s, possibly in 1958, when a small collage shows Ada standing in the shallow waters of a big lake, a tiny figure against a sand-colored paper ground; with a coquettish smile she gathers up her skirt, which is made of the same material as the forest behind her.*

*Ada, as they say, is Alex Katz's muse. She is the crucial woman in his life as a painting, male artist. She is his Picture Woman, his icon of femininity; she incarnates and denotes his image of women – and much more besides.*

*And she is his wife, Ada Katz.*

*ADA AND ALEX, to quote the title of a 1980 painting, are a highly exclusive and significant couple; even though Katz's art – with its very American and urban celebration of the everyday social round through increasingly ritualized scenes from the life of a specific New*

*York milieu – includes many other people, most of them very good-looking and styled to match this artist's cool, planar style of painting (or pictorial styling).*

*Nothing in a picture can manifest this stylistic correspondence as well as Ada, whose depictions have grown steadily larger since 1958: her figure as large as life and ultimately larger; her face gigantic, billboard-sized. The painter's eye crowds in on her. Ada fills her husband's canvases ever more totally; she grows out over the edge of the paintings, which soon become mere fragments of her: Ada eyes, Ada nose, Ada body, Ada legs-and-stiletto-heeled shoes. Some fragments become cutouts, tailored to the outlines of her body or her profile.*

*The paintings have titles like ADA ADA, in which there are two of her; BLACK JACKET, in which there are five of her; and UPSIDE DOWN ADA. In BLUE UMBRELLA, raindrops shoot urbanely like projectile tears across her face, which does not weep but gazes gently smiling into a distant Nowhere: mild, impassive, with a sphinx-like sublimity that permeates every fold of her geometrically patterned red and white raw-silk is perfect. Her aura is modish and timeless, New Yorkish and Amerindian, chic, cool and relaxed, animal, metro-*

---

PATRICK FREY is an art critic and publisher in Zurich.

politan and high-class bohemian, glamorous and rustic, simple and complex. Perfect for anyone who seeks to transform the everyday lifestyle of his own present-day America into High Style painting.

More than any other model, female or male – more convincingly, too, than an Indian canoe or a moose – Ada promises the painter Katz the fulfillment of his own very American dream, which is that his precise records of his own world must not remain merely objective, contemporary, and American, but that other dimensions come into play: genealogical connections are set up with all that is great, valid, and timeless; with the great American abstract artists; and above all with specific painters of European High Style, High Art. The idea is that, in the flatness of Katz's paint surface, something like the depth of these High Art references is meant to emerge. These are metamorphoses that matter as much to Ada, *Picture Woman*, as the transformation of a hooker into a *DEMOISELLE D'AVIGNON*, or that of a colored tablecloth into a Matisse pattern. The pictures are about the sublimation of pictorial light, about Katz's slightly rarefied billboard light or the soft, subdued, no longer quite so coldly bright East Coast light of the Hopper painting, which now (on Ada's hair and garments) has grown far more sublime, as priceless and as artistic as the spring morning light in a turn-of-the-century French garden.

Ada, *High Style Woman*, fulfills her genealogical function with a lofty casualness, coolly mindful of the meaning of her sheer beauty. With this same casual grace she appears to us in *ADA IN FRONT OF BLACK BROOK* as a strip of a summery blue dress with a white floral pattern, above it a piece of warm skin, and then a highly sculptural hairstyle. We see her from behind, looking at the surface of the dark water, in which trees are darkly mirrored, and in which white stones hover as if they were not made of stone but rendered weightless by the light: refined by art, like the twists of the three unobtrusively patterned maple tree trunks on the near bank, which echo the swirl of Ada's hair. Where Ada looks, there are dark zones; dark, too, is the endlessly mysterious back view of her hair.

The darkness in the water and the darkness in Ada's hair are painted by Katz; this is an apparently unmysterious darkness, a darkness with no depth. And yet: what is it that her eyes, unseen by the viewer, perceive? Does



PRECEDING PAGE / VORANGEHENDE SEITE:

ALEX KATZ, *BLUE UMBRELLA II* / BLAUER SCHIRM II, 1972,  
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 96 x 144 " / 244 x 366 cm.

Ada, *Picture Woman*, recognize in the semiastract 'styling' of the floating stones or the maple trees their intense kinship with herself? Or am I the only one for whom, in the dark sheen of Ada's crowning glory, the banal (and never-mentioned) realization dawns that without Ada many of the greatest and most beautiful, elegant, and important Katz paintings would have remained unpainted; and – a little less banal – that

ALEX KATZ, *ADA IN FRONT OF BLACK BROOK* / ADA VOR SCHWARZEM BACH, 1988, OIL ON CANVAS /  
ÖL AUF LEINWAND, 48 x 96 " / 122 x 244 cm.

perhaps Alex Katz has evolved his specific style in the desire-laden wish to make her, Ada's, beloved, sharply outlined beauty visible with paint and brush: that Katz without Ada would never have become the man he is, either inwardly or outwardly.

This painting of Ada in front of the Black Brook thus shows not only the (inspiring) female object of artistic desire and strategy, but something much more basic,

which already appears in Ada's name: that primordial, prelexical sound that in Indonesian means 'to be'. The very concealment of face and eye makes visible the image of a beloved being who has a decisive role in the making of a male work par excellence – and also in the issue of whether the supposed author of that work is to be or not to be.

(Translation: David Britt)

# NIGHT II 1987

His nighttime shooting yielded hundreds of feet of monotonous and thrilling exposures of structures in stasis. His camera lens tripped from building to street, from the silvery veil of a street light to the silhouetted hulks of the rooftop water towers that appeared to cluster into small turreted cities independent of the other architectural order beneath them. His camera lens discriminated among all the things his eye encountered, focusing on what was significant, indifferent to the rest. The machine drew into its lightless interior all that was most brilliant in his surroundings. When the right subject appeared, he pointed, pressed the button and lingered on it until he heard the last exposed frame coil up into the camera.

Later he transferred the long strands of pictures wound tightly onto little reels onto larger ones. In the confining space of his hotel room, he viewed the new segment by projecting it against one of the walls. He set a projector upon a small chair which he stood in the space cleared by shoving the bed against the entrance door, closed the single curtain that barely covered the width of the window, turned off the overhead light bulb and switched on the projector. Against the chalky surface of the faded wall, it cut a small, intense shaft of light.

It never occurred to him to cut or rearrange the strips of film into a different sequence. The images

remained in the same order in which they were processed, languished in the same time he had found them.

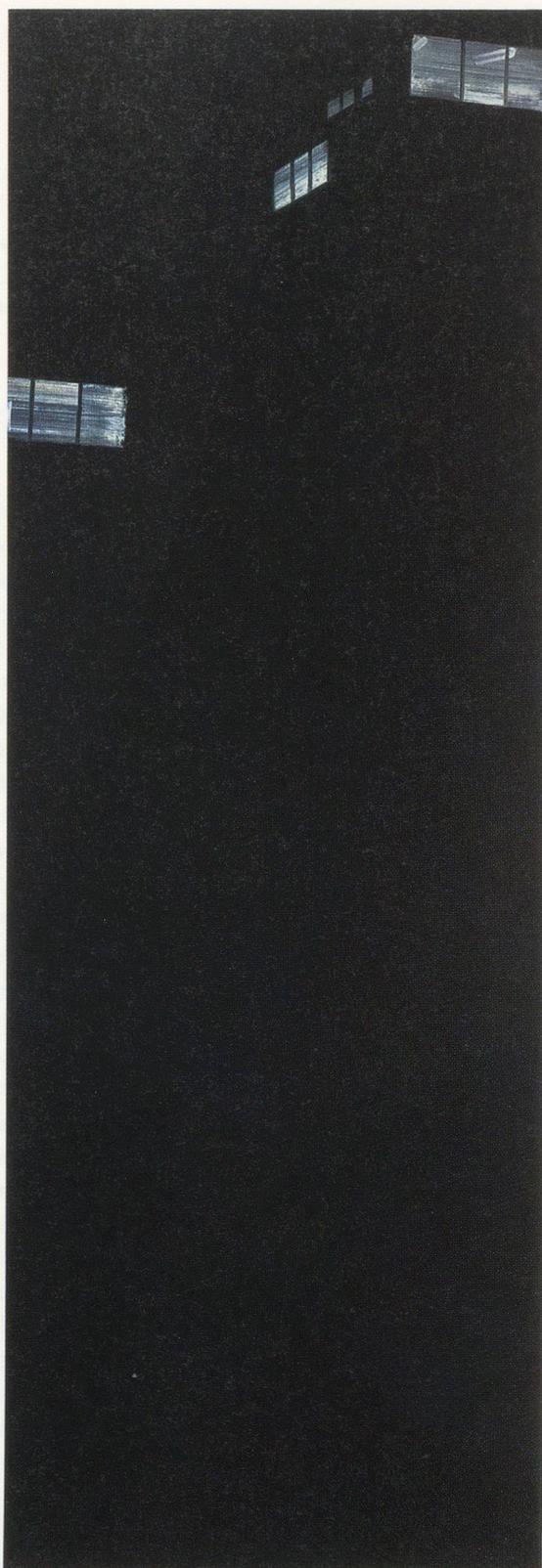
He began each viewing with the first reel he had taken months before: a darkened office building with all its lights extinguished save for four long florescent-white glass panels that dashed across the upper floors. The details of the building's granite sheath had collapsed deep into the opaque shroud of night. The windows blazed out insistently from the flat dark void that a few hours before had revealed a looming escarpment. The light from these windows he imagined generated by the mysterious circuitry that keeps the units of the massive city pulsing through the night, long after the interiors are vacated.

He had a weakness for the mythologies of New York, harboring them in each of the subjects he selected to record. As the transparent image of the building hung in the diaphanous glow of the projection light, it hinted to his imagination the welter of possible narratives the city contained. The constant fluttering sound of the projector heightened his steadily dilating fascination with the frames advancing before him. As the whole catalog of pictures shot past, they became more than mere repetitions of his immediate world as live particles of a richer ambient one.

---

*CARL STIGLIANO* is a writer living in New York.

Editor's note: Alex Katz does not paint from photography but from life.



ALEX KATZ, NIGHT II/NACHT II, 1987,  
OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND,  
138 x 48 "/>350 x 122 cm.

# NIGHT II 1987

Von seiner nächtlichen Jagd brachte er Meter über Meter von monotonen, überwältigenden Aufnahmen starrer Gebilde zurück. Das Objektiv seiner Kamera wanderte von Gebäude zu Strasse, vom silbernen Schleier einer Strassenlaterne zu den klotzigen Dächern mit den Silhouetten der Wassertürme, die sich scheinbar zu kleinen Städten mit einem architektonischen Eigenleben scharten. Das Objektiv selektierte dabei die Dinge, auf die er sein Auge richtete, rückte das in den Brennpunkt, was wichtig war – ohne den Rest zu beachten. Der Apparat zog all das in sein lichtloses Inneres, was in seiner Umgebung am strahlendsten war. Sobald das richtige Sujet auftauchte, zielte er, drückte den Auslöser und verweilte solange darauf, bis er hörte, dass das letzte belichtete Bild in die Kamera hineingesogen wurde. Dann wickelte er die langen Bildstreifen, die ganz straff auf kleinen Rollen sassen, auf grössere. Im beengenden Raum des Hotelzimmers schaute er sich den neuen Abschnitt an, den er auf eine der Wände projizierte. Er stellte den Projektor auf einen kleinen Stuhl, nachdem er, um mehr Platz zu haben, das Bett vor die Türe geschoben hatte, schloss den einzigen Vorhang, der kaum das Fenster verdeckte, drehte das Licht der von der Decke hängenden Glühbirne aus und stellte den Projektor an. Ein schmaler, intensiver Lichtstrahl durchschnitt den Raum und fiel auf die kalkige Oberfläche der verblichenen Wand.

Es wäre ihm nie in den Sinn gekommen, gewisse Teile des Filmstreifens herauszuschneiden oder neu zusammenzufügen. Die Bilder blieben in der Reihenfolge, in

der sie entwickelt worden waren, nahmen dieselbe Zeit in Anspruch, die die Kamera gebraucht hatte.

Er begann immer mit der Projektion der ersten Rolle, die er schon Monate zuvor aufgenommen hatte: ein finsternes Bürohaus, dessen Lichter alle erloscht waren, bis auf vier längliche, helle Glasbänder, die sich durch die oberen Stockwerke zogen. Die Einzelheiten der Granithülle des Gebäudes waren in die undurchdringliche Tiefe der Nacht gestürzt. Die Fenster glühten eindringlich in der dunklen, unergründlichen Fläche, die noch vor wenigen Stunden eine sich bedrohlich abzeichnende Steilwand verraten hatten. Er stellte sich vor, dass das Licht dieser Fenster durch geheimnisvolle Stromkreise erzeugt werde, die die elektrischen Anlagen dieser gewaltigen Stadt die Nacht hindurch pulsieren liessen, lange nachdem sich die Gebäude geleert hatten.

Er hatte schon immer eine Schwäche für New Yorks Mythen gehabt, die er in jedem der von ihm ausgewählten Sujets aufzubewahren trachtete. Als das Transparent des Gebäudes im Licht des Projektors erglühte, stellte er sich das Dickicht von möglichen Geschichten vor, das diese Stadt barg. Das unaufhörliche Surren des Projektors steigerte seine sich ständig verlängernde Faszination, die ihn beim Betrachten der vorbeiziehenden Einzelbilder packte. Als die ganze Bilderserie an ihm vorbeischoss, waren es nicht mehr einfache Wiedergaben seiner unmittelbaren Umgebung, sondern lebendige Teilchen einer reicheren Welt.

(Übersetzung: Franziska Streiff)

CARL STIGLIANO schreibt und lebt in New York.

Anmerkung der Redaktion: Alex Katz malt nicht ab Photo, sondern nach der Natur.

# Ein Pinselstrich ist die künstlichste Sache der Welt

Oft wurde darauf hingewiesen, dass Alex Katz ein Abstrakter unter den Gegenständlichen (oder vice versa) sei. Aber da ist eine andere Gegensätzlichkeit, in welcher er sich aufhält und deren Hochspannungstechniker er zu sein scheint. Katz' Bilder stellen mit sanftem Nachdruck auch unsere Vorstellungen von Natürlichkeit und Künstlichkeit in Frage. Dank ihm erkennen wir, dass Malerei für sich eine Natürlichkeit reklamiert, die meint, irgendwie Natur zu sein: Malerei-Natur.

Die Bilder von Alex Katz hingegen, mit ihren Riesenformaten und den Anklängen an die anonyme Gebrauchsmalerei (die Reklametafel und Walt Disney), lassen in dieser Beziehung keine Missverständnisse aufkommen, scheint er doch die Malerei aus jener zivilisatorischen Ecke herauszuentwickeln, die eindeutig mit Künstlichkeit gleichgesetzt wird. Und er macht all die Konnotationen sichtbar, die im Artifizialen das Heitere, das Masslose und Energetische freisetzen. Während im Gegensatz dazu die Natur und die hohe Kultur zu Sinnbildern von Ursprünglichkeit, Erholung und Schutzwürdigkeit gedeihen.

Und doch, oder gerade deshalb, ist Katz – als wäre er ein amerikanischer Cennino Cennini – von der Frage besessen, wie die (erste) Natur selber in einem Bild heute am adäquatesten wiederzugeben sei. Eine seiner Antworten könnte mit der englischen Redewendung «Larger than Life» umschrieben werden, was buchstäblich zutrifft, wenn er über zwei Meter hohe Gesichter malt. Aber wie steht es bei Landschaften? Ist der Seeausschnitt

im Bild VIEW von 1987 mit seinen Massen von 320 x 244 cm überlebensgross dargestellt? «Ein Bild sollte nicht grösser sein als ein Bett», schrieb Sigmar Polke 1985 in eines seiner Bilder, dabei ironisch an ein «menschliches Mass» appellierend. Bedeutete dies im Falle einer Landschaftsdarstellung nicht einfach die Suggestion, ins Bild spazieren, atmen und sogar mit einem geräumigen Oldsmobile darin herumfahren zu können?

Dazu bietet VIEW alle Voraussetzungen – ausser Volumen. Als ein wahrer Anti-Rothko entwickelt dieses Bild statt immaterieller, schwebender Farbräume eine Flächigkeit, wo die poröse Textur durch eine Art straffe Elastizität ersetzt ist. Die ganze Energie scheint im Dienste der eindringlichen Bildformulierung zu stehen. Es ist ein kontrolliertes Vereinfachen, Verdichten und gleichzeitiges Ausdehnen, ein ruhiges, zuversichtliches Auf-den-Nenner-Bringen, was diesen kompakten energetischen Strom auf die Oberfläche schreibt. Solcherart entsteht ein Image, wie VIEW mathematisiert zur Formel, die hier «kollektives Sehnsuchtsbild» heissen könnte.

Es verhält sich wie im Kino. Jeder Hollywoodschauspieler weiss, wie kontrolliert und objektivierend er Emotion darstellen muss, wenn sein Gesicht in einem Close-up drei Meter gross auf der Filmleinwand erscheinen wird.

So lenkt auch Katz die Darstellung seiner persönlichen Beobachtungen. Doch die Spannung, die er zwischen Emotionalem und Unpersönlichem aufbaut, wird in seinen Bildern zum Emblem.



ALEX KATZ, VIEW, 1987, OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND, 10½ x 8' / 320 x 244 cm.

## *A Brushstroke is the Most Artificial Thing in the World*

*Alex Katz has often been called an abstractionist among representational painters (or vice versa). It would seem, however, that he is the high-tension engineer of another dichotomy as well, for his pictures gently pressure us into questioning our understanding of naturalness and artificiality. Thanks to him, we realize that painting pretends to a naturalness that is supposed, somehow, to be nature: painting nature.*

*But the pictures Alex Katz paints, with their huge formats and shades of anonymous commercial art (billboards and Walt Disney), rule out any misunderstandings in this respect because they have partaken of a slice of culture that is obviously equated with artificiality. Katz, moreover, visibly draws on all the connotations that disclose the amusing, immoderate, energetic side of artificiality – quite the opposite of nature and high culture, as thriving emblems of all that is original, relaxing, and worthy of preservation.*

*And yet, or rather, therefore, Katz – as if he were an American Cennino Cennini – is obsessed by the question of how (original) nature itself can most adequately be rendered in a picture today. One of his replies could read, larger than life, which applies quite literally in faces painted six feet tall. But what about landscapes? Is the section of the lake in the picture, VIEW, 1987, measuring 126 by 96 inches, larger than*

*life? Sigmar Polke once wrote on one of his works (1983), “a picture should not be larger than a bed,” thereby ironically invoking a “human measure.” Would it not follow then, that in depicting a landscape one should be able to walk, breathe, and even drive a roomy Oldsmobile around in the picture?*

*VIEW has all the prerequisites – except volume. Truly anti-Rothko, this picture does not show immaterial, floating spaces of color but rather a flatness in which porous texture has given way to a kind of taut elasticity. All the energy seems to have gone into the urgency of the pictorial phrasing. Controlled simplification, condensation, and simultaneous extension, serene, confident reduction to a common denominator have brought this compact, energetic current to the surface. And so an image like VIEW emerges almost mathematically as a formula that might be defined as a “picture of collective longing.”*

*Movies come to mind. Every Hollywood actor knows how controlled, how objectifying his portrayal of emotions has to be if he is going to appear on screen in a close-up nine feet tall. Alex Katz’s depiction of his personal observations is governed by similar laws, with one important distinction: the tension he creates in his pictures between emotion and detachment assumes the shape of an emblem. (Translation: Catherine Schelbert)*

# Cow, Cow, Cow

GLENN O'BRIEN

Cow painting? If I were looking for a painting of cows (as opposed to a painting on a cow, where I would probably be inclined to commission Larry Poons), I would probably go to a painter who paints people. Why, you might ask? (To ask, press one now.) Well there are two approaches to this problem. If you are looking for a person to paint your cows, you could look for the painter who understands the Platonic cow, who paints Everycow everytime. A painter who captures the essence of cowness in a single distillate archetypal image. Andy Warhol did that in his COW WALLPAPER which works as a single image, but which resonates the essence of cow when installed as wallpaper.

Or, on the other hoof, you could go to the more portrait-oriented type artist whose cows all differ, for

---

GLENN O'BRIEN writes a monthly column, "Glenn O'Brien's BEAT" for Interview.

whom each cow is a personality, or, if you will, a cowality. A painter who catches the habits, the nuances, the foibles of each particular cow. I know if I had a herd, I would probably hire Alex Katz to draw it. Andy Warhol is in no position to do any more cows. His COW WALLPAPER may have captured cowness once and for all, but what does it say about the individual cow? And so, if to you your herd is more than the sum of its cows, if it's an aggregate of bovine personalities, each utterly unique, then Alex Katz might be the cow painter for you. When it comes down to the individual cow, then I'd go for a real portrait painter. I figure if you can catch the essence of a human being, you know what to look for in a cow. Of course I'm not drawing this conclusion merely from the large paintings of humans I've seen by Katz. I've also seen his cows. (See THREE COWS, 1981, 96 by 144 inches more or less.) This guy knows a cow when he sees one.

I might prefer to own a Neil Jenney cow, but Alex Katz's cows would suit me almost as well and might even be easier to get. When you come right down to it, if Alex Katz's cows aren't good enough, you're into the wrong mammal.

I'm not that into cows. I don't eat them frequently, and I try to stay away from their food products; on the other hand, I don't think they're sacred or holy either. But I realize their symbolic integrity, and so I say: let there be cows and good luck to them.

In *THREE COWS* we see three very similar cows. They are white. They have the same ears and horns and wear the same cow-eyed expression. But it is their position in the field that makes them individuals. One sits, the one closest to the top of the hill. One stands broadside to the viewer, defiant perhaps. Another stands almost head on, as if about to charge. In fact, we take it on faith that these are cows, since udders are blocked by the hillside. Perhaps one of these cows is actually a bull. We do know that there is probably no more than one bull in the picture, because the cattle are not fighting.

What makes *THREE COWS* different from most of Alex Katz's pictures is that there are no people in it. It's more abstract than most of his pictures because of the simple landscape and because, I suppose, cows are more abstract than people. I see Alex Katz

as an abstract kind of painter who rebelled against abstraction, mainly because it was already taken. So abstraction is the content. Maybe.

Because there are no people here, the painting is the equivalent of an instrumental record. You're free to extemporize emotionally in a way that you're not in a human portrait or in a song with lyrics. There is no one in the picture, but you, the viewer, stand just outside it, in the artist's position, being observed by all the cows involved. It's a standoff between subject and object. Man vs. Cow: who will win? Perhaps there are no winners or losers in this symbiotic engagement. There is only mystery. What is cow? What is cows? Do these three cows have individual thoughts about the painter at whom they stare with identical eyes in various attitudes? Or do they share a mind and share thoughts, the herd having but one mind, like the anthill or beehive in *GOEDEL, ESCHER, BACH* – the group constituting a single intelligence, the individual representing a single cell, a particular byte of data?

So far I'm inclined to go both ways. But contemplation of these Brahmin-type perfect cattle may lead us closer to a balance between symbol and abstraction, and closer toward symbiotic interspecies understanding, and perhaps closer to an acceptable blood pressure as well.

# K u h , K u h , K u h

GLENN O'BRIEN

*Kuhmalerei? Wenn ich nun nach einem Bild von Kühen Ausschau hielte (im Gegensatz etwa zu einem Gemälde auf einer Kuh, mit dem ich wahrscheinlich Larry Poons beauftragen würde), würde ich mich vermutlich an einen Maler wenden, der Leute malt. Sie werden sich nun fragen, warum. Dreimal dürfen Sie raten. Nun gut, es gibt zwei Möglichkeiten, die Sache anzugehen. Wenn Sie jemanden suchen, der Ihre Kühe malen soll, könnten Sie nach dem Maler Ausschau halten, der die Platonische Kuh versteht, einem Maler, der die Kuh schlechthinig, die Jede-Kuh von immer malt. Ein Maler, der das Wesen der Kuhheit in einem einzigen Destillat eines archetypischen Bildes einfängt. Andy Warhol tat dies in seinem COW WALLPAPER, das man als einzelnes Bild nehmen kann, das jedoch die Essenz von Kuh mit-schwingen lässt, wenn es als Tapete installiert ist.*

*Oder, um vom Standbein aufs Spielbein zu wechseln, man geht zu einem Künstler, der mehr Portrait-orientiert ist und dessen Kühe sich alle unterscheiden, für den jede Kuh eine eigene Persönlichkeit ist, oder, wenn man so will, eine Kuhlichkeit. Ein Maler, der die Gewohnheiten, die Nuancen und die kleinen Schwächen jeder einzelnen Kuh einfängt. Hätte ich eine Herde, so wäre zweifellos Alex Katz derjenige, der sie zeichnen müsste. Andy Warhol ist nicht mehr in der Lage, weitere Kühe zu malen. Es ist durchaus möglich, dass sein «Cow Wallpaper» Kuhheit ein für allemal eingefangen hat, aber was sagt es aus über die individuelle Kuh? Wenn für Sie Ihre Herde nun mehr ist als nur die Gesamtheit Ihrer Kühe, wenn es sich dabei um ein Aggregat von paarhufigen Persönlichkeiten handelt, bei dem jede auf ihre Art völlig einmalig ist, dann dürfte Alex Katz vielleicht Ihr Kuhmaler sein. Wenn es um die individuelle Kuh geht, würde ich mich an einen echten Portrait-Maler wenden. Ich glaube nämlich, dass einer, der die Essenz eines Menschenwesens einfangen kann, auch weiss, auf was es bei einer Kuh ankommt. Selbstverständlich ziehe ich diesen Schluss nicht einfach aus den grossen Menschen-Portraits, die ich von Alex Katz gese-*

GLENN O'BRIEN schreibt monatlich für eine Kolumne für Interview (Glenn O'Brien's «BEAT»).

hen habe. Ich habe auch seine Kühe gesehen. (Siehe *THREE COWS*, 1981, 244 x 366 cm). Dieser Künstler erkennt eine Kuh, wenn er sie sieht.

Ich hätte lieber eine Neil-Jenney-Kuh. Aber Alex Katz' Kühe würden fast genauso gut zu mir passen und dürften möglicherweise noch einfacher zu bekommen sein. Und wenn man es genau bedenkt, sollten Ihnen Alex Katz' Kühe nicht gut genug sein, stehen Sie vielleicht einfach auf die falschen Säugetiere.

Ich stehe eigentlich nicht so sehr auf Kühe. Ich esse sie nicht regelmässig und ich gebe mir Mühe, die Hände von ihren Produkten zu lassen. Aber auf der anderen Seite glaube ich auch nicht, dass sie geweiht oder heilig sind. Ich bin mir jedoch ihrer symbolischen Integrität bewusst, und deshalb sage ich: Lasst die Kühe Kühe sein – und viel Glück.

In *THREE COWS* sieht man drei sehr ähnliche Kühe. Sie sind weiss. Sie haben dieselben Ohren, dieselben Hörner und denselben Kuhblick. Was sie zu Einzelwesen macht, ist ihre Position im Feld. Diejenige, die der Hügelkuppe am nächsten ist, sitzt. Eine andere steht mir ihrer Breitseite zum Betrachter, herausfordernd vielleicht. Eine weitere steht beinahe frontal vor dem Betrachter, so als ob sie zum Angriff übergehen wollte. Eigentlich müssen wir einfach darauf vertrauen, dass es sich um Kühe handelt, da die Euter durch den Hügel verdeckt sind. Vielleicht ist eine dieser Kühe in Wirklichkeit ein Stier. Wir können annehmen, dass es auf dem Bild wahrscheinlich nicht mehr als einen Stier gibt, da die Tiere nicht kämpfen.

Was *THREE COWS* von Alex Katz' übrigen Bildern unterscheidet, ist das Fehlen von Menschen. Es ist abstrakter als die meisten seiner Gemälde, erstens wegen

seiner schlichten Landschaft und zweitens weil, meiner Ansicht nach, Kühe abstrakter sind als Menschen. Für mich ist Alex Katz ein abstrakter Maler, der gegen Abstraktion rebellierte, vor allem weil dies schon besetzt war. So ist Abstraktion der Inhalt. Vielleicht.

Weil es hier keine Menschen gibt, entspricht dieses Gemälde einem Behelfsprotokoll. Man kann nach Belieben gefühlsmässig extemporieren, wie das bei einem menschlichen Portrait oder beim Vortrag eines Lieds mit Strophen nicht möglich wäre. Es gibt niemanden auf dem Gemälde, aber Du, als Betrachter, stehst direkt ausserhalb, genau da, wo der Künstler stand, und wirst von allen fraglichen Kühen beobachtet. Es findet eine Polarisierung zwischen Subjekt und Objekt statt. Mensch gegen Kuh: wer wird gewinnen? Vielleicht gibt es in diesem symbiotischen Kampf weder Sieger noch Verlierer. Es gibt nur das Geheimnis. Was ist eine Kuh? Was sind Kühe? Haben diese drei Kühe ihre eigenen Gedanken über den Maler, den sie mit identischen Augen in verschiedenen Haltungen anstieren? Hat die Herde nur einen Geist wie der Ameisenhaufen oder Bienenstock von GOEDEL, ESCHER, BACH – bildet die Gruppe eine einzelne Intelligenz, bei der jedes Individuum eine einzige Zelle darstellt, ein individuelles Datenbit?

So weit bin ich geneigt, beide Wege zu gehen. Aber ich denke, dass die Betrachtung dieses Typus von Brahmanen-Kühen uns den Ausgleich zwischen Symbol und Abstraktion erfahrbar macht und uns näher an den Pfad eines symbiotischen, Species-internen Verständnisses führen kann – und vielleicht auch zu einem akzeptableren Blutdruck.

(Übersetzung: Franziska Streiff)

NÄCHSTE SEITE / NEXT PAGE:

ALEX KATZ, *THREE COWS* / DREI KÜHE, 1981, 8 x 12' / 244 x 366 cm.





GIULIO ROMANO, SALA DEI GIGANTI, FRESKO, PALAZZO TE.

GIULIO ROMANO, MARS, SALA DI PSICHE, FRESKO, PALAZZO TE. (PHOTOS: GRAZIA SGRILLI)