

Kay Heymer

Alex Katz: "My paintings are in your face"

Die Bilder von Alex Katz behaupten eine physische Gegenwart, der man sich nicht entziehen kann. Anders als etwa David Hockney, der im vergangenen Sommer in der Großen Halle der Kunst- und Ausstellungshalle seine Gemälde zeigte, will Alex Katz nicht in erster Linie Nähe zwischen Bild und Betrachter herstellen, sondern Bilder zeigen, die sich im Raum mit kontrollierter Aggressivität behaupten. Seine Bilder wirken durch ihre ungewöhnlich großen Formate und ihre gleichzeitig kraftvolle und distanzierte Form. In seinen riesigen, naß in naß gemalten Bildern sieht man die athletische Performance, die nötig ist, um 20 Quadratmeter Leinwandfläche in weniger als acht Stunden in ein sicher und schnell vorgetragenes Bild zu verwandeln.

Alex Katz malt seit mehr als 40 Jahren an *einem* Bild. Dieses Bild ist groß, physisch, präsent. Die Abfolge im Gesamtwerk seiner Gemälde ist eine von technischen Erfordernissen und Fortschritten bestimmte Reihung "von einem Gemälde zum nächsten". Die Ausstellung konzentriert sich dementsprechend auch auf bedeutende Großformate. Da seine Bildidee seit dem Ende der 50er Jahre eine bemerkenswerte Kontinuität aufweist, stehen chronologische Erwägungen bei der Präsentation seiner Werke nicht im Vordergrund, wenn auch durchaus Sprünge in der malerischen Entwicklung von Alex Katz zu bemerken sind. Die Konstanz seiner Bildidee erlaubt es allerdings, Bilder aus verschiedenen Jahrzehnten einander gegenüberzustellen, um bei aller Konstanz diese Sprünge sichtbar zu machen. Alex Katz hat immer neue Bilder gemalt. Sein Stil ermöglicht, daß die Neuheit seiner Bilder ein längeres Verfallsdatum aufweist als üblich. Vor kurzem hat Katz im Gespräch mit seinem jüngeren Malerkollegen David Salle auf den bezeichnenden Unterschied zwischen Mode und Stil hingewiesen: "Bei Stil und Mode geht es darum, sich in der gegenwärtigen Zeitsphäre aufzuhalten, und daraus beziehen sie viel Energie. Der Unterschied besteht darin, daß Stil bleibt und Mode verschwindet." Katz ist nie modisch, immer hat er Stil.

Katz hat nie in Zweifel gezogen, daß er figurlich malen wollte. Bis 1949 studierte er an der Cooper Union, einer Kunstakademie in New York, die der französischen

Avantgarde nacheiferte. Die Begegnung mit dem Werk Jackson Pollocks wies Katz einen Ausweg, eine andere Art des Malens, die nicht mehr vom Vor und Zurück einzelner Formen auf der Fläche bestimmt war, sondern durch ein einheitliches Licht eine Oberfläche ermöglichte, in der keine kompositorischen Hierarchien mehr herrschten. Für Katz war das eine Befreiung. Er konnte Pollock jedoch nicht als bedingungslose Alternative ansehen, da dieser ja auf den Gegenstand verzichtet hatte. Am abstrakten Expressionismus von Pollock, Franz Kline, Mark Rothko oder Willem de Kooning beeindruckte Katz die Formate und die Offenheit. Der Machismo und das Pathos dieser Künstler stieß ihn jedoch ebenso ab wie ihr Erscheinungsbild als Personen. Sehr früh wurde Stil zur entscheidenden Kategorie für Katz: Etwas mußte Stil haben. In den frühen 50er Jahren fand Katz jemanden, der seiner Vorstellung von Stil entsprach. Sein Idol war Stan Getz, eine der Ikonen des Cool Jazz. Das Auftreten und die Spielweise dieses Tenorsaxophonisten beeindruckte Katz durch seine Virtuosität, Ökonomie und Distanziertheit - Merkmale, die er in seiner Malerei ebenfalls anstrebte. Coolness ist bis heute ein wesentlicher Bestandteil des Bildideals von Alex Katz. Sie besteht in einer distanzierten Eleganz, für deren Entstehung keine Bewegung zuviel gemacht wurde.

Sein Beharren auf figürlicher Malerei ließ ihn zu Beginn der 50er Jahre in den Kreisen der Avantgardekünstler zum Außenseiter werden, denn allein die Abstraktion wurde als fortschrittlich betrachtet. Für Katz bedeutete das, an den Rand gedrängt zu werden. Die Reaktion auf seine Bilder schwankte zwischen gönnerhaftem Lob und klarer Ablehnung. Katz reagierte feindselig und bezog Energie aus der Ablehnung, die ihm entgegenschlug: "... wenn mich jemand ein wenig angriff, wurde ich noch feindseliger und aggressiver, anstatt zurückzustecken. Ich glaube, deshalb wurden meine Bilder schließlich so groß ... Die Leute schubsen dich rum, und du schubst zurück, und am Ende bist du ein großes, aggressives Monster. Ich hatte aber angefangen, weil ich einfach nette kleine Gemälde machen wollte. Sie haben mich nicht gelassen." So schilderte er 1990 im Gespräch mit Constance Lewallen seine Situation Mitte der 50er Jahre. Die Bescheidenheit seiner frühen Bilder ist in Gemälden wie **Trees** von 1951-52 noch deutlich zu spüren. Das Bild ist in seiner Komposition zwar von Pollock beeinflusst, indem die Bäume das gesamte Bildfeld mit einer gleichmäßigen

Struktur überziehen, sein Maßstab bleibt jedoch noch durchaus überschaubar.

1955, in **Two Trees**, deutet sich bereits eine gravierende Veränderung an. Katz bemüht sich, "die Dinge konkret zu machen", indem er reine Farben und glatte, ungemischte Farbflächen einsetzt. Nach diesen Landschaften geht er zu Portraits über, die ebenfalls vor glatten, monochromen Hintergründen gemalt sind und deren Format er allmählich vergrößert. Der entscheidende Schritt vollzieht sich 1957 bis 1958 mit Gemälden wie **Irving and Lucy**. Das Portrait war ein Thema, mit dem sich kaum jemand beschäftigte, und hier konnte Katz ansetzen: "Die Idee, ein zeitgenössisches Portrait zu malen, schien mir eine wirkliche Herausforderung zu sein - in der Lage zu sein, eine Person anzusehen, sie zu malen und dabei zu vergessen, was man dir beigebracht hatte ... Zum ersten Mal hatten die Gemälde wirkliche Energie", sagte er im Gespräch mit Salle. Diese Portraits sind formal sehr pur und kaum psychologisch. Die Wiederholung einer Figur wie bei **Ada Ada** (1959) ist eine klare Aussage zur inhaltlichen Neutralität dieser Portraits.

Katz malte, was er vor sich sah. Dabei ging es nur darum, den äußeren Schein des Gesehenen wiederzugeben, nicht um den Versuch einer inhaltlichen, psychologischen oder literarischen Interpretation. Wenn überhaupt, so mußte eine derartige Interpretation von anderen Betrachtern kommen. Die erste Ikone dieser Portraitreihe entstand 1959: **Paul Taylor**. Sie zeigt den Tänzer in einem Trikot einfach dastehend, mit angelegten Armen, ohne sichtbare Aktivität. Alles was man sagen kann, ist, daß er sehr gut aussieht. Mit diesen Portraits vor monochromem Hintergrund und in schon beträchtlichen Formaten hatte Katz seine Identität gefunden. Es dauerte nur knapp zwei Jahre, bis Andy Warhol aus dieser Bildidee seine Siebdrucke mit **Single, Double und Triple Elvis** entwickelte und damit zwangsläufig das Verhältnis von Alex Katz zur Pop-art beeinflusste. Leider führte diese Affinität zwischen Katz und Warhol lediglich zu der Fehleinschätzung, Katz sei eine Art halbentschlossener Popkünstler, der mit Handarbeit versuchte, was die Popkünstler viel effektiver mit technischen Mitteln wie dem Siebdruck erreichten. Diese Deutung übersah die weiterreichenden Ambitionen von Alex Katz, der rückblickend feststellte: "Pop-art handelt von Zeichen, während mein Werk von Symbolen handelt. Pop-art ist zynisch und ironisch. Mein Werk nicht. Das sind erhebliche Unterschiede. Pop-art ist modern. Mein Werk ist keine 'moderne Kunst', es kommt aus vielen Traditionen."

Im Jahr 1960 erarbeitete Katz sich verschiedene thematische Möglichkeiten innerhalb seiner Malerei, die sich mit Landschaft, Portrait und Figurenbild auseinandersetzte. **Luna Park** und **The Black Dress** sind beispielhafte Images, deren Prägnanz und Schlagkraft haftenbleibt. Die Sonnenuntergangsformel von **Luna Park** wurde fünf Jahre später zur Vorlage für Alex Katz' erste wichtige druckgraphische Arbeit, einen Siebdruck in sechs Farben, in dem er die 'Hunderte' Farbtöne des Gemäldes auf sechs reduzierte, ohne dem Image seine Schlagkraft zu nehmen. In **The Black Dress** wiederholt Katz die Figur von Ada sechsmal, wiederum um den Inhalt der Szene auf eine rein formale Angelegenheit zu reduzieren und dabei auch ambivalente Lesarten zuzulassen. In diesem Jahr, 1960, ist das gesamte thematische Spektrum von Alex Katz entwickelt. Er malt Landschaften, Portraits und Figurenbilder, keine Stilleben. Die Jahre 1957 bis 1960 sind für seine Stilbildung prägend. Seit dieser Zeit arbeitet er an der Perfektionierung seiner Bildidee.

Anfang der 60er Jahre werden Filmbilder und Werbetafeln zu wichtigen Anregungen. Das Breitwandbild des Kinos entspricht den Formaten, die Katz in seinen Bildern anstrebt, die Zeitabläufe des Films kommen seinem Interesse entgegen, spezifische Dinge in spezifischen Augenblicken zu erfassen. In einem Gespräch mit seiner Malerkollegin Jane Freilicher 1964 ging es auch um die "Schnelligkeit des Lichts". Katz und Freilicher wollten schneller malen, als sie denken konnten. Katz: "Die Zeitspanne, die du darstellen willst, scheint eine viel kürzere zu sein als im Impressionismus ... 'den Moment einfangen' - 'ein schnelles Licht' - verschiedene Leute haben sich auf verschiedene Weise damit beschäftigt, und ich glaube, du setzt dich auch mit diesem Thema auseinander. Und ich glaube, das macht es auch schwerer mit der Figur. Es ist ziemlich unmöglich, sie so schnell hinzubekommen." Katz konzentriert sich auf Möglichkeiten, Zeitabläufe und Bewegungen zu erfassen. Er wählt extreme Ausschnitte, konfrontiert Nah- und Fernsicht, Gesichter oder andere Körperteile werden wie in Filmaufnahmen extrem vergrößert, verzerrt, gedehnt oder gestaucht. Vor den Prägungen durch Cinemascope und Werbung spielt auch die Kompositionsweise der französischen Maler Edouard Manet und Edgar Degas Ende des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Auch diese Künstler schufen durch extreme Ausschnitte Kompositionen, in denen gleichzeitig die Flüchtigkeit menschlicher

Begegnungen und die bis zur Peinlichkeit geführte Nähe des Betrachters zum gezeigten Ereignis formuliert wurde - was Alex Katz in seinen Figurenbildern im überlebensgroßen Maßstab verwirklichte. Seine gelegentlich behauptete angebliche malerische Unbeholfenheit verdankt sich der Darstellung von Zeitabläufen und wirkt in der verkleinerten Reproduktion weniger überzeugend als vor dem tatsächlichen Bild. Die Zeitspannen, die Katz in seinen Bildern erfaßt, sind kurz und lassen die Entwicklung erzählerischer Dramatik gar nicht zu. Ihn interessieren flüchtige Augenblicke - ein Lächeln, eine kurze Berührung, aneinander vorbeigehende Leute, kurze Blickkontakte. Details sind wichtig, sie erlauben die Erfassung des Spezifischen. Katz reduziert jedoch die Detailgenauigkeit seiner Darstellungen so weit, daß die Spezifik ins Allgemeingültige übergeht und dieser Übergang nicht genau zu fassen ist. Ein Gemälde wie **Canoe** ist eigentlich außerzeitlich: Ein leeres Kanu treibt auf dem Wasser. Dazu eine Geschichte erfinden zu wollen, erscheint überflüssig. Wenn Katz mehrere Menschen in einer Situation zeigt, wie etwa in **Islesboro Ferryslip** oder in dem großen Gemälde der Paul Taylor Dance Company mit dem Titel **Private Domain**, dann bleibt auch hier jeder erzählerische Zusammenhang unbestimmt. Die Menschen vollziehen Gesten, bewegen sich oder stehen still, ihre Aktion wird lakonisch geschildert, bleibt außer stilvoller Ausführung ohne Konsequenz.

Die zurückgenommene Detailgenauigkeit der Gemälde von Alex Katz schlägt im glücklichen Fall in eine ikonische Allgemeingültigkeit um, dank derer seine besten Bilder ihre anhaltende Präsenz gewinnen. Einer der fundiertesten Kenner des Werkes, der Sammler Paul J. Schupf, ist an dieser ikonischen Qualität von Alex Katz besonders interessiert. Mit Recht benennt er drei Bildnisse von Ada, der Frau des Künstlers und seinem Lieblingsmodell seit 45 Jahren, als die stärksten Ikonen des Künstlers: **Ada with Bathing Cap**, 1965, **Blue Umbrella #2**, 1972 und **Red Coat**, 1982. Die Werkauswahl dieser Ausstellung hat dieses Kriterium entscheidend berücksichtigt. Auch Bilder wie der archetypische Sonnenuntergang **Luna Park**, 1960, das Selbstportrait **Passing**, 1962-63, **Canoe**, 1974, **Night II**, 1988, der See im Gegenlicht **Lake Light**, 1992 oder das Wasser in **Marine 11**, 1999, und andere Gemälde in der Ausstellung zeichnen sich durch diese ikonische Qualität aus.

Alex Katz versteht seine Malerei zuallererst als eine technische, ja fast sportliche Herausforderung. Er entwickelte Schritt für Schritt seine Malmethode, die sich von direkter Schilderung des gesehenen Gegenstands vor Ort zu einer indirekten Malweise entwickelte. Ausgangspunkt ist hier eine schnell notierte Ölskizze, die über mehrere Stufen zu einem großen Gemälde führt. Dieser gesamte Prozeß verläuft sehr kontrolliert - im Gespräch mit Constance Lewallen sagte Katz, er male "fast wie ein Drucker" - beim Malen der Skizze und beim Malen des großen Bildes bleiben jedoch viele Momente unkontrolliert. Am Beispiel seines Gemäldes **May** beschrieb Katz diesen Vorgang im Gespräch mit David Sylvester: "Die Skizzen und Zeichnungen werden in einem indirekten Prozeß auf die Leinwand übertragen, die Farben werden am Tag vorher gemischt, und bei vielen brauche ich bestimmte Pinsel für bestimmte Striche. Die Pinsel werden ausgelegt. Wenn ich einen Zweig malen muß, dann habe ich einen bestimmten Pinsel für den Zweig. Die Striche werden naß in naß ausgeführt. So male ich, wie etwa bei **May**, wo die gesamte Leinwand weiß gemalt war, und ich dann den perfekten Pinsel brauchte, um die langen schwarzen Linien zu ziehen. Du malst sie in weiße Farbe hinein, und deshalb mußst du den Strich genau so setzen wie er später aussehen soll. Es mag einen kleinen Spielraum geben, wo er so oder so verlaufen kann, aber nicht zu viel. Du mußt auch einen Pinsel mit genau der richtigen Menge Farbe haben. Und du malst eine Linie von zweieinhalb Metern Länge, also mußt du sehr viel Kontrolle haben." Die Themen seiner Bilder sind bei diesem Vorgehen wirklich nicht inhaltlich zu verstehen, sondern einfach als visueller Anlaß für die Malerei. Seinem Kollegen Richard Prince erklärte er, warum er schnell malt und worin die Spannung dieser Malerei liegt: "Schnell zu malen heißt, mit der einen Seite deines Geistes anzufangen, loszulassen und die andere Seite machen zu lassen." Alex Katz bereitet seine Gemälde sorgfältig vor, um dann, in einer athletischen Demonstration von wenigen Stunden zwischen Kontrolle und Unbewußtem das Bild zu vollenden. Dieser Prozeß ist der Kern seiner Kunst, und doch steht er ihm mit einer Art Haßliebe gegenüber. Es ist schwierig, einen Schlußpunkt zu setzen, das Malen bleibt bei aller Kontrolle ein riskanter Vorgang, der durchaus scheitern kann. Alex Katz hat immer an der Darstellung von Gesehenem festgehalten. Der Gegenstand bleibt in seiner Bedeutung allerdings immer in der Schwebe.

Dem Wechselspiel zwischen Kontrolle und Unbewußtem in technischer Hinsicht entspricht, ja verdankt sich wohl auch das Changieren der inhaltlichen Deutbarkeit seiner Bilder - zwischen Augenblick und Dauer, Oberflächlichkeit und entlarvender Tiefe, Distanz und Nähe, Coolness und verblüffender Sentimentalität. **Pas de Deux** markiert den Höhepunkt an psychischer Ambivalenz im Werk von Alex Katz. Dieses monumentale, fünfteilige Bild von 1983 zeigt fünf Paare vor einem neutral schwarzen Hintergrund. Sie tragen ihre besten Sachen und sind von ihrer physischen Erscheinung her beeindruckend. Die psychische Spannung oder die emotionale Nähe der Menschen zueinander ist unmittelbar abzulesen. Die Schriftstellerin Ann Beattie hat die Beziehungen der Dargestellten sehr zielsicher analysiert und herausgefunden, welches Paar sich trennen würde und welches nicht. Katz stimmt der psychologischen Deutung dieser genauen Beobachterin zwar "zu 95 Prozent" zu, bleibt aber selbst distanziert. Er habe nur gemalt, was er vor sich sah, und alle Psychologie sei unbewußt, gleichsam zwangsläufig mit in das Bild hineingeraten.

Besonders in seinen großen Landschaften ist er seit Mitte der 80er Jahre immer wieder an die Grenze der Abstraktion gelangt, hat er seine formale Reduktion so weit getrieben wie möglich. Die Serie der **Night paintings** ist beispielhaft dafür. Mit lediglich fünf bis sechs weißen Pinselstrichen auf einer schwarzen Fläche wird die Silhouette eines Hochhauses angedeutet, in dem noch einige Büros erleuchtet sind: **Night II**. Auch Bilder wie **Marine 11** gehen in der Reduzierung der gesehenen Formen sehr weit. Katz zählt seine Pinselstriche, er ist und bleibt cool.

Zum Jazz, der in den 50er Jahren die wichtigste Inspirationsquelle war (die Anfang der 60er Jahre versiegte, da der Jazz mit Musikern wie John Coltrane oder Ornette Coleman für Katz zu einer rein intellektuellen Angelegenheit geworden war, die nur noch wenige Fanatiker erreichen konnte), kam Anfang der 60er Jahre die amerikanische Poesie der Gegenwart hinzu. Ihn interessierte, wie Dichter mit wenigen Worten, also äußerster Ökonomie, Bilder evozieren. Die amerikanischen Dichter Frank O'Hara, Ted Berrigan, Kenneth Koch, Harry Matthews, Robert Creeley und andere wurden zu seinen Freunden und Gesprächspartnern. Ihr Interesse an der Alltagssprache, ihre weltoffene und nicht entrückte Poesie, in der die alltägliche Welt die Hauptrolle spielt, entspricht Katz' malerischen Themen.

Die Sparsamkeit und Ökonomie der Sprache eines Robert Creeley gleicht den malerischen Reduktionen der Bilder von Alex Katz. Eine Strophe aus dem Gedicht **Enough** mag das verdeutlichen:

One
by one
the form

comes. One
thing follows
another. One

and one,
and one. Make
a picture

for the world
to be. It
will be.

Creeleys Ton ist eine sprachliche Entsprechung der Malerei von Alex Katz. Creeleys Übersetzer Klaus Reichert hob hervor, seine Sprache sei "zugleich einfach und von höchstem Raffinement. Die Sätze sind wie beiläufig hing gesagt, nie 'poetisch' in irgendeinem geläufigen Sinn, doch oft ... im geradezu beschwörenden Gestus der Eindringlichkeit gesprochen." Er betont als wichtigstes Element die Zeilenbrechung, die rhythmisch und nicht syntaktisch erfolgt. Der Effekt dieser rhythmischen Zeilenbrechung ist eine Suspendierung des Erzählinhaltes, strukturell gleicht dieses Verfahren den extremen Bildausschnitten in der Malerei von Katz. Nicht zufällig will es auch scheinen, daß Reichert die große Nähe dieser Dichtkunst zur synkopisch komponierten Musik des Jazz hervorhebt. Bei allen drei Kunstformen finden wir dieselbe scheinbar unbeteiligte Distanziertheit des Performers, dieselbe formale Ökonomie, dieselbe unmittelbare Deutlichkeit und damit Direktheit des Dargestellten: "in your face".

New Yorker reden nicht viel von sich. In Amerika gilt es als Zeichen guter Etikette, nie zu klagen. Wird man gefragt, geht es einem immer gut. Unter einer perfekten Oberfläche verbirgt man seine wahren Gefühle. Alex Katz hält sich an diese Regel. Gute Manieren sind auch ein Zeichen für guten Stil. Katz unterstreicht, wie wichtig die dekorative Wirkung der Malerei in New York ist. Ein Maler, dessen Arbeit nicht dekorativ ist, kann in New York nicht überleben. Anstatt die inhaltliche Neutralität seiner Malerei als gelungene Gratwanderung zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit anzusehen, kann man sie genauso als Folge dieser gesellschaftlichen Konvention ansehen, die nur gute Laune und gutes Aussehen im gesellschaftlichen Auftritt erlaubt. Katz' Menschengruppen befinden sich häufiger auf Partys als irgendwo sonst, und auch seine Bilder stellt sich Alex Katz als Hintergrund gesellschaftlicher Begegnungen vor. Über die Werke seines Kollegen Julian Schnabel sagte er: "Leute sehen großartig vor ihnen aus." Die großen Gemälde von Alex Katz schlagen dem Betrachter ihre Schönheit um die Ohren und sind gleichzeitig selbst eine großartige Kulisse. Sie sind auf eine wohltuende, ja entspannende Weise brutal und leer. Es sind Tapeten, deren Intensität sich gegen jeden abstrakten Expressionisten behaupten kann. Es kann passieren, daß für kurze Augenblicke intensive Emotionen durchbrechen, die unter der glatten Oberfläche brodeln. Bemerkenswert ist, daß das auch für seine Bilder aus den 50er und 60er Jahren gilt, die noch immer neu aussehen. Noch gehören sie in unsere Zeit, und wann die endet, kann uns egal sein.