

ALEX

KATZ

PAINTING THE NOW

HERAUSGEGEBEN VON

JACOB PROCTOR

MUSEUM BRANDHORST

BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, MÜNCHEN

HIRMER

ALEX
KATZ

PAINTING THE NOW

MIT BEITRÄGEN VON

KIRSTY BELL
PRUDENCE PEIFFER
ARTURO HERRERA
JORDAN KANTOR
MATT SAUNDERS





INHALT

8-9	VORWORT
10-15	ES KANN EIN HÜBSCHES MÄDCHEN SEIN ODER AUCH WAS GANZ ANDERES KIRSTY BELL
16-21	DIE OFFENBARUNG DER OBERFLÄCHE ALEX KATZ UND DIE LANDSCHAFT PRUDENCE PEIFFER
25	PAUL TAYLOR ARTURO HERRERA
37-39	ZU DEN CUTOUTS MATT SAUNDERS
46-47	THE BLACK DRESS JORDAN KANTOR
109-113	WERKLISTE
115	AUTORINNEN UND AUTOREN

In der zeitgenössischen Malerei zählt Alex Katz zu den überragenden Figuren, und es kann mit Fug und Recht gesagt werden, dass er Generationen von Künstlern in aller Welt inspiriert und beeinflusst hat. Sein einzigartiges Werk, das inzwischen mehr als sechs Jahrzehnte umspannt, widmet sich mit größter Hingabe der Darstellung des Hier und Jetzt sowie der Unmittelbarkeit der menschlichen Wahrnehmung – Katz selbst hat diese langjährige Praxis immer wieder als „Malen in der Gegenwart“ bezeichnet.

Seine ersten Erfolge in der New Yorker Kunstszene feierte Katz auf dem Höhepunkt des Abstrakten Expressionismus, kurz bevor die Pop-Art die Kunstwelt eroberte. Zu einer Zeit, als moderne Kunst gleichbedeutend war mit Abstraktion, entschied er sich für eine malerische Praxis, die bei aller Progressivität auf figürlicher Darstellung beharrte. Obwohl häufig als Vorläufer der Pop-Art gefeiert, offenbar aufgrund der „Coolness“ der Darstellung sowie der Bevorzugung der Flächigkeit vor der Tiefe, weist Katz in seiner Ästhetik eine vielleicht größere Nähe zu Dichtern wie Frank O'Hara und John Ashbery auf als zu irgendeinem Maler seiner Generation. In seiner Arbeitsweise wechselt er zwischen Pleinairmalerei, der Malerei nach fotografischen Vorlagen sowie nach eigenen Skizzen und Vorstudien; die Sujets entnimmt er dabei ausschließlich seiner unmittelbaren Umgebung. Dies gilt nicht nur für seine berühmten Porträts von Familienmitgliedern (insbesondere seiner Ehefrau und lebenslangen Muse Ada), von Freunden und Künstlerkollegen sowie die Szenen sozialer Interaktion, sondern auch für seine Landschaften, Architekturansichten und Blumenbilder. Im Verlauf seiner künstlerischen Laufbahn und unabhängig vom jeweiligen Gegenstand entfaltet sich Katz' Gespür für sensitive Oberflächen stets in produktiver Spannung zu den Formsprachen von Film, Mode und Werbung.

Mit rund neunzig Werken, darunter einige der bedeutendsten Gemälde des Künstlers, bietet die Ausstellung einen Überblick über die Entwicklungsphasen seines Œuvres. Sie setzt ein mit Arbeiten aus den 1950er- und 1960er-Jahren und umfasst auch Porträts des 2018 verstorbenen Choreografen und Tänzers Paul Taylor und seines Ensembles, für die Katz im Lauf der Jahre zahlreiche Bühnenbilder entworfen hat. *The Black Dress* (1960) – mit Sicherheit eines der wichtigsten Werke des Künstlers – bildet das Kernstück für eine Serie von Einzel- und Gruppenporträts aus den 1960er- und 1970er-Jahren, die nicht nur Katz' charakteristischen Malstil etablieren, sondern auch etwas vom damaligen sozialen und künstlerischen Milieu in Downtown New York vermitteln – beides Leit motive seines Œuvres wie der Ausstellung. Auch begegnet man hier zum ersten Mal den Werken, mit denen der Künstler am stärksten in Verbindung gebracht wird: ikonische Porträts modebewusster, schöner Frauen, die er in kühnen, pulsierenden Farben malt, aber auch ruhigere, nach innen gekehrte Darstellungen wie etwa *Winter* (1996) und *Grey Coat* (1997) aus der Sammlung des Museums Brandhorst.

Nach seiner großen Einzelausstellung Mitte der 1980er-Jahre im New Yorker Whitney Museum of American Art, begann Katz sich zunehmend auf Landschaften und Stadtansichten zu konzentrieren. In diesen Gemälden ist zu sehen, wie der Künstler immer näher an die Schwelle zur Abstraktion rückt, während er sich gleichzeitig stets aufs Neue einer dezidiert modernen Form des Realismus verpflichtet. Das Licht selbst – ob direkt, als Spiegelung oder als Lichteinfall gezeigt – wird dabei zu einem zentralen Thema, wie auch das Vermögen eines einzelnen Pinselstrichs, unterschiedliche Typen von Formen zu begrenzen und gleichzeitig autonomes visuelles Zeichen sein zu können.

Aufgrund ihrer Klarheit und Bestimmtheit, ihrer meisterlichen Technik und der Selbstgewissheit, die sie ausstrahlen, vermitteln Katz' Gemälde den Eindruck, als hätten sie genau so, wie wir sie kennen, das Licht der Welt erblickt; doch sind ihre Entstehungsprozesse weit komplexer. Eine beträchtliche Anzahl kleiner Ölbilder, Bleistiftskizzen sowie großer vorbereitender Kartons – häufig direkt mit den gezeigten großformatigen Gemälden in Verbindung stehend – verhilft uns zu einem vertieften Verständnis seines vielschichtigen Arbeitsprozesses.

Das Kernstück der Ausstellung bildet die umfangreiche eigene Sammlung von Katz' Werken aus dem Bestand des Museums Brandhorst, eine Sammlung in der Meisterwerke aus verschiedenen Phasen seiner langen Karriere vertreten sind. Denn Anette und Udo Brandhorst waren bereits früh leidenschaftliche Bewunderer und Förderer von Katz. Ihre Sammlungstätigkeit bildet den Grundstock der Udo und Anette Brandhorst Stiftung, die es dem Museum auch in Zukunft ermöglicht, Kunst zu erwerben und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Hierfür möchten wir Udo Brandhorst aufs Herzlichste danken. Eine besondere Freude und Ehre ist es uns außerdem – auch im Hinblick auf den zehnten Geburtstag des Museums 2019 –, daran zu erinnern, dass zwei in der Ausstellung gezeigte Werke als Schenkung des Künstlers in die Sammlung gelangt sind: das Cutout *Al and Tom* (1969) in Erinnerung an Anette Brandhorst sowie das monumentale *City Landscape* (1995) aus Anlass des einjährigen Bestehens des Museums.

Es zeugt von der tiefen und nachhaltigen Begeisterung für Katz in München, dass auch viele andere in der Ausstellung gezeigte Werke aus öffentlichen und privaten Sammlungen in der Stadt und der Region stammen. Wir möchten uns ganz herzlich bei der Sammlung Aichinger, Grasbrunn, dem Museum Frieder Burda, Baden-Baden, der Sammlung Eva Felten, der Sammlung Julia Klüser sowie der Sammlung und Galerie Klüser, München, der Sammlung und Galerie Thaddaeus Ropac, London / Paris / Salzburg, der Staatlichen Graphischen Sammlung München, der Sammlung Würth, Künzelsau sowie bei allen anderen Leihgebern, die anonym bleiben wollen, bedanken, dass sie bereit gewesen sind, sich für die Dauer der Ausstellung von ihren wertvollen Werken zu trennen, und zugestimmt haben, dass diese im Katalog abgebildet werden. Unser großer Dank gilt weiterhin PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne e. V. für das in

uns gesetzte Vertrauen und die großzügige Unterstützung bei der Durchführung des Projekts.

Der Beitrag zweier langjähriger Galeristen des Künstlers – Bernd Klüser und Thaddaeus Ropac – war für den Erfolg der Ausstellung und des Katalogs ganz wesentlich. Wir sind jedem von ihnen sehr dankbar, sowohl für die Leihgabe bedeutender Werke aus ihren eigenen Sammlungen als auch für ihre wichtige Hilfe und Vermittlung bei den Leihgaben aus Privatsammlungen. Für ihre vielfältigen Bemühungen geht unser besonderer Dank an Arne Ehmann, Galerie Thaddaeus Ropac, an Sarah Filter, Galerie Klüser, und an Anna Wondrak, Sammlung Klüser. In New York möchten wir uns bei Gavin Brown, sowie bei Kyla McMillan von der Galerie Gavin Brown's Enterprise bedanken. Vivien Bittencourt Katz, Vincent Katz und Darinka Novitovic Chase standen uns dankenswerterweise im gesamten Verlauf des Projekts großzügig mit Rat und Tat zur Seite.

Dem gesamten Team des Museums Brandhorst danken wir für das große Engagement und den Blick für die Details in der Durchführung des Projekts. Für die reibungslose Ausstellungsorganisation sowie die fachgerechte Betreuung der uns anvertrauten Kunstwerke möchten wir uns bei der Leitenden Restauratorin Elisabeth Bushart und ihren Mitarbeiterinnen Heide Skowranek und Michaela Tischer bedanken sowie bei Wolfgang Wastian, Leiter der Museums- und Ausstellungstechnik, und seinen Kollegen Stephen Crane, Adrian Keleti, Cordula Schieri und Norbert Schölzel, unterstützt von Andreas Klare, Ralph Kreßner und Heiner Petersen. Darüber hinaus gilt unser Dank Simone Kober, Registratorin der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, für die außerordentlich professionelle Koordination und das Management der Leihgaben sowie des Transports der Kunstwerke. Besonderen Dank schulden wir auch Renate Blaffert und Elke Schütze von der Udo und Anette Brandhorst Stiftung, die uns kenntnisreich und umsichtig durch die Vorbereitungsphasen begleitet haben. Bei Tine Nehler, Ines Gam und Sarah Stratenwerth möchten wir uns für das Engagement und die Kreativität in allen Belangen der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit herzlich bedanken sowie bei Barbara Siebert, Katarina Jelic, Nadia Khatschi-Barnstein und Anja Kiendl für die Organisation und Durchführung der Begleitveranstaltungen. Ein besonderer Dank geht auch an Jochen Meister und Regina Bertsch sowie an ihre Kolleginnen und Kollegen von der Kunstvermittlung und dem Besucherservice für das maßgeschneiderte Programm zur Ausstellung und dessen Betreuung.

Anlässlich der Retrospektive wird im Museum ein neuer Dokumentarfilm über Katz gezeigt, gedreht von Kristina Kilian von der Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF München). Mit großer Freude waren wir Zeugen der Tatkraft und kreativen Energie, mit der sie und ihre Kollegin Camille Tricaud sich dem Künstler und seinem Schaffensprozess genähert haben. Dieses Filmprojekt ist Teil der fortlaufenden Zusammenarbeit zwischen dem Museum Brandhorst und der HFF und beweist, wie fruchtbar lebendige Beziehungen zwischen Kunstinstitutionen sein können. Wir danken Bettina Reitz, Karin Jurschick, Daniel Lang, Heiner

Stadler und Johannes Wende für den kreativen Dialog und ihren Glauben an eine solche Zusammenarbeit. Großen Dank schulden wir der Kirch Stiftung für ihre finanzielle Unterstützung des Filmprojekts.

Der vorliegende Katalog – zugleich Erinnerung an die Ausstellung und Rückschau auf Katz' Œuvre – enthält neben den Abbildungen der ausgestellten Werke fünf neue Texte. Wir möchten an dieser Stelle den Autorinnen und Autoren unseren aufrichtigen Dank aussprechen, namentlich der Kunstkritikerin Kirsty Bell und der Kunsthistorikerin Prudence Peiffer, aber auch den Künstlern Arturo Herrera, Jordan Kantor und Matt Saunders. Jeder von ihnen hat neues Licht auf einen Aspekt im Œuvre von Katz geworfen. Ein herzlicher Dank geht auch an das Team des Hirmer Verlags, das mit großem Engagement die Publikation betreut hat: Jutta Allekotte, Rainer Arnold, Ann-Christin Fürbaß, Bernadette Ott, Lucia Ott und Thomas Zuhr. Auch die Zusammenarbeit mit der Fotografieabteilung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Vorbereitung des Katalogs soll hier dankend erwähnt werden, wofür sich Haydar Koyupinar gemeinsam mit Sybille Forster, Johannes Haslinger, Margarita Platis und Nicole Wilhelms verantwortlich zeichnen.

Ein ganz besonders großer Dank geht schließlich an Kirsten Storz, die sich als kuratorische Assistentin mit Hingabe und unerschütterlicher Ruhe um alle Belange der Ausstellung, des Katalogs und vieles andere mehr gekümmert hat. Ohne ihr Organisationsgeschick und ihr aufmerksames Auge für jedes noch so kleine Detail hätte dieses Projekt nicht erfolgreich zu Ende geführt werden können.

Unser größter Dank aber gilt selbstverständlich Alex Katz selbst. Es war eine unermessliche Bereicherung und Freude, dass wir uns so eingehend mit seinem Werk beschäftigen durften, um es hier in München den Kennern und Liebhabern sowie einem hoffentlich neuen, jungen Publikum zu zeigen. Wir sind ihm dankbar dafür, dass er uns sein Vertrauen geschenkt hat, denn was wir hier präsentieren, sind die Zeugnisse seines langen Lebens und Schaffens. Diese Ausstellung ist eine Hommage an seine unermüdliche Hingabe, mit der er sich über Jahrzehnte der Malerei gewidmet hat.

Bernhard Maaz
Generaldirektor
Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Achim Hochdörfer
Direktor
Sammlung Brandhorst

Jacob Proctor
Kurator

ES KANN EIN HÜBSCHES MÄDCHEN SEIN ODER AUCH WAS GANZ ANDERES

KIRSTY BELL

„Ich hatte großes Glück, dass ich da geboren wurde, wo ich geboren wurde“, sagt Alex Katz von sich, „und dass ich da aufwuchs, wo ich aufwuchs; um dann aus der amerikanischen Provinzwelt in die amerikanische Weltstadtwelt zu wechseln.“¹ Als Kind russischer Immigranten, die zehn Jahre zuvor nach New York gekommen waren, wurde er 1927 im New Yorker Stadtteil Queens geboren und vereinte schnell die kulturellen Traditionen seiner Familie mit dem Lebensgefühl der Großstadt: „Ich bin runter auf die Straße und war sofort Teil des Lebens dort – ich war immer zwischen den Welten.“² Edwin Denby, Dichter, Tanzkritiker sowie enger Freund und Mentor von Katz, beschreibt das damalige New York als lebenssprühenden Mikrokosmos: „Alles, was es auf der Welt gibt, bekommt man hier vorgeführt. Man hat mindestens ein Beispiel dafür vor Augen. Das gilt nicht nur für die Bewegungen der Menschen, sondern auch für die Gegenstände um sie herum, die Gestalt der Räume, die sie bewohnen, die an Fenstern und Türen von den Architekten angebrachten Ornamente, die Art und Weise, wie Hochhäuser in der Luft enden, ihre Wassertanks, die atemberaubenden Unterschiede der Fassaden im Erdgeschoss.“³ Katz richtete seinen Blick allerdings weniger auf die sie umgebende Gegenstandswelt als auf die Menschen selbst. Sie wurden bei ihm die Protagonisten eines kühnen und ehrgeizigen Œuvres, das seinen Ausgang in einem Porträt der sozialen Topografie der Großstadt nahm, mit ihren Cocktailpartys, Modern-Dance-Aufführungen und der extravaganten Mode auf der Straße. „Die Menschen in New York finde ich einfach spannend“, so Katz. „Wie sie angezogen sind, ihre Gesten, ihre Kleidung, das ist ganz besonders, und ich mag das.“⁴

„Wenn ihr hier in der Stadt lebt, aber die Stadt gar nicht seht, was wollt ihr dann hier?“, schreibt Denby 1954 im Manuskript der Vorlesung *Tänzer, Bauwerke und die Menschen auf der Straße* für seine Tanzstudenten an der New Yorker Juilliard School. Die Lecture wurde von ihm allerdings nie gehalten, da er öffentliche Auftritte als Redner notorisch scheute.⁵ Es handelt sich um eine Hymne auf die genaue Beobachtung als wichtiger Bestandteil der Ausbildung. Die Wahrnehmung stellt für Denby eine eigene Disziplin dar und das Alltagsleben ist für ihn das Feld, auf dem sie ununterbrochen geschult werden kann. Seine besondere Aufmerksamkeit gilt dabei dem „Tanz des Alltags“, womit er „die schönen Bewegungen und Gesten“ meint, die „von den Menschen vollführt werden“.⁶ Genaue Beobachtung – auf die Bewegungen der Menschen in der Großstadt gerichtet, ganz als ob sie ihre Tätigkeiten wie auf einer Bühne verrichteten – ist auch die Grundlage der künstlerischen Praxis von Katz. Er entdeckt seine Sujets im Strom des Großstadtlebens, beobachtet dort den Einzelnen inmitten seines sozialen Umfelds, greift ein einzelnes Gesicht aus der Menge heraus – und tut es darin Denby gleich, in dessen Gedicht *Menge am Mittag*⁷ es heißt:

Menge am Mittag
Für sich, aktiv, anziehend, vorüber,
Flüchtig, hübsch, ganz und gar, fragmentarisch,
Alltäglich, außergewöhnlich, verbunden,
Stetig, nett, hellwach, adrett, gepaart, gehetzt.

Was soll's? Eine ist wie die andere, sagt man sich da.
Aber für immer schön macht die eine Sekunde ein Mädchen.

Der letzte Vers dieses Gedichts, der die spannungsreiche Gleichzeitigkeit feiert, enthält das Wesentliche von Katz' Arbeiten *in nuce*: Obwohl seine Gemälde den Sekundenbruchteil eines vorübergleitenden Lächelns, eines nachschwingenden Mantels darstellen, wird dieser Augenblick gleichzeitig in einem zu einer potenziell unendlichen Dauer hin geweiteten Raum festgehalten. Seine Sujets mögen einfach oder selbsterklärend wirken, doch jedes Werk stellt sich der Herausforderung, den Moment und die Dauer zugleich zu repräsentieren, das Besondere und das Allgemeine.

Das Œuvre von Katz lässt sich klar und deutlich in zwei Hauptgenres unterteilen: Porträts und Landschaften. Die Werke handeln jedoch nicht notwendig von einer bestimmten Person (häufig bezeichnet er seine Porträts auch als „Köpfe“, was für ihn bezeichnend ist) noch von der Landschaft Maines per se (1949 besuchte er dort die Skowhegan School of Painting and Sculpture, und seit 1954 besitzt er neben einem New Yorker Atelier ein zweites in Maine). Das Sujet, so drängt sich vielmehr der Eindruck auf, ist bei ihm lediglich der Anlass für die Malerei: Mittel, um den Betrachter ins Bild hineinziehen. „Es kann ein hübsches Mädchen sein oder auch was ganz anderes“, so Katz. „Was du glaubst, gerade zu sehen, ist die eine Sache. Aber sie verändert sich ständig.“⁸ Normalerweise fertigt er als erstes eine kleine Ölskizze auf einer Masonit- oder Hartfaserplatte an, manchmal auch eine Kohlezeichnung auf Papier, meistens nach der Natur. Diese Skizzen sind für ihn Grundlage für die späteren großen Gemälde, die er schließlich – wenn es soweit ist – „schneller malt, als man denken kann“.⁹ Die Kombination von genauer empirischer Beobachtung der Welt, wie sie ist, und gleichzeitiger Lizenz, sich im Malprozess von den Fakten und Tatsachen zu lösen, macht die Offenheit und Vielfältigkeit seiner Arbeiten aus. In *Winter* (1996) changiert der Hintergrund beim Betrachten zwischen konkret (Pinzelstriche mit weißer Farbe auf einem dunkelgrünen Malgrund) und impressionistisch (einer grob skizzierten, aber wirklichkeitsnahen Darstellung von Lichtern, die aus dem Zwielflicht der Dämmerung hervorscheinen). Der Übergang von der kleinformatigen Skizze (*Winter*, 1996) zur großformatigen Leinwand ist bei Katz kein Akt der vergrößernden Übertragung, sondern eine virtuose Umformung, bei der Gedächtnis, Imagination sowie der körperliche Akt des Malens ineinanderspielen. Ein Prozess, der an die Beschreibung der Rolle des Notizbuchs für einen Schriftsteller erinnert, wie der Anthropologe Michael Taussig erläutert.

Wie viele, die ein Notizbuch führen, vollenden ihre Projekte, ohne ein einziges Mal in ihre Notizbücher zu sehen? Viele, das steht fest. Solange das Notizbuch in seinem Dasein da ist, muss man es nicht aufschlagen. Es liegt etwas absurd Beruhigendes in der Existenz dieser Dreifaltigkeit, bestehend aus

ihnen
dem Ereignis
und dem Ereignis, das als Notizbucheintrag festgehalten wurde,

denn jetzt können sie gewissermaßen aufrecht weitergehen, und vielleicht sogar auf dem Wasser wandeln, ohne den Eintrag nachlesen zu müssen.¹⁰

Die Skizzen liefern Katz zwar einerseits das Gerüst für die Farbbeziehungen und die formale Komposition seiner Gemälde, andererseits sollen sie dem Maler beim Wechsel zum größeren Format die Loslösung von den Vorgaben der faktischen und visuellen Gegebenheiten erlauben, damit er – in Taussigs Worten – „auf dem Wasser wandeln“ kann.

Beim Malen geht Katz die Idee für ein Bild der Wahl des Sujets voraus: „Die Idee zu einem Gemälde ist da. Und dann passt sie zu etwas, das ich sehe. Und danach lege ich los, mache mich an die Fakten und die Optik. Und da kommt dann das Licht ins Spiel.“¹¹ Sobald das Sujet festgehalten und eine Skizze mit den notwendigen Informationen angefertigt wurde, ist das direkte Gegenüber – sei es ein Modell, sei es eine Landschaft – nicht mehr nötig. Oder wie Frank O'Hara 1966 in einem Essay über Katz formulierte: „Er lässt das Modell recht bald links liegen und vollendet das Gemälde allein im Atelier, als etwas, das aus sich selbst heraus lebt.“¹² Katz' Interesse an seinen Modellen hat wenig mit ihrer Person zu tun, es geht ihm nicht um Psychologie oder sozialen Status. Auftreten und Erscheinung spielen zwar eine Rolle, doch ist seine Herangehensweise eher die eines klassifizierenden und systematisierenden Naturbeobachters. Er widmet sich den genauen farblichen Abstufungen und Besonderheiten in der Textur von Haar und Haut, den Proportionen, Flächen und Winkeln, die ein Gesicht ausmachen, vor allem aber der Beziehung zum einfallenden Licht. Gegenüber David Sylvester äußerte er einmal: „Das Licht draußen ist das Thema, das habe ich für mich herausgefunden.“¹³ Das Licht ist vielleicht der eigentliche Protagonist seiner Werke.

Wie wenig es Katz in seinem Werk um die Darstellung von Gefühlswelten geht, lässt sich am klarsten an dem kühlen Auge erkennen, mit dem er selbst die engsten Familienmitglieder abbildet. Ein Porträt seiner Ehefrau Ada mit dem Sohn Vincent beschreibt er in rein formalen Kategorien: „Überlappungen, das hat mich damals einfach sehr interessiert. Also habe ich beschlossen, überlappende Körper zu machen. Eine Serie von acht oder zehn ist dabei herausgekommen, und *Ada and Vincent* ist das größte Exemplar davon. Außen angeschnitten und auch innen, das wirkt ziemlich beliebig.“¹⁴ Nach dem Ausdruck familiärer Zuneigung sucht man hier vergebens. Im selben Interview benennt Katz ganz klar seine Beziehung zum jeweiligen Sujet seiner Bilder. Es sei seine Absicht, „Bilder zu malen, bei denen das Dargestellte sich nicht so aufdrängt“. „Was dargestellt ist, ist absolut unwichtig“, so Katz weiter. „Es geht um das Malen, um die Kraft und Energie der Malerei.“¹⁵ Das Sujet wird dabei gewissermaßen herausdestilliert, sowohl aus dem sozialen Kontext und der unmittelbaren Umgebung als auch aus dem Zeitverlauf herausgehoben. Die

individualisierenden Merkmale werden reduziert, entweder entfernt oder formalisiert. Was übrig bleibt – bei den Porträts wie bei den Landschaften – ist das Spiel des Lichts auf der Materie, Beziehungen zwischen Raumkörpern und leerem Raum. Es bleiben geglättete, makellose Oberflächen. Menschen oder Landschaften, festgehalten, stillgestellt und vor die große, flache Leere des Bildhintergrunds platziert.

Unter Katz' frühesten Arbeiten aus den 1950er-Jahren finden sich auch kleinformatige Collagen, bei denen aus buntem Papier ausgeschnittene unregelmäßige Formen zu Landschaften zusammengesetzt sind, die so auf ihr Grundelemente reduziert werden. Oder es entstehen Figurengruppen, die nur noch farbige Silhouetten zeigen. In den Werken der sich anschließenden Phase ist der Einfluss dieser Collagen deutlich spürbar, insbesondere bei den frühen ikonischen Porträts wie dem des Choreografen Paul Taylor von 1959, auf dem dieser weiß gekleidet vor einem flachen grauen Hintergrund steht. Dieser für Katz typische Hintergrund, mit dem er damals zu arbeiten begann, stellte gegen die traditionellen Erwartungen an ein Porträt ein verunsicherndes Moment. „Die Leute haben es erst mal gar nicht gemocht“, so Katz. „Bei allen meinen frühen Gemälden ist der flächige Auftrag der Farbe kritisiert worden.“¹⁶ Die Suggestion von Leere rückt das Werk in eine räumlich uneindeutige Gegenwart. In seinen späteren großformatigen Arbeiten hebt Katz diesen Aspekt noch stärker hervor, indem er eine räumliche Kontinuität zwischen dem Bildraum und dem tatsächlichen Raum, in dem sich die Gemälde befinden, andeutet. Bereits in den Porträts, die er in den 1950er-Jahren auf ausgeschnittene Aluminiumsilhouetten zu malen begann, spielt Katz auf andere Weise mit räumlicher Kontinuität. Der Prozess des Heraushebens aus dem vertrauten Kontext ist dort noch ein Stück weitergetrieben: Katz entfernte, so Frank O'Hara, „sogar noch ‚die Leere‘“, indem er Cutouts und Betrachter in denselben Raum platzierte.¹⁷ Eine ungewöhnliche Fotografie von Katz aus den 1980er-Jahren führt dies aufs Schönste vor Augen: Der Künstler steht dort in seinem Atelier neben einem lebensgroßen Cutout von Ada, den Arm besitzergreifend um ihre Hüfte gelegt. Künstler und Werk schauen beide direkt in die Kamera. Es wirkt so, als wären Porträt und Modell austauschbar geworden.

In *The Black Dress* (1960) wiederum ermöglicht es Katz eine der Collage ähnliche Technik, mehrere Versionen von Ada, aus sechs verschiedenen Blickwinkeln gesehen, zu einem einzigen Bild zusammenzufügen. Die Ablösung der Figur von ihrem Hintergrund und eine Re-Kombination in unterschiedlichen Assemblagen taucht quer durch Katz' Œuvre auf und verleiht seinen Gruppenporträts ihren besonderen, theatralischen Charakter. Die Wiederholung derselben Figur in Werken wie *Red Nude* (1988) und *Eyes Closed, Eyes Open 1 (Double Vivien)* (2004) lassen sich als Verweis auf das Medium Fotografie deuten. Als handle es sich um den Abzug von einem Kontaktbogen, sind darauf gleichzeitig mehrere Momentaufnahmen von Bewegungsabläufen versammelt. Die Anmutung von Künstlichkeit, die in allen Porträts von Katz mitschwingt, ist in diesen collageähnlichen Kompositionen so übersteigert, dass die Modelle beinahe den Status von Objekten erhalten.

„Hat der All-over-Eindruck in vielen ihrer großformatigen Landschaften seinen Ursprung in der Natur oder in der Kunst?“, lautete eine Frage des Interviewers Sylvester. „Natürlich Kunst. Es ist Kunst, nicht Natur“, antwortete Katz. „Die Natur ist für mich nur ein Vehikel für die Kunst.“¹⁸ Diese Klarheit, was die Hierarchie von Kunst und Wirklichkeit betrifft, ist in sämtlichen Werken zu spüren, die immer von großer Bewusstheit bei der Wahl der Mittel zeugen. Das Vokabular, das Katz zur Beschreibung seiner Arbeiten verwendet, ist ähnlich klar und eindeutig, etwa wenn er von „stark“, „schlagkräftig“ oder „großartig“ spricht. „Bloß kein zu großer Ernst“, so lautet seine Parole. „Was wir nicht wollen, ist, dass zu viel über sich selbst geredet wird.“¹⁹ Die Farbe trägt er leicht und gleichmäßig auf, sichtbare Pinselstriche werden von ihm deskriptiv eingesetzt, sowohl um den Malprozess (dessen „Kraft und Energie“) als auch um die optischen Fakten zu verdeutlichen: Licht, das aus der Dunkelheit aufscheint, Falten in einem Stoff, Blätter, die sich im Mondschein abzeichnen. Als Katz in den 1960er-Jahren begann, seine ersten großformatigen Porträts zu malen, bediente er sich bei Strategien aus Werbung, Film und Fernsehen: Plakatformate, extreme Nahaufnahmen, Weitwinkelschwenks. Eine ruhige, sichere Hand war die Vorbedingung, um in einem so großen Format arbeiten zu können. „Meine Maltechnik, meine Hand war ziemlich gut“, so Katz. „Ich hab auch viele Wohnungen gestrichen. Da bekommt man viel über Materialien mit und wie man die Farbe aufträgt.“²⁰ Mit diesem unbekümmerten Zugang – das Handwerk aus dem Malergewerbe, die Strategien aus der Werbung und aus dem Film – sowie einem scharfsichtigen, direkten Blick auf die Dinge gleicht er beim Betrachter die Verunsicherungen aus, die er durch die große, leere Fläche im Bildhintergrund erzeugt.

In Denbys nicht gehaltener Vorlesung findet sich eine Passage, in der er den Unterschied zwischen dem „Herumlungern“ junger Italiener und junger US-Amerikaner beschreibt und daran eine allgemeine Beobachtung zum besonderen Verhältnis der Letzteren zum Raum anschließt:

Amerikaner beanspruchen viel mehr Raum um sich herum als ihre tatsächlichen Körper; womit ich ausdrücken will: Um die Harmonie ihrer Bewegungen oder ihres Herumlungerns zu erspüren, muss man in die Wahrnehmung einen viel größeren Raum einschließen, als sie ihn tatsächlich einnehmen. Viele Europäer fühlen sich dadurch irritiert; es verletzt ihr natürliches Gefühl für Bescheidenheit. Doch liegt darin eine ganz eigene Schönheit, die wenige zu schätzen zu wissen. Es handelt sich gewissermaßen um einen geistigen Charme; die Bewegungen beziehen sich nämlich auf einen imaginären Raum und einen imaginären Körper, nicht auf den realen und sichtbaren Raum.²¹

Dieser imaginäre Raum und imaginäre Körper ist es, womit Katz' Gemälde sich befassen. Dadurch wird die Wirklichkeit der Natur oder der Gesellschaft zum Vehikel für die Kunst und die Werke beginnen, sich der Abstraktion anzunähern. Obwohl seine Gemälde sich von einer tatsächlich beobachteten Begebenheit

ableiten, erreichen sie ihr eigentliches Sein erst durch die intensive Beschäftigung des Künstlers mit diesem anderen imaginären Raum, wenn er mit dem Werk in seinem Atelier allein ist. „Der Gang der New Yorker ist von staunenswerter Schönheit“, schreibt Denby, „klar und raumgreifend und bestimmt.“²² Als Maler bewegt sich auch Katz mit dem klaren, raumgreifenden Gang der New Yorker. Dies zeigt sich in der Bestimmtheit seines Blicks genauso wie in der Selbstgewissheit seines Malstils. Oder in seinen eigenen Worten: „Nass-in-nass-Malerei in riesigem Format scheint mir eben zu entsprechen.“²³ Dass dies so ist, davon zeugt die innere Folgerichtigkeit der Entwicklung seines reichen Œuvres in einem Zeitraum von über sechzig Jahren. Und auch in der frischen Unmittelbarkeit jedes Gemäldes ist dies deutlich zu spüren, egal ob vor fünfzig Jahren entstanden oder erst vergangene Woche.

- 1 David Sylvester, „Interview with Alex Katz, March 1997“, in: *Alex Katz, Twenty-Five Years of Painting. From the Saatchi Collection*, London 1997, S. 24 [Übersetzung sämtlicher Zitate von Bernadette Ott, ausgenommen Taussig 2011 (Anm. 10)].
- 2 „Alex Katz interviewed by David Salle“, in: *Alex Katz. Unfamiliar Images*, Mailand 2002, S. 15.
- 3 Edwin Denby, „Dancers, Buildings, and People in the Streets (1954)“, in: ders., *Dance Writings & Poetry*, hg. von Robert Cornfield, New Haven, CT, 1998, S. 258.
- 4 Sylvester 1997 (wie Anm. 1), S. 28.
- 5 Denby 1998 (wie Anm. 3), S. 259.
- 6 Ebd., S. 257.
- 7 Denby, „Mid-Day Crowd“, in: Denby 1998 (wie Anm. 3), S. 14 f.
- 8 Salle 2002 (wie Anm. 2), S. 15.
- 9 Sylvester 1997 (wie Anm. 1), S. 19.
- 10 Michael Taussig, *Fieldwork Notebooks = Feldforschungsnotizbücher [documenta 13]*, übers. ins Deutsche von Barbara Hess, Ostfildern 2011, S. 19.
- 11 Sylvester 1997 (wie Anm. 1), S. 18.
- 12 Frank O’Hara, „Alex Katz“, in: *Art and Literature*, 9, Sommer 1966, S. 91–101. Siehe auch: *Alex Katz, Twenty-Five Years of Painting. From the Saatchi Collection*, London 1997, S. 159.
- 13 Sylvester 1997 (wie Anm. 1), S. 18.
- 14 Salle 2002 (wie Anm. 2), S. 19.
- 15 Ebd., S. 16.
- 16 Sylvester 1997 (wie Anm. 1), S. 23–25.
- 17 O’Hara 1966 (wie Anm. 12), S. 160.
- 18 Sylvester 1997 (wie Anm. 1), S. 17.
- 19 Salle 2002 (wie Anm. 2), S. 20.
- 20 Ebd., S. 18.
- 21 Denby 1998 (wie Anm. 3), S. 257.
- 22 Ebd.
- 23 Sylvester 1997 (wie Anm. 1), S. 18.

DIE OFFENBARUNG DER OBERFLÄCHE

ALEX KATZ UND DIE LANDSCHAFT

PRUDENCE PEIFFER

„Nichts finde ich spannender als die Oberfläche der Dinge.“¹ Alex Katz' provozierendes Statement, das wie ein Bonmot von Andy Warhol klingt, evoziert die Sinnbilder und Ängste des modernen Amerika: die Sehnsucht nach dem makellosen schönen Schein, der kratzfesten Plastikoberfläche, der Glätte des Bildschirms, nach der glänzenden Verpackung, einer Geschichte ohne Untiefen. Dabei zeugt allein schon jeder Wahrnehmungsakt vom Gegenteil: Versuchen wir dabei doch stets, hinter die Fassade der Dinge zu gelangen, unter der Oberfläche die verborgenen Wahrheiten zu entdecken. Was aber passiert, wenn wir uns mit dem begnügen, was offen zutage liegt? Kann uns die Oberfläche selbst etwas offenbaren?

Seit über sechzig Jahren beschäftigt sich Katz in seiner Kunst damit, die einer Osmose vergleichbaren Prozesse in Wahrnehmung und Malerei, ihre Grenzscheiden und durchlässigen Membranen zu erforschen. Da ist das Auge, das die Außenwelt in wohlbemessenen Dosierungen in die Innenwelt hereinlässt, und da ist die Leinwand, auf der die Welt abgebildet ist. Wenn Malerei stets – und dies ganz wörtlich genommen – von einer Spannung der Oberflächen handelt, nämlich der zwischen gemalter Fläche und Bildträger, dann stellt Katz genau dies zur Schau, indem er die Fläche der Leinwand als Bildfläche aufscheinen lässt. Katz ist zwar vor allem durch seine Porträts bekannt, doch zählt er auch zu den bedeutendsten Landschaftsmalern unserer Zeit. Seine intensive Beschäftigung mit Fläche und Oberfläche macht seine Landschaften zum vielleicht fesselndsten Ort ständigen Experimentierens und immer wieder neu erprobter Varianten innerhalb seines Œuvres. Zugleich erforscht er damit die radikalste Phase der Neuerfindung des Genres, die Claude Monet zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seinen majestätischen, dekorativen Gemäldezyklen unternahm.

Katz' Landschaften weisen große Ähnlichkeit mit seinen Porträts auf, deren besondere Anziehungskraft darin besteht, dass die Abgebildeten sich den Betrachtenden entziehen. Die Figuren schauen an uns vorbei oder lassen unseren Blick an ihren großen Sonnenbrillen und den glatten Gesichtern abprallen.² Diese Figuren brauchen uns nicht, und sie scheinen häufig sowieso nicht viel zu benötigen. (Die auf dem Höhepunkt der zweiten Welle des Abstrakten Expressionismus entstandene figurative Malerei hat gelernt, selbstgenügsam zu sein.) Die Menschen auf seinen Bildern geben sich zugleich unverblümt und rätselhaft, wirken meist einsam und verloren vor dem flachen, monochromen Hintergrund. Wiederkehrendes Merkmal einer Reihe seiner ikonischen Porträts ist die radikale Verweigerung einer szenischen Kontextualisierung: keine Hinweise auf Innenraum oder Außenraum, keine Grundlinie, manchmal eine Verdoppelung oder gar Verdreifachung der Figur wie bei einem verrutschten Filmstreifen oder als wäre bei der Vergrößerung von einem Fotonegativ ein Missgeschick passiert. Die schiere Größe der Porträts weckt Assoziationen an Werbetafeln, Filmplakate oder Breitbildprojektionen, gleichzeitig aber auch an die monumentalen Gemälde von Farbfeldmalerei oder Abstraktem Expressionismus.

Auf einer Serie von Gemälden aus den 1990er-Jahren sind die Figuren vor Landschaften zu sehen, die austauschbar wirken, als handele es sich dabei um Kulissen eines Fotostudios oder um jene alte Hollywoodtechnik, hinter den

Schauspielern durch Filmprojektion etwa eine Autofahrt vorzutäuschen. Das ist nicht nur bei *January 4* (1992) der Fall, wo Ada – vor eine Szenerie mit winterlichen Bäumen in der Mitte des Bildes platziert, geschmückt mit lilafarbenem Hut und purpurrotem Lippenstift – extrem nah an die Betrachter herangerückt ist, sondern auch bei *Winter* (1996), wo Katz' Sohn Vincent und dessen Frau Vivien vor einem tief waldgrünen Hintergrund zu sehen sind, der durch mehrdeutige weiße Pinselstriche akzentuiert ist. Als Werke aus einer Übergangsphase kann man sie nicht eigentlich bezeichnen, denn Katz hatte bereits in den 1950er-Jahren begonnen, Figuren samt Landschaft zu malen. Doch in älteren Arbeiten wie *Ives Field 1* (1964), um nur ein Beispiel zu nennen, befinden sie sich deutlich sichtbar mitten in der Landschaft. Die Gemälde aus den 1990er-Jahren legen dagegen den Schluss nahe, dass die Landschaftsdarstellung für Katz damals eine gewisse Eigenständigkeit erlangte oder sich zumindest im Größenverhältnis von der Figurendarstellung löste.

Die wandgroßen, zunehmend überwältigenderen Landschaften von Katz sind persönlich, gutbürgerlich und tragen manchmal eine schon fast zweifelhafte Schönheit zur Schau: Ansichten der Dächer von SoHo, New York, wo der Künstler seit Langem lebt und arbeitet; der See und die Wälder von Lincolnville, Maine, wo er jahrzehntelang den Sommer verbracht hat. Katz verschmilzt das raffiniert eingesetzte Zitronengelb der New York School der 1960er-Jahre, wie es in den Küsten- und Farmlandschaften von Fairfield Porter und Jane Freilicher auftaucht, mit dem Größenmaßstab und Wiederholungsprinzip von Andy Warhols „Flowers“- und „Wallpaper“-Werkserien, welche die Selbstreflexion der Kunst der Moderne auf die ihr zugrundeliegenden Bedingungen – ganz wortwörtlich den Bildträger – in neue Dimensionen der Auslöschung, der maschinellen Reproduzierbarkeit und der Reduktion auf die reine Oberfläche vorantrieben.

Katz zeichnete sich bereits in seinen frühen Jahren dadurch aus, dass er inmitten der großen Woge der Abstraktion unverdrossen der figürlichen Malerei anhing – trotzdem kehrte er immer wieder zurück zu diesem anderen Weg als produktives Gegenstück und Inspirationsquelle für seine Kompositionen. Mit einer aufgeräumten Auffassung von Moderne blieben seine Proto-Pop-Neigung und seine Bejahung des Figurativen jedoch unvereinbar, selbst als er die von Clement Greenberg, dem strengsten Diagnostiker der modernen Kunst, so hochgehaltene *flatness* (Flächigkeit) der Bilder erforschte, und auch als seine ausgefeilte Ökonomie visueller Signale die Grenze zur Abstraktion zuweilen beinahe überschritt. Für Greenberg stellte *flatness* – von ihm als Bewusstheit der Bedingungen und Grenzen der physischen Bildfläche verstanden – eines der hervorstechendsten Merkmale der modernen Kunst dar. Doch geriet er ins Straucheln, sobald es darum ging, den „Kitsch“ der Oberflächen-Werbewelt (mit ihrer oftmals deutlich ausgeprägten Flächigkeit) im Unterschied zur radikalen Reinheit der Avantgarde zu definieren. Schon früh trieb Katz die Flächigkeit bis ins beinahe absurde Extrem, indem er die Figuren ausschnitt und als blattdünne, flache Porträts aus Holz oder Aluminium – ohne jede räumliche Dimension oder Tiefe, auch nicht von hinten betrachtet – frei in den Raum stellte. Verfahren der Moderne vereinen sich darin mit Traditionen der Volkskunst. Katz' Fokussierung auf die Oberfläche ermöglichte es ihm, Varianten

der Abstraktion im 20. Jahrhundert einer Subversion und Neuausrichtung zu unterziehen, wie etwa Farbfeldmalerei, Expressionismus (seine Maxime bei Pinselstrichen: „kein Genudel“³) sowie die Verwandlung der Formen im Surrealismus (Schatten verwandeln sich in Blätter verwandeln sich in Vögel). Letztlich ist der Schlüssel zu seinen Landschaften jedoch weniger bei den Zeitgenossen, die ihn über ein halbes Jahrhundert begleitet haben, zu finden als bei den Leinwandexperimenten der Impressionisten und Nabis.⁴

Die Gemälde von Katz weisen häufig geringe bis gar keine Bildtiefe auf. Bei vielen Landschaften fehlt eine klar erkennbare Grundlinie (eine der wenigen Landschaften, bei der er tatsächlich den Eindruck hervorrufen zu wollen scheint, dass man ins Bild hineingehen kann, ist *Road* [1998] mit seiner klassischen perspektivischen Verkürzung). Ohne eine solche perspektivische Verankerung nähern sich seine Szenen der Abstraktion an. Bis zum abwesenden Horizont der späten „Seerosen“-Bilder von Monet ist es dann nicht mehr weit. In seinem Essay von 1956 über Monets „Seerosen“-Zyklus führt Leo Steinberg in seiner brillanten Interpretation aus, dass Monet „gerade so viel von dem Teich“ in seinem Garten in Giverny zeigt, dass dadurch „eine genaue räumliche Orientierung unmöglich ist“.⁵ In Gemälden wie *Die vier Pappeln* (1891) treibt Monet dieses die Sinne verwirrende Spiel um ein aufgegebenes Gravitationszentrum im Bild noch weiter. Vier kräftige, hoch aufragende Baumstämme durchziehen dort in der Vertikalen das gesamte Bild, teils „wirkliche“ Bäume, teils Spiegelung im Wasser, mit der Uferböschung als nicht wahrnehmbare Grenze zwischen wahrer Erscheinung und bloßem Schein. Folgt man Steinberg, führte dies Monet zu einer grundlegenden kompositorischen Erkenntnis, nämlich „dass eine Grundlinie, die zwischen der gegebenen Wirklichkeit und ihrem trügerischen Spiegelbild vermittelt, zwei absolut gleichwertige Bildpartien voneinander trennt, vergleichbar dem Mittelfalz eines Rorschachtests. Die Hierarchie mehr oder weniger wirklicher Dinge auf einem Bild wird nicht durch das Maß ihrer greifbaren Körperlichkeit bestimmt. Alle Dinge, sofern sie zum Inhalt unserer Wahrnehmung werden, sind dort gleich wirklich.“⁶

Katz scheint ebenfalls von dieser unmerklichen Verschiebung fasziniert zu sein, vom Übergang zwischen einem Ding und seiner Spiegelung, zwischen der konkreten, greifbaren Wirklichkeit und ihrer halluzinatorischen Verdoppelung. Eine Reihe von Werken thematisiert ganz direkt eine solche Beziehung, etwa *Homage to Monet 1* (2009) mit seinen beinahe unheimlich wirkenden Spiegelungen oder das ungewöhnliche *Reflection 3* (1992), das die Spiegelung an einem Seeufer in der Art der Farbfeldmalerei von Kenneth Noland in den Mittelpunkt stellt. Viele der zahlreichen Gemälde mit Bäumen von Katz weisen keine Verwurzelung im Raum auf; die Baumstämme, darin Monets *Vier Pappeln* vergleichbar, reichen in der Vertikalen über das gesamte Bild, kippen in die Diagonale oder lösen sich in verschwommenes Laubwerk auf. Bei den Stämmen und Ästen könnte es sich genauso gut um Schatten oder Spiegelungen handeln, richtig oder auch verkehrt herum gesehen, und ihre bewusst flächige Darstellung erschwert solche Unterscheidungen zusätzlich. Selbst die Blumen – unter den von Katz gemalten Motiven vielleicht am stärksten selbsterklärend – verweigern sich häufig einer genauen Bestimmung.

Handelt es sich dabei um Stilleben oder Landschaften? Um überdimensionale gepresste Blüten? Sind sie im Raum verwurzelt? Oder Blüten an Zweigen? Handelt es sich um Spiegelungen? Reine Ornamente? Sehen wir die Blumen von unten oder von oben?

Wo Monet eine unendliche Tiefe der Bildoberfläche dadurch erreichte, dass er ganz bewusst auf einen Horizont verzichtete, erzielt Katz eine unendliche Ausbreitung der Bildoberfläche. Für Katz ereignet sich alles Wichtige an der Oberfläche. Das ist die Ebene, an der die Wirklichkeit in Licht und Effekte zerbricht und dabei für einen Moment unsichtbar wird. Zu seinen fesselndsten Landschaften zählen diejenigen, die kaum vorhanden zu sein scheinen. Jene, bei denen wir uns in unserer eigenen Unfähigkeit verloren fühlen, bei bestimmten Bedingungen von der Oberfläche der Dinge noch viel zu erkennen. Katz unterstreicht diesen Effekt noch durch seine Wahl der Motive: Wälder und Städte bei Nacht, vom Mondlicht oder dem Licht der Straßenlaternen durchschnitten, Wasser in hellem Sonnenschein sowie – in jüngster Zeit – riesige Leinwände mit Blättern und Blüten, die in der natürlichen Wiederholung ihrer Formen ein eindrucksvolles Muster bilden, das die gesamte Bildfläche überzieht.

Nichts ist mit dem Oberflächeneffekt von Licht vergleichbar. Die wiederholte Rückkehr zum selben Motiv ermöglicht es Katz, die Eigenheiten einer Landschaft unter wechselnden Lichtverhältnissen zu erforschen, jeweils andere Gegenstände und Farben sichtbar werden zu lassen. Bereits früh gab hierfür der Besuch der Skowhegan School of Painting and Sculpture in Maine einen wichtigen Anstoß, wo er im Sommer 1949 mit der Pleinairmalerei begann. Den Wechsel des Lichts im Freien hat er einmal als das große Thema seiner Arbeiten bezeichnet, als das, „was mich zu mir selbst gebracht hat“. Bei diesem Thema sei er dann auch geblieben. „Es geht mir darum, wie viele Variationen ich davon malen kann oder wohin mich das noch führt.“⁷ Viele Titel seiner Landschaften geben die Tageszeit oder gar die Stunde an: *Dawn* (1995) im Morgennebelgrau, *3 P.M. November* (1996) mit den spärlich belaubten Zweigen vor einem gelblich-blauen Himmel, *5 P.M.* (1994), bei dem auf den gezeigten Baumstamm hartes Licht fällt, oder *11 P.M. 2* (1991) mit den pechschwarzen Häusersilhouetten. „Das sind alles sehr flüchtige Dinge, schnell vorüber. Ich habe in Landschaften Zwielficht festgehalten, das nur eine Viertelstunde lang zu sehen ist“, so Katz in einem Interview. „So war es bei *Lake Light*. Was man da sieht, ist auf eine Viertelstunde begrenzt. Das Licht gleitet über den See, und man hat für diesen besonderen Moment nur 15 Minuten. Das fasziniert mich, weil es sich dabei um echte Highspeed-Wahrnehmung handelt.“⁸

Katz' Nachtbilder zählen zu den extremsten Vorstößen seiner Ausweitung des Realismus in der Malerei. Bei *West Palm Beach* (1997) handelt es sich im Wesentlichen um ein monochrom schwarzes Gemälde, mit vier vom oberen Bildrand kopfüber ins Bild hineinragenden Umrissen, die an Steinmännchen erinnern. Längere Pinselstriche und Tupfer wechseln ab. Intuitiv begreifen wir sofort, dass es sich dabei um Lichter handelt, die sich nachts im Wasser spiegeln, und bei genauerer Kenntnis des Œuvres von Katz bringen wir das Werk vielleicht sogar mit der unteren Hälfte eines Gemäldes wie *Lincolnton Harbor 2* (2004) in Verbindung, auf

dem ein Haus an einem Seeufer zu sehen ist, dessen Lichter das dunkle Wasser hell aufschlitzen. In *City Night* (1998) schimmern Rechtecke in weißer Farbe zwischen Baumstämmen und Ästen hervor, die in tieferem Schwarz gehalten sind als der formlose Hintergrund. Zwar lässt der Titel vermuten, dass wir uns dabei in New York befinden, doch die Lichter sind genauso gemalt wie die Spiegelungen auf der nächtlichen Oberfläche von Katz' eigenem kleinen Seerosenteich in Lincolntonville.

Das Nachdenken über die bei Katz stattfindende Synthese von Monets späten Landschaften führt schließlich zur Frage, wie diese Werke funktionieren. Der typische Abstraktionsprozess ist in ihnen nämlich umgekehrt. Katz interessiert sich für den Moment, an dem natürliche Gegebenheiten von sich aus Abstraktheit erlangen. Er lässt in dieser Abstraktion die Dinge jedoch zum Vorschein kommen, anstatt sie zum Verschwinden zu bringen. Seine Gemälde sind wie Magic-8-Bälle. Schwarz taucht auf, widersetzt sich einer Festlegung. Das Licht kann ebenfalls abstrakte Momente in den Vordergrund stellen, wie bei dem Lichtkreis, den in *Lamplight* (2000) ein Art-déco-Straßenlaternenbündel wirft. Künstliches Licht besitzt kaum Tiefe, wie bereits die Impressionisten erkannten. (Ob etwas heller oder dunkler ist, wird mit der Stärke der künstlichen Lichtquelle in Verbindung gebracht, nicht mit der Entfernung; jeder, der schon einmal bei Nacht auf eine Stadt geschaut hat, kann dies bestätigen.) „Für mich gibt es nichts Geheimnisvolleres als die Erscheinung“, äußerte Katz einmal in einem Interview.⁹ Bei dem Wort *Erscheinung* schwingt *zum Vorschein kommen* mit – ein magisches Sichtbarwerden der Dinge –, als ein Sich-Zeigen an der Oberfläche.

Als Beispiel sei das ungewöhnlich kleine Gemälde *White Sunlight* (1991) genannt. Die Pinselstriche von Katz sind hier lockerer, als es bei ihm sonst der Fall ist, und weisen gelegentlich leicht nach unten, statt rein horizontal zu verlaufen: Abstufungen von Nicht-Farbigkeit, mit Einsprengeln von warmem Weiß, die wie ein Morsecode über das Grau getupft sind, und mit einem einzelnen, braunen Querstrich, der wie aus einem anderen Gemälde verirrt wirkt. Die Szene bleibt schwebend und unbestimmt. Es ist nicht klar, ob es sich überhaupt um eine Szene handelt. Man könnte das Bild auch als reine Abstraktion betrachten. Oder es könnte ein Blizzard in der Stadt dargestellt sein, das Bild um 90 Grad gekippt. Der Titel allerdings verrät, dass wir uns vor so grellem Tageslicht befinden, dass dessen Spiegelung alle Farben ausgelöscht hat. *White Sunlight 1* (1991) geht in der Abbildung des Lichts auf der Bildfläche noch einen Schritt weiter. Ein opakes, schillerndes Weiß lässt die ganze Szene zu einer undurchdringlichen Fläche werden, vermutlich Wasser. Doch nicht dessen unerreichbare Tiefe, sondern seine spiegelnde Oberfläche ist hier von Belang. Solche Szenen müssen in der Natur mit einem schnell darüberschweifenden Blick erfasst werden, um das Auge nicht zu blenden. Es handelt sich um „Highspeed-Wahrnehmung“, die sich zur Unendlichkeit ausweitet. Die Landschaften von Katz legen uns nahe, unseren Blick auf die ganz gewöhnliche Magie zu wenden, mit der wir jeden Tag unsere Welt entstehen lassen und neu bewerten. Denn was ist unser Sehen in jedem beliebigen einzelnen Moment anderes als das Verständnis von Licht, das auf eine Oberfläche fällt?

- 1 Calvin Tomkins, „Alex Katz’s Life in Art“, in: *The New Yorker*, 27.8.2018 [Übersetzung sämtlicher Zitate von Bernadette Ott].
- 2 Was nicht heißt, dass seinen Porträts das Pathos fehlt. So ließ er 1959 den Tänzer Paul Taylor, der ihm viele Jahre Modell stand, in der Manier von Jean-Antoine Watteaus Darstellung der Figur des Pierrot aus der Commedia dell’arte von 1718/19 auftreten, mit langen Armen, die an seinen Seiten herunterbaumeln, und der Ungelenkheit und Fragilität eines bewegungslosen Körpers, der eigentlich für expressive Gestik und Bewegung geschaffen ist.
- 3 Zit. nach Tomkins (wie Anm. 1).
- 4 Die Kunstdrucke von Katz erinnern auf wunderbare Weise an Werke von Félix Vallotton. Interessanterweise empfand dies Frank O’Hara dann jedoch ganz anders. In einer Ausstellungskritik zu Katz von 1966 bewertete er nicht die Darstellungen des Impressionismus selbst, sondern die Weichheit im Werk von Katz als Abgleiten in falsche Gefühlswelten: „Wenn er sich irrt, dann bei seinen Ausflügen in die Bereiche der Fauves und des Impressionismus, von Marquet und dem frühen Matisse, die an und für sich hochzuschätzen sind; Katz’ Werke vertragen jedoch nicht den geringsten Anflug von Wohlleben oder Gefühl, weil die zugrunde liegende Starrheit ihrer Struktur, so subtil sie sich auch manifestieren mag, dies verbietet.“ Frank O’Hara, in: *Art and Literature*, 9, Sommer 1966, S. 91–101 [Reprint, in: ders., *Art Chronicles 1954–1966*, New York 1975].
- 5 Leo Steinberg, „Monet’s Water Lilies“, in: ders., *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, London 1972, S. 236.
- 6 Ebd., S. 237.
- 7 David Sylvester, „Interview with Alex Katz, March 1997“, in: *Alex Katz, Twenty-Five Years of Painting. From the Saatchi Collection*, London 1997; siehe auch alexkatz.com.
- 8 Ebd.
- 9 „Rob Storr in Conversation with Alex Katz“, in: Carter Ratcliff u.a., *Alex Katz*, London 2005, S. 48.





02
Paul Taylor
1959



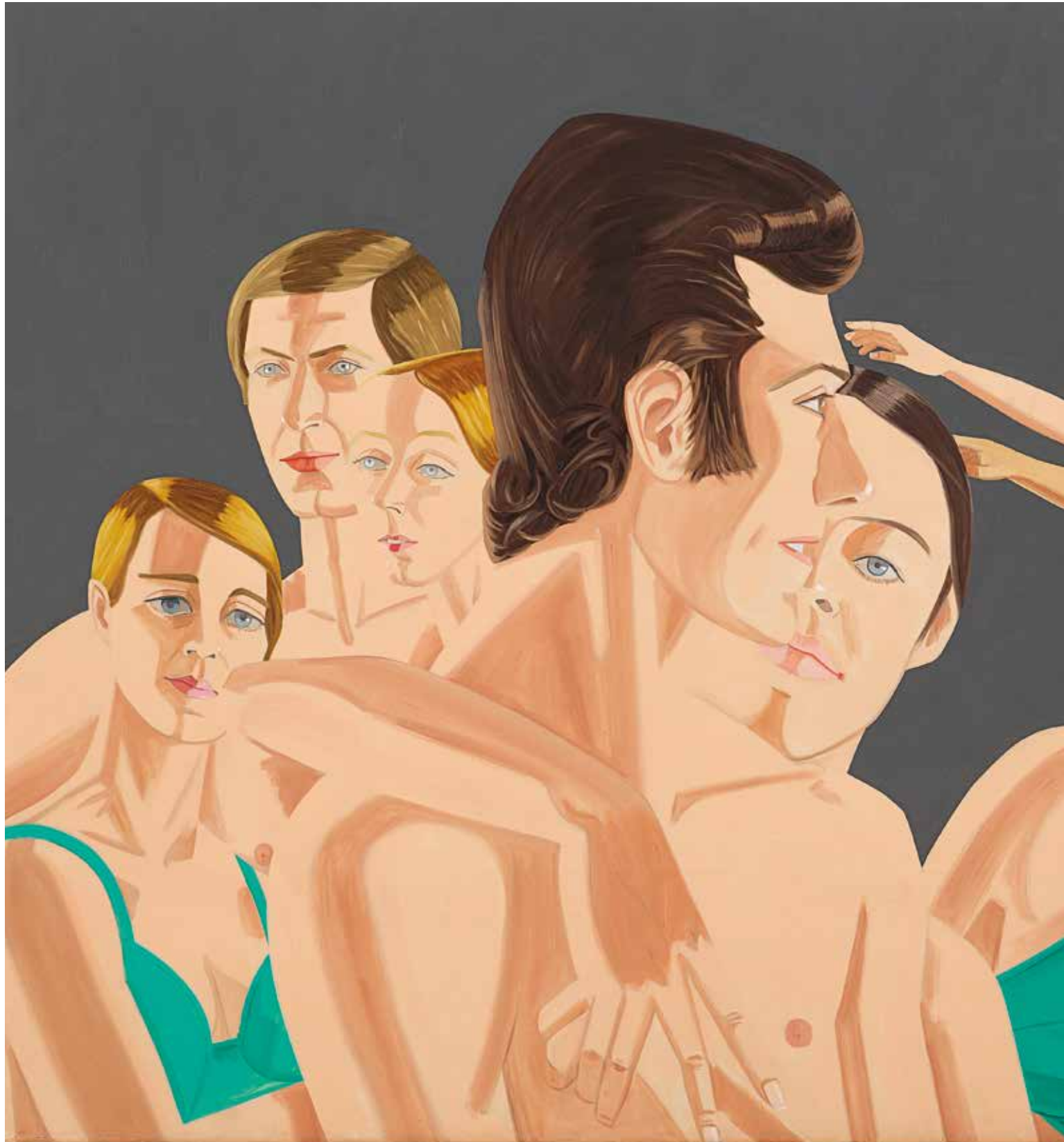
PAUL TAYLOR

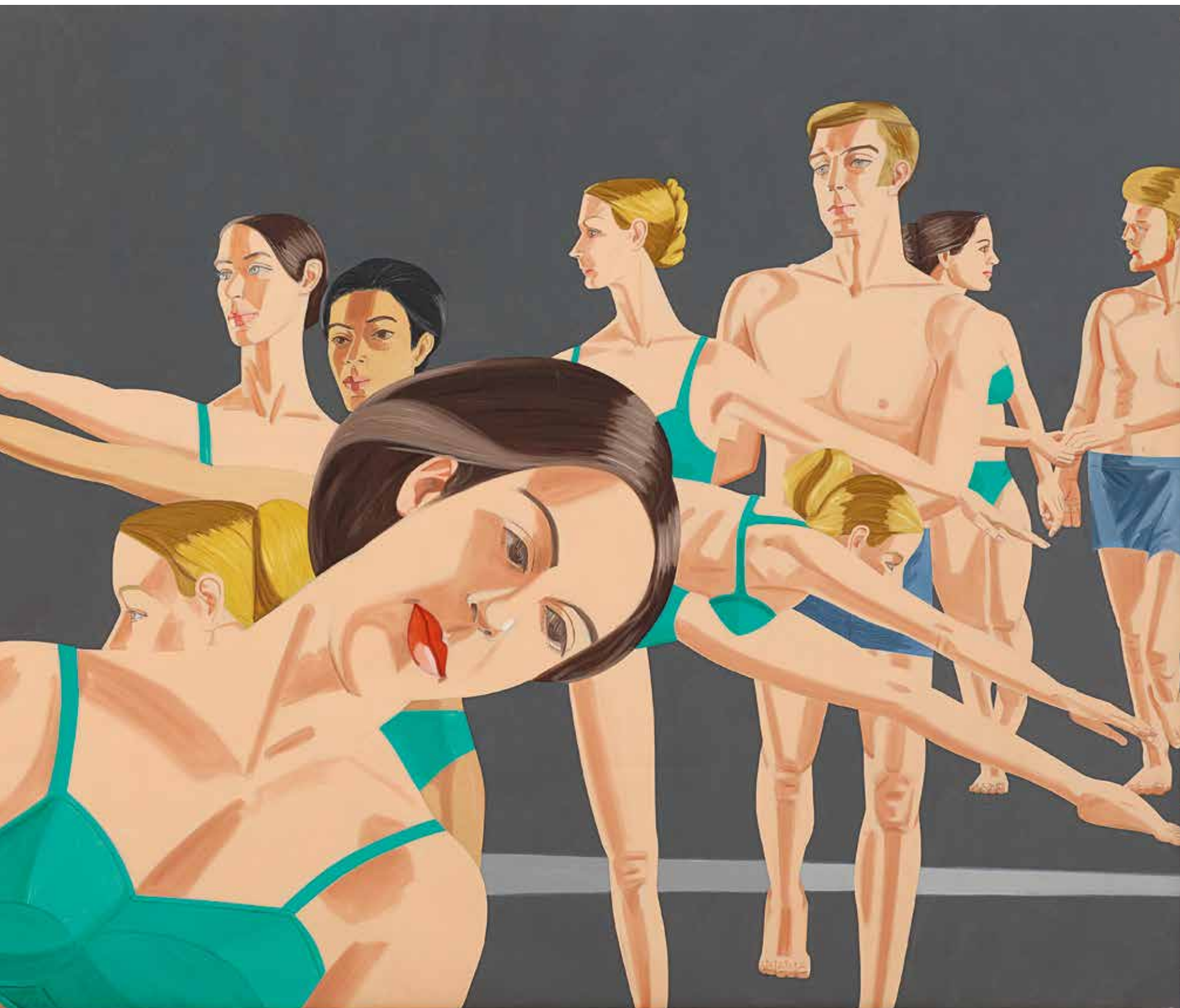
ARTURO HERRERA

Mit herausfordernder Ruhe und in machtvoller Frontalansicht steht der bedeutende US-amerikanische Choreograf und Tänzer Paul Taylor (1930–2018) vor uns. Er trägt ein einfaches weißes Oberteil und weiße Leggings. Eine weite monochrome graue Fläche umrahmt die flache Figur, die an einen Kouros der griechischen Archaik erinnert, und bringt sie zur Geltung. Seine gespannte Kraft lässt vermuten, dass er jeden Augenblick und ohne Vorwarnung aus der Bildfläche springen könnte.

Taylor, auf klare, direkte Weise und in limitierter Farbpalette gemalt, ist hier Athlet und Abstraktion zugleich. Das vereinfachte, verdichtete Porträt gibt nicht viel preis; die Aufmerksamkeit des Betrachters wird vielmehr durch die rätselhafte Spannung innerhalb des Bildes geweckt. Es ist die Erwartung und innere Vorwegnahme von Bewegungsabläufen, von wechselnden visuellen Mustern, was unseren Blick fesselt.

Von Kopf und Augen mit ihrer flinken Beweglichkeit bis zu den mächtigen Füßen sind wir gebannt von dieser Figur, von ihrer Monumentalität, ihrer Haltung und der Verheißung, dass der Tänzer sich gleich bewegen wird. Als Choreograf kartografierte Taylor die Zeit durch Haltungen und Bewegungsabläufe, die zugleich beiläufig und außergewöhnlich waren. Zum Glück versucht Katz hier nicht, dies darzustellen. Sein Gemälde zeigt stattdessen etwas Anderes, Elementareres: die kondensierte Konzentration und Stille eines hochwachen Tänzers, seine Haltung, bevor er den ersten Schritt macht.





04
Two Figures
1954

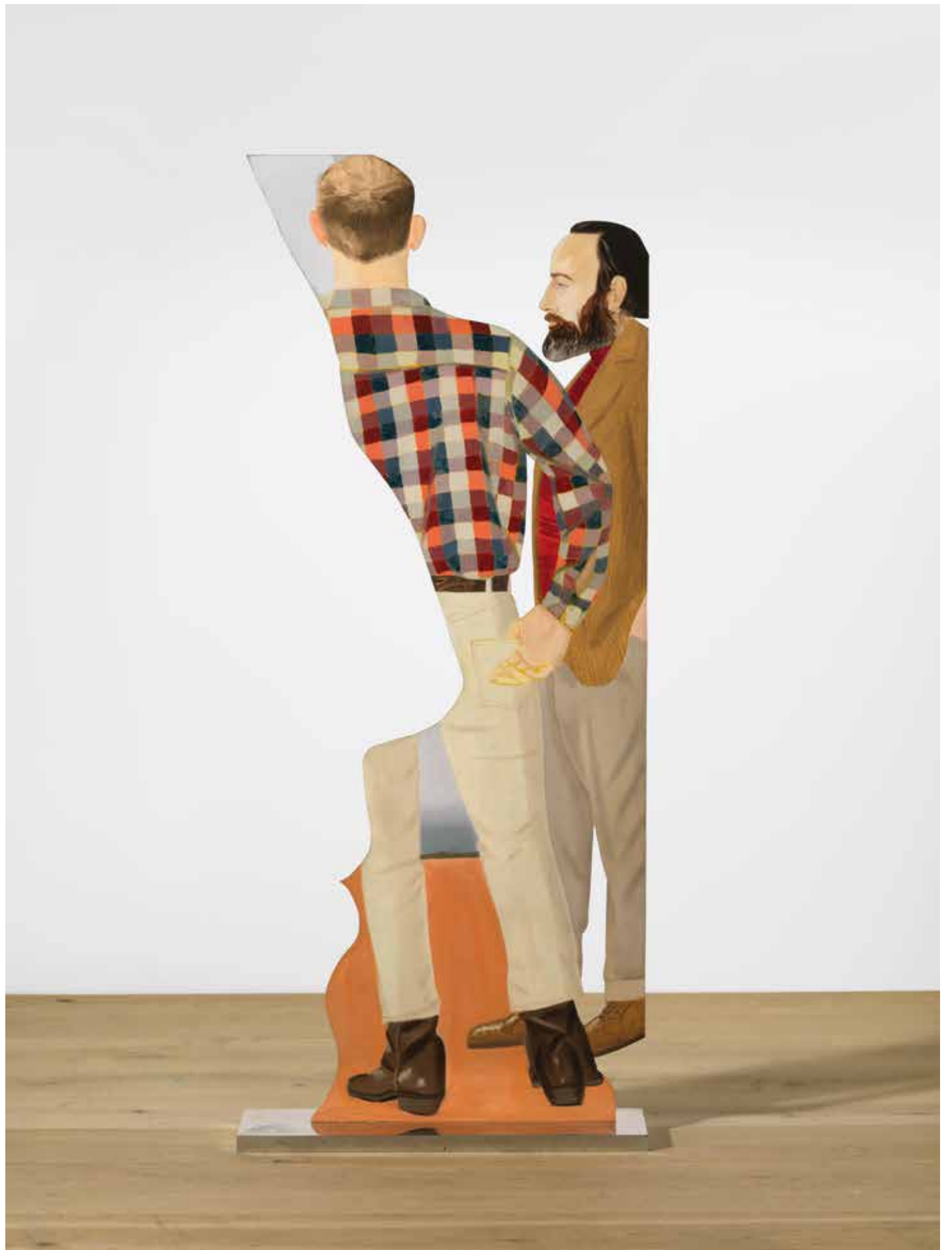
05
Ives Field 1
1964

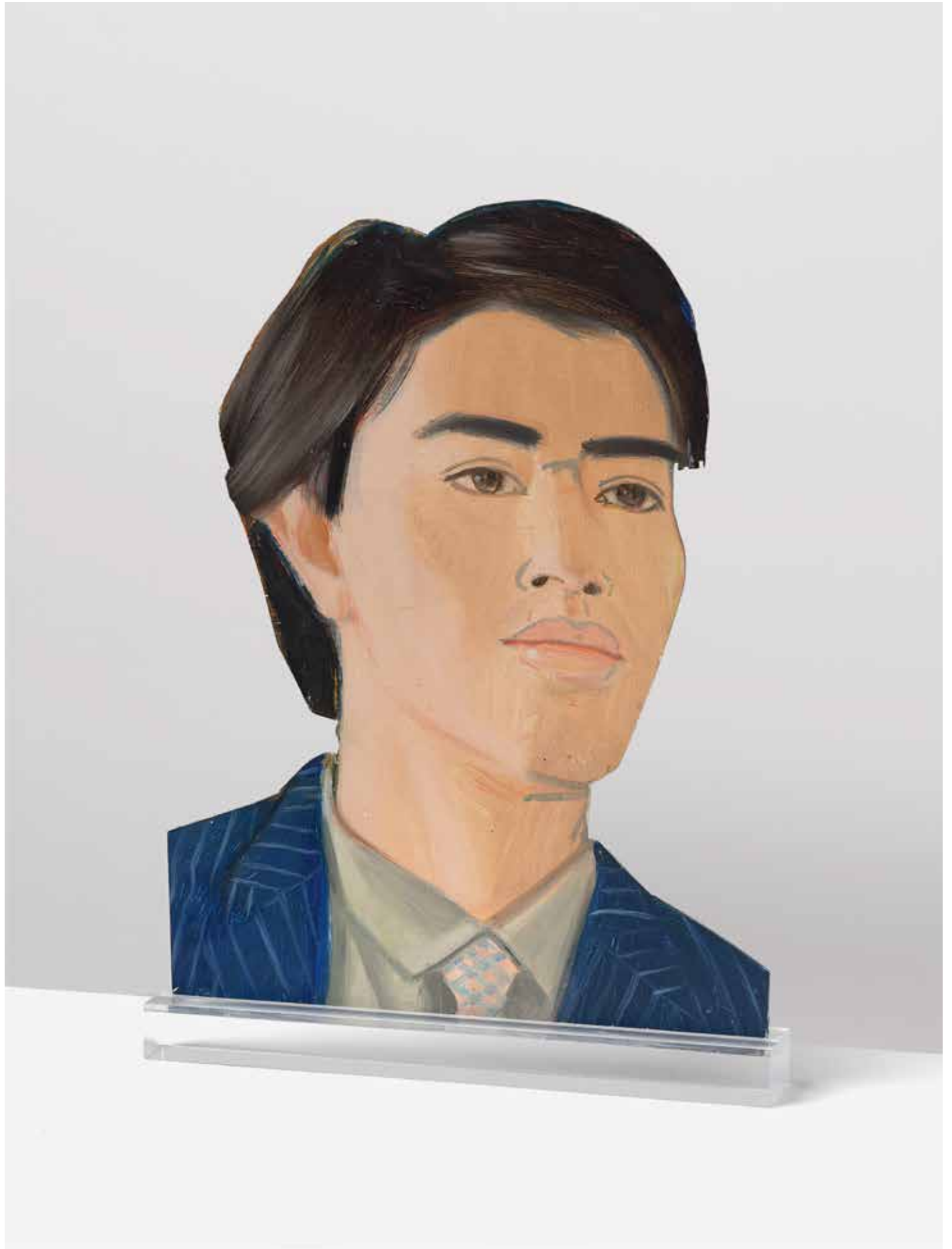




06
Al and Tom
1969



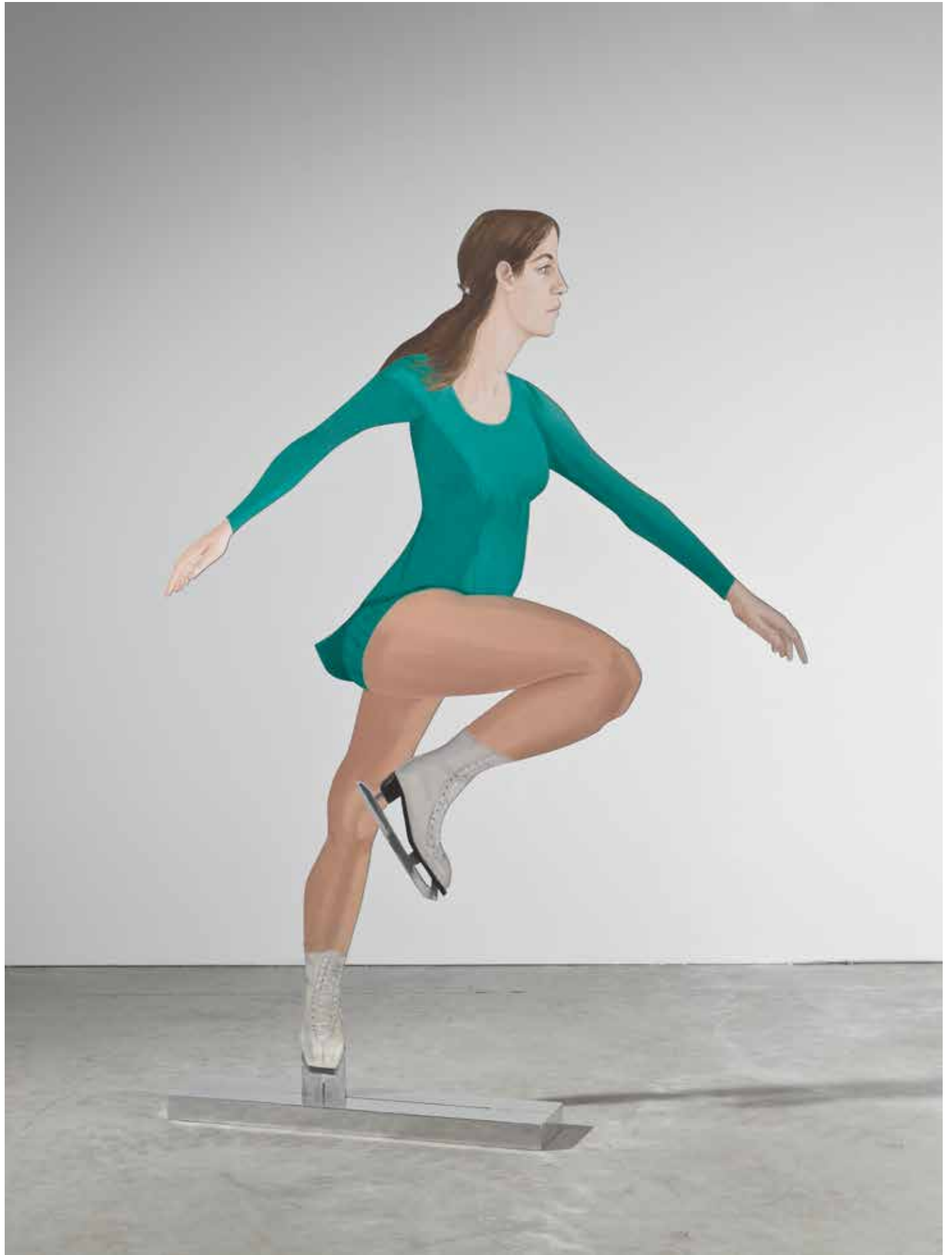












ZU DEN CUTOUTS

MATT SAUNDERS

Sobald ich das Œuvre von Alex Katz nicht mehr direkt vor Augen habe, vergesse ich immer wieder, wie verrückt es bei ihm zugehen kann. Wie merkwürdig, wie albern, wie quertreiberisch, wie geschwätzig – den Ruf, der ihm vorausseilt, Lügen strafend. Bei Katz ist keineswegs alles immer cool. Sobald er die Pose der Coolness und Affektlosigkeit einmal fallen lässt, zeigt sich, was für ein schräger Typ er eigentlich ist. Vielleicht ist dies nirgendwo stärker zu spüren als in seinen berühmten Skulpturen, den Cutouts.

Die Cutouts haben bei mir immer ein leichtes Unwohlsein hervorgerufen. In einer gerechten Welt dürfte es sie vielleicht gar nicht geben: Figuren, die ungelenk aus ihrem Hintergrund herausgeschnitten sind, die hartnäckig ihre Flächigkeit ausstellen, zugleich aber illusionistisch gemalt sind. Wenn sie vor der Wand oder in der Mitte eines Saals stehen, werden sie zu Auslösern kognitiver Dissonanzen verschiedenster Art – sie eröffnen keine glatte, elegante neue Perspektive, sondern bieten sich als grobes, ungefügtes Schwanken zwischen illusionistischer Lösungsstrategie in der Malerei und unversöhnlicher bildhauerischer Kantigkeit dar; mit Kanten, die äußerst scharf und selten zart und fein sind, mit Umrisslinien, deren natürlicher Verlauf entweder grob hervorgehoben oder ebenso grob unterbrochen wird. Und wenn dies nach Klamauk klingt, dann kann ich nur sagen: Ja, so ist es. Die frühen Cutout-Figuren, die Katz für ein gemeinsames Bühnenprojekt mit dem Dichter Kenneth Koch geschaffen hat, spielen zum Beispiel ganz entschieden mit Komik: Ein heiterer zweidimensionaler George Washington hat sich dort beispielsweise für die Durchquerung des Delaware in Pose geworfen, während die Rotröcke als austauschbare Zinnsoldaten wie von Scheinwerfern geblendetes Wild herumstehen. In späteren Arbeiten findet sich ebenfalls ein solches Augenzwinkern, sei es als gewitzte Anmerkung, sei es klamaukhaft. Die Cutout-Figuren haben es bei aller Komik schwer im Leben, herausgeschnitten aus ihrem Umfeld, einsam in ihrer nackten Flächigkeit ohne Feigenblatt oder Bildhintergrund.

Die Serie der Cutouts ist fast ausschließlich figurativ, was für mich das produktive Unwohlsein der Begegnung noch erhöht. Doch aus all dieser Ungelenkheit entsteht auch etwas. Wir können diesen Arbeiten ins Auge schauen. Sie bilden immer jemanden ab. Immer. Trotz ihrer beharrlichen Frontalität können wir jedoch auch um sie herumgehen. Wir können auch ihre Rückseite betrachten. Was sehen wir da? Die Antwort lautet: Katz spielt dort alle Möglichkeiten visueller Witze durch.

Normalerweise meint Rückseite auch wirklich die Rückansicht. Was den Maler hier vor ungewohnte Probleme stellt. Man nehme beispielsweise die Figur *Ada (weather vane model)* (1970), Vorläuferin der Siebdruckarbeit *Ada* (1999). So sorgfältig die Gesichtszüge der traditionellen Dreiviertelansicht auf der einen Seite ausgearbeitet sind, auf der anderen Seite ist nur eine schwarze Haarmähne wiederzugeben und nicht viel mehr. Man stelle sich kurz vor, mit welcher Sorgfalt der Künstler seinen Blickwinkel gewählt haben mag. Und nach dem Ausschneiden stellt er plötzlich fest, dass er jetzt auch die Rückseite bemalen muss. (Handelt es sich um Bilder mit Fotografien als Vorlage? Ihre beidseitige Bemalung spielt mit dieser Möglichkeit und zweifellos wären sie Instagram-tauglich.)

Natürlich bedeutet Katz' geistreicher Umgang mit dem Phänomen auch, dass Vorder- und Rückansicht nicht notwendig zusammenpassen, und manchmal zeigt die Rückseite auch gar keine Rückansicht. *Maxine* (1959) tritt uns in ihrem Badeanzug durchaus respektabel gegenüber, von hinten jedoch ist sie ganz nackt. Wie merkwürdig

ist auch *Ada und Sunny* (1973), wo Katz' Ehefrau von beiden Seiten gezeigt wird, beim raumgreifenden, an einen Wischmopp erinnernden Hund Sunny dagegen fällt beides in eins. Er ist dem Betrachter stets frontal zugewandt. Handelt es sich dabei um die Darstellung zweier unterschiedlicher Augenblicke? So etwas wie einen Zeichenfilmtrick? Oder um das Pendant zu einem Gemälde, das dem Betrachter stets mit den Augen folgt? Man fühlt sich dabei an die Maßstabsfiguren im 3-D-Programm SketchUp erinnert, die anders als die Architekturmodelle flach sind und immer nach vorn blicken. In den dreidimensionalen Arbeitsraum führen sie unausweichlich die Zweidimensionalität des Abbilds ein.

Carter Ratcliff beschreibt die Wirkung dieses Spiels mit verschiedenen Ansichten im Werk von Katz wie folgt: „Das vordere Bild sollte die definitive Aussage sein. Doch immer ist das hintere Bild genauso ausdrucksstark. Folglich existieren zwei gegensätzliche Formen von Bestimmtheit in ein und derselben Arbeit. Dies ruft ein starkes Unbehagen hervor, das der Betrachter dann mittels seines Wissens um die Kontingenz, ja Beliebigkeit des Wahrnehmungsprozesses, durch den wir den Dingen Sinn verleihen, füllt.“¹

Was nehmen wir also wahr, wenn wir die Cutouts betrachten? Die meisten stehen mit uns als verwandte Figuren im selben Raum. Sie sind zugleich Objekt und Bild, an die Weltordnung des Minimalismus genauso anschließbar wie an die der Werbung. Eine Untergruppe der Cutouts ist mehrteilig. Hier splittet Katz seinen Blick manchmal auf, porträtiert Individuen und Situationen mittels einer Konstellation von Fragmenten – ein malerischer Blick, der möglicherweise durch den Synthetischen Kubismus angeregt ist, aber auch stark beeinflusst durch das Kino. Sein Porträt Allen Ginsbergs von 1985 besteht aus einer Abfolge von Nahaufnahmen. *Joe 1 (Joe Brainard)* (1966) erinnert an Probeaufnahmen bei einem Casting. Die in *One Flight Up* (1968) montierten Porträts spiegeln die Faszination wider, mit der Katz seit jeher den Beziehungen zwischen Menschen nachgegangen ist. *Wedding* (1969/70) vollführt dabei mit seinen winzigen Ganzkörperfiguren und den emporragenden Profilen gewagte Sprünge im Größenmaßstab. Doch kein Werk gleicht stärker gefilmten Impressionen von einer Party als *John's Loft* (1969) mit seinen hart angeschnittenen Figuren und dem abrupten Wechsel von Fern- zu Nahaufnahme. Bei all diesen Arbeiten ist deutlich spürbar, wie Katz die Rolle eines Regisseurs einnimmt und mit scharfem Blick über jedes Detail wacht. Die Partybesucher mögen miteinander ihren Spaß haben, doch es ist der Künstler, der sie eingeladen hat und das Geschehen dirigiert.

Was mich zu *Al and Tom* (1969) bringt, einem meiner Lieblingsstücke unter den Cutouts, und vielleicht das radikalste. Ratcliff dramatisiert fälschlicherweise seine Beschreibung des Werks und spricht von plötzlich wahrgenommenen mysteriösen Umrisslinien, welche die Szene durchschneiden.² Meiner Erfahrung mit dem Werk entspricht dies ganz und gar nicht. Für mich ist von Anfang an klar zu erkennen, dass da in das Doppelporträt ein riesiges Profil hineingeschnitten ist. Als negativer Raum – buchstäblich ein Gesicht aus dem Ausschnitt des Cutouts geschnitten – veranlasst es dazu, beim Betrachten hin und her zu schalten zwischen ihm und den beiden bemalten Figuren.

Das Werk bespielt dieses Hin und Her mehrfach, als Spannung zwischen Al und Tom, dem Positiv und dem Negativ, zwischen Figur und Grund, dem Innen und dem Außen. Sogar der negative Raum ist zugleich anwesend und abwesend – bei dem einen Mann ist er herausgeschnitten, während er beim anderen aufgemalt ist und zum Positiv

wird, das dem Negativ des Profils gegenübertritt. Dazu kommt noch die Spannung Vorderansicht und Rückansicht. Der eine Mann steht seitwärts, wodurch er auf beiden Seiten nahezu identisch ist. (Fühlen wir uns aufgefordert, nach den feinen Unterschieden zu suchen?) Er schaut in Richtung des ausgeschnittenen Profils und zwar so, dass sich seine Blickrichtung mit der des zweiten Mannes kreuzt, der geradeaus schaut, in den Raum hinein. Vorder- und Rückansicht sind bei ihm dieselben, bei dem anderen Mann jedoch nicht. Sogar die Farben auf dem aufgemalten Boden wechseln, je nachdem auf welcher Seite des Cutouts man steht. Außerdem verschiebt das herausgeschnittene Profil den Schwerpunkt. Lassen sich alle diese drei Figuren zu einer Szene vereinen? Bei dem Profil könnte es sich um jemanden handeln, der direkt vor uns steht (anwesend, aber nicht bewusst wahrgenommen). In diesem Fall, egal ob von vorn oder von hinten gezeigt, würden sich Al und Tom automatisch in mittlerer räumlicher Distanz, im Bildmittelgrund befinden. Sehr viel Raumtiefe also für ein so flächiges Kunstwerk. Und bei-
läufig gefragt: Um wessen Nase handelt es sich da eigentlich?

Die Identität dieses Eindringlings ist schnell geklärt. Diejenigen, die mit Katz' Œuvre vertraut sind, erkennen darin mit Leichtigkeit das Profil seiner Frau Ada, und wer noch etwas weiter nachforscht, kommt bald dahinter, dass es sich dabei um den Negativraum eines bekannten anderen Cutouts von Katz aus demselben Jahr handelt: *Ada with Nose* (1969/70). Die Übereinstimmung ist so groß, dass sich die Frage aufdrängt, ob es sich dabei nicht um eine geschickte ökonomische Zweitverwertung handelt: Ob *Al and Tom* nicht etwa auf das Aluminium gemalt wurden, das nach dem Herausschneiden von Adas Profil übrig geblieben war, oder umgekehrt. (Die Größenverhältnisse widerlegen dies, dennoch hat der Gedanke seinen Reiz.) Ada ist gleichzeitig anwesend und nicht anwesend, und als negativer Raum scheint sie der abbildenden Kontrolle des Gemäldes zu entgleiten. Sie versinnbildlicht seine Grenze und markiert auch tatsächlich die Grenzziehung zum umgebenden Raum. Ada definiert die Form des Werks, hat aber keinen Anteil an der Bildebene. Steht sie als dritte Instanz (wobei ich Al und Tom als die eine nehme und den Maler als die andere) zwischen uns und dem Werk, behindert möglicherweise sogar Katz in seiner Sicht? Vielleicht ist sie ja so etwas wie eine Spukgestalt im Bild, eine Präsenz von außen, die sich immer wieder hineinschiebt? Ein wenig mit Alfred Hitchcock vergleichbar, dessen Profil im Lauf der Zeit so bekannt geworden war, dass bei seinem letzten Cameo-Auftritt in *Familiengrab* (1976) seine Silhouette hinter einer Glastür genügte, um vom Publikum sofort erkannt zu werden. Ähnlich beherrscht auch Ada die Szene, sogar wenn sie selbst unsichtbar bleibt.

Wie beim Film, wo das Wiedererkennen berühmter Schauspieler, deren frühere Rollen ihnen wie Schatten anhängen, ihrer Darstellung eine Textur und einen Reichtum verleihen, die weit über die einzelne Einstellung und Szene hinausreichen, so trägt hier auch Adas (Nicht-)Präsenz eine Qualität von weit größerer psychologischer Komplexität als die simple Abbildung in das Werk hinein. Was macht den unbewussten Raum dieses Bildes – oder vielleicht auch jedes Bildes – aus? Was entdecken und was finden wir darin, irgendwo zwischen der Hand des Malers und der unsichtbaren Hand Gottes? In diesem Fall: Adas Nase.

1 Carter Ratcliff, „Alex Katz's Cutouts“, in: *Alex Katz. Cutouts*, hg. von Zdenek Felix (Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg), übers. ins Deutsche von Karl Hoffman, Ostfildern-Ruit 2003, S. 13 f.

2 Ebd., S. 30 f.

10
Laure and Alain
1964/1991





11
Scott and John
1966

12
Trio
1975



11







THE BLACK DRESS

JORDAN KANTOR



Annalee Newman vor
Barnett Newmans *The Voice*,
aufgenommen in seinem
Atelier in der Front Street,
New York, im Jahr 1958.
Peter A. Juley & Son
Collection, Smithsonian
American Art Museum

Als mein Blick das erste Mal auf *The Black Dress* (1960) von Alex Katz fiel, kam mir unwillkürlich ein anderes Bild in den Sinn: Peter A. Juleys Fotografie von Annalee Newman, wie sie 1958 vor einem ikonischen Gemälde ihres Ehemanns Barnett Newman steht. Diese augenblickliche Assoziation, ihrer eigenen freien Logik folgend, basierte auf mehreren vagen Anhaltspunkten und Ähnlichkeiten: in der Bildkomposition, als US-amerikanische Kunst eines bestimmten Zeitraums, aufgrund des Motivs der Frau mit Kleid neben einem Gemälde, wegen der Abbildung der Frau eines berühmten Künstlers; und sogar die wie ineinandergeschoben wirkende Wand mit ihren vertikalen Unterteilungen hinter der sechsfach abgebildeten Ada erinnerte mich oberflächlich an Newman. Unmittelbar darauf gewann der Teil in mir, der es besser weiß, die Oberhand und so etwas wie kunsthistorische Disziplin meldete sich zu Wort, um mir die kategorialen Unterschiede zwischen den beiden Bildern zu erläutern. Denn natürlich handelte es sich bei Juleys Fotografie um ein Dokument, bei Katz' Gemälde dagegen um ein Kunstwerk; die Fotografie hielt den Bruchteil einer Sekunde fest, während das Gemälde eine imaginäre Vielzahl von Augenblicken abbildete; Annalee dreht dem Betrachter verlegen den Rücken zu, Ada schaut ihn selbstbewusst aus dem Bild heraus an ... und so weiter. Die Logik siegte und die ursprünglich von mir entdeckten Beziehungen kamen mir nun fast schon töricht vor.

Nach weiterem Nachdenken kam ich jedoch zu dem Schluss, dass an solchen ersten Eindrücken vielleicht doch etwas dran war. Es konnte ja durchaus produktiv sein, einmal der Beziehung des Gemäldes von Katz zum Abstrakten Expressionismus

(und zur Fotografie) nachzugehen. *The Black Dress* ist ein ikonisches Werk eines Künstlers, dessen Karriere an einem Schwellenmoment in der Geschichte der US-amerikanischen Nachkriegskunst Fahrt aufnahm. Um das Jahr 1960 begannen die kritischen Diskurse, die den Abstrakten Expressionismus begleitet hatten, ihre Dringlichkeit einzubüßen und die Diskurse der Pop-Art bildeten sich gerade erst aus. *The Black Dress* hat Anteil an beiden Richtungen. Und zeigt es auch deutlich. Mit einer Größe von 183,5 x 214,5 cm besitzt das Gemälde nicht nur das eindrucksvolle Format der Werke von Newman – sowie von de Kooning, Pollock und anderen –, sondern teils auch den flüssigen Pinselduktus. (In *The Black Dress* erinnern die Partien unten links besonders stark an die 1950er-Jahre.) Katz teilt – und das ist nicht weniger entscheidend – auch einige visuelle Ambitionen seiner Vorgänger. Wie sich die großformatiger Abstraktion immanente optische Kraft nutzen lässt, um eine besonders ausdrucksstarke figurative Malerei zu schaffen, scheint ihm hier in der Tat ein wichtiges Anliegen gewesen zu sein (von seiner Malerei in den folgenden Jahrzehnten ganz zu schweigen).

So viel *The Black Dress* jedoch mit der unmittelbaren Vergangenheit teilt, es werden darin auch Merkmale der gerade entstehenden Pop-Art vorweggenommen. Da ist zunächst einmal die Tatsache, dass es sich um figurative Malerei handelt – und Ada in ihrem Cocktailkleid ist zudem ein echter Hingucker. In der seriellen Wiedergabe wirkt sie – durch ihren Look und durch die Wiederholung – wie eine Schwester von Warhols berühmtem Dreigestirn aus Marilyn, Liz und Jackie. (Zwar handelt es sich bei Katz' Porträts um Malerei und nicht um Siebdruck, doch scheint er für mindestens drei der Gesichter dieselbe Fotografie als Vorlage verwendet zu haben, wie die Fotografie ja überhaupt in den 1960er-Jahren zu einer wichtigen Ressource für die Kunst wurde.) Auch die Hinwendung zur Gesellschaft, zur Gegenwart und zum Alltag ist ein Kennzeichen von Pop. Wir befinden uns nicht mehr in der Welt übersteigter Ansprüche auf Erhabenheit; das Gemälde hat weniger universelle Aussagen als die Party am selben Abend im Blick. Diese Rückkehr zur Narration ist auffällig und bemerkenswert. Das Bild erzählt eine Geschichte und weicht damit explizit vom kritischen Imperativ der Selbstreflexion auf die Bedingungen des eigenen Mediums ab, der die Diskurse über Malerei im New York der 1950er-Jahre beherrschte.

Bei *The Black Dress* handelt es sich um ein Gemälde, das einen wichtigen Übergangsmoment in der US-amerikanischen Kunst verkörpert und beim ersten flüchtigen Eindruck ebenso wie nach genauerer Analyse überzeugt. Das Gemälde offenbart einen 33-jährigen Katz, frisch und erwartungsfroh, der die progressive Malerei der damaligen unmittelbaren Vergangenheit allmählich im Rückspiegel verschwinden sieht und gleichzeitig einer noch unbestimmten (unbeschriebenen und ungemalten) Zukunft entgegenblickt. Ich kann mir einen hoffnungsvollen Katz vorstellen, der dieses Bild malt, ohne genau zu wissen, wohin ihn sein Tun noch führen wird. Vielleicht teilte er dabei ja sogar ein bisschen von dem Selbstvertrauen, das Ada zu erfüllen scheint – bereit und für alles offen, was die vor ihr liegende Nacht auch bringen mag.





15
Winter
1996

16
Winter
1996

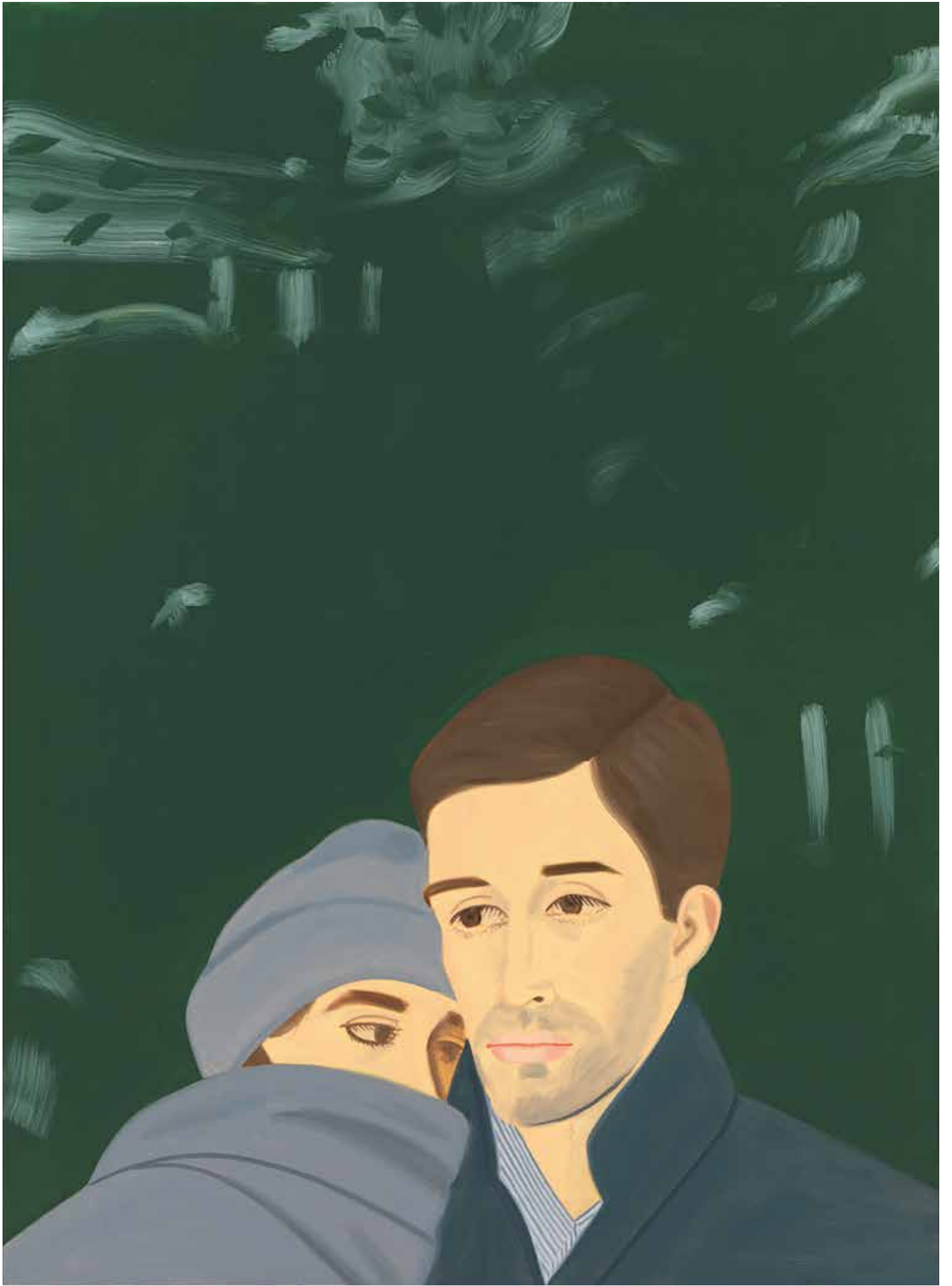
17
Winter
1996



15



16



18
Connie 1
1988



19
Connie 2
1988

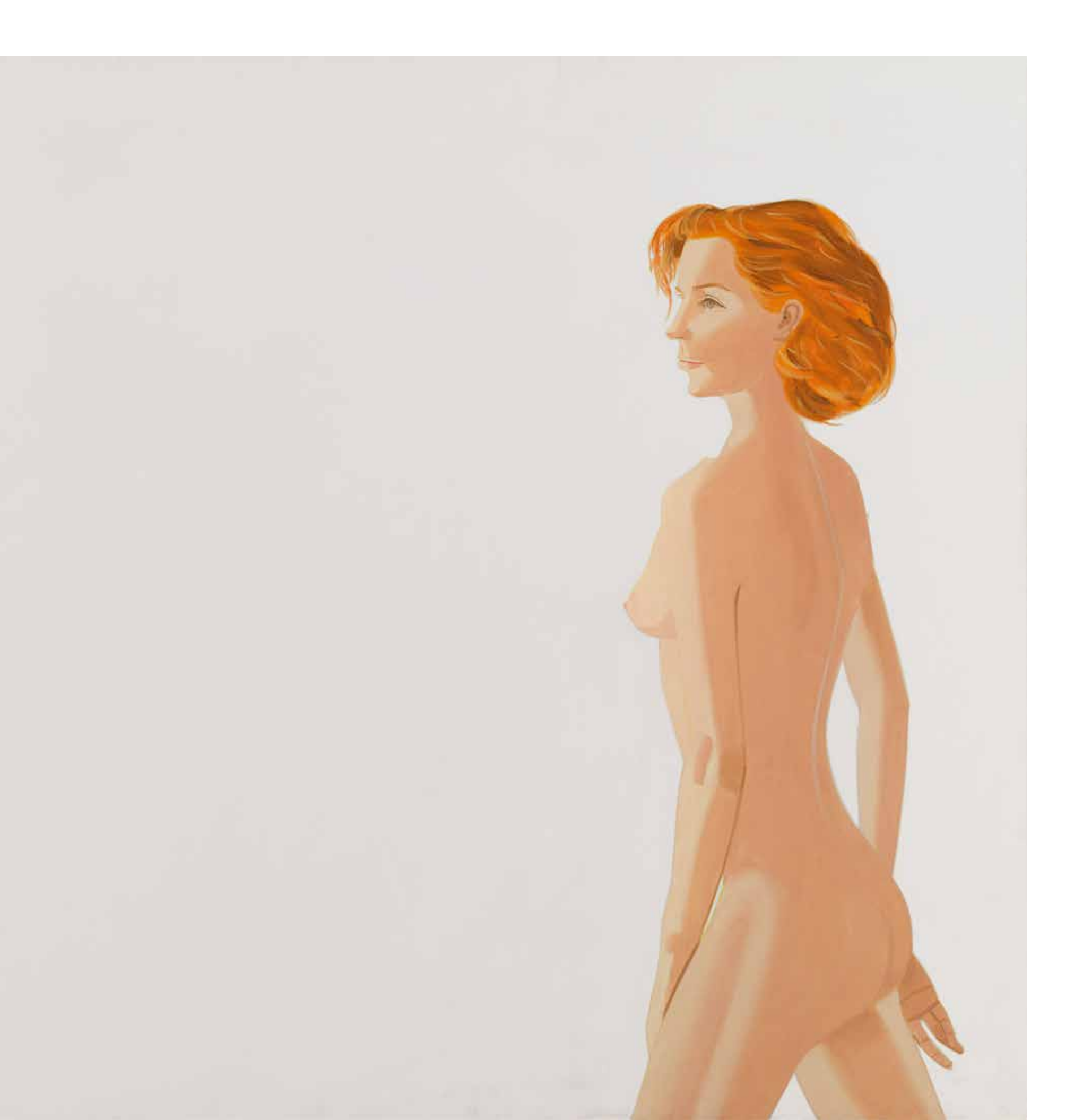


20
Red Nude
1988



18

19

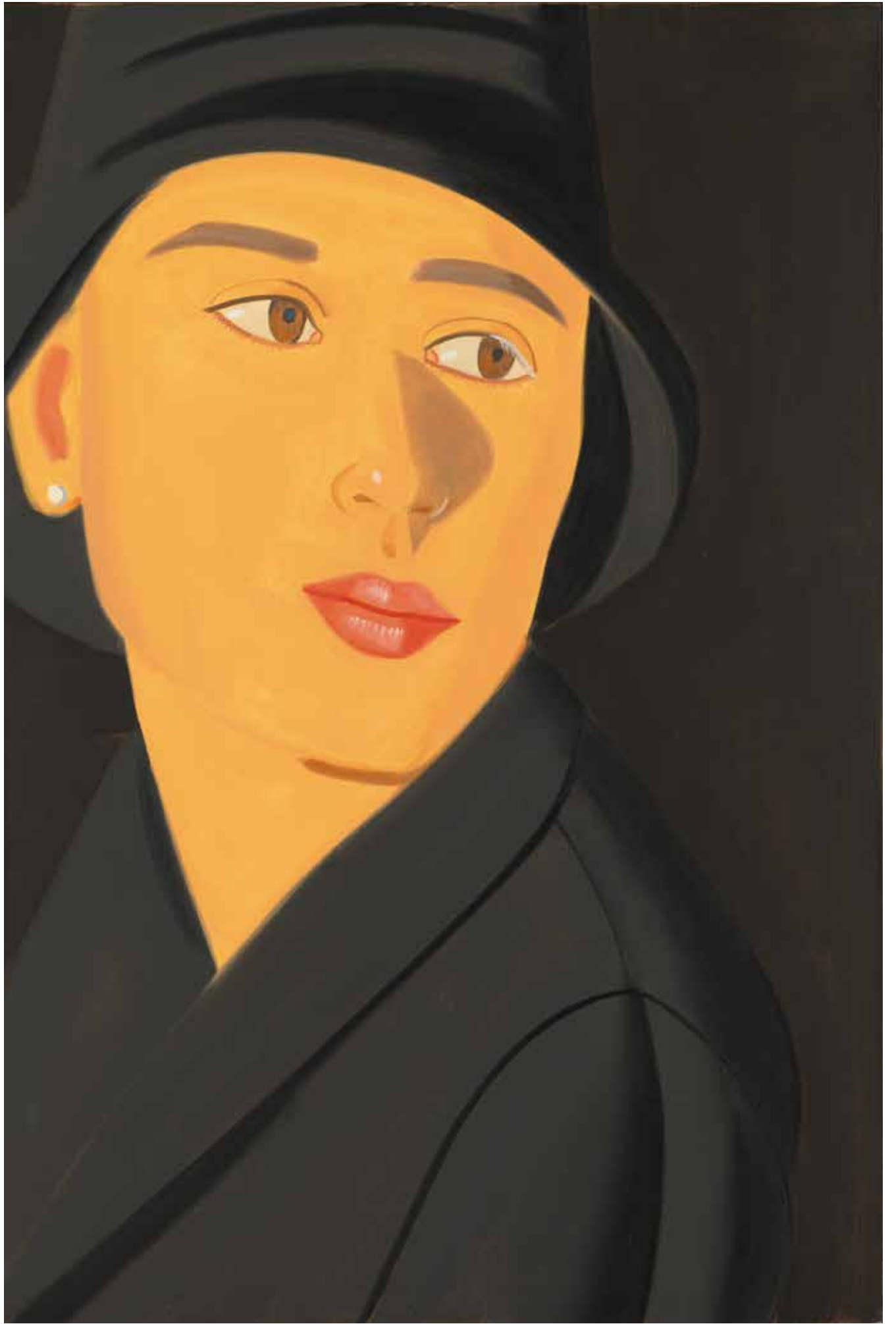


21
Vivien in Black
1996

22
Vivien in Black
1996



21



23
January 4
1992





24
City Night
1998

25
January Snow
1993

26
Black and Orange 2
2006

27
Road
1998

28
Study for Black Brook 14
1999

29
Spruce
1995



24



25



26



27



28



29

30
Lincolnville Beach
1999

31
Big Wave
2001

32
Yellow and Blue
2001

33
Tree 1
2011

34
Road
2007

35
Two Trees 1
2006



30



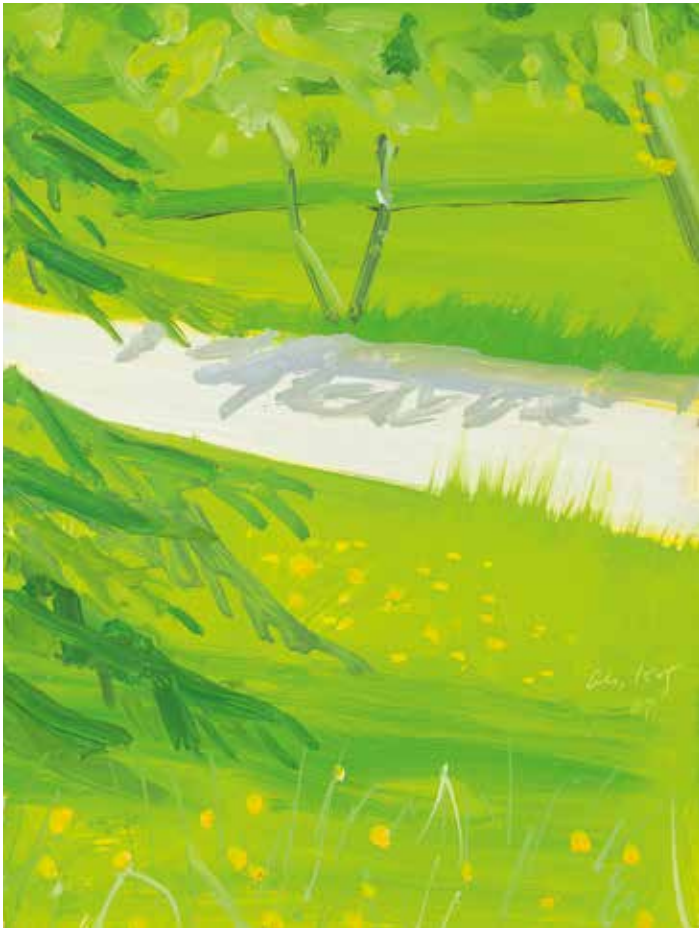
31



32



33



34



35

36
Lake Front
1989

37
Rain
1989











40
Moonlight
1997





41
Dawn
1995

42
White Sunlight 1
1991



41



43
January Snow
1993

44
Weeping Cherry 3
2005





45
Homage to Monet 5
2009

46
Flowers 3
2011

47
White Roses
2012

48
Magnolia
2002



45



46



47



48

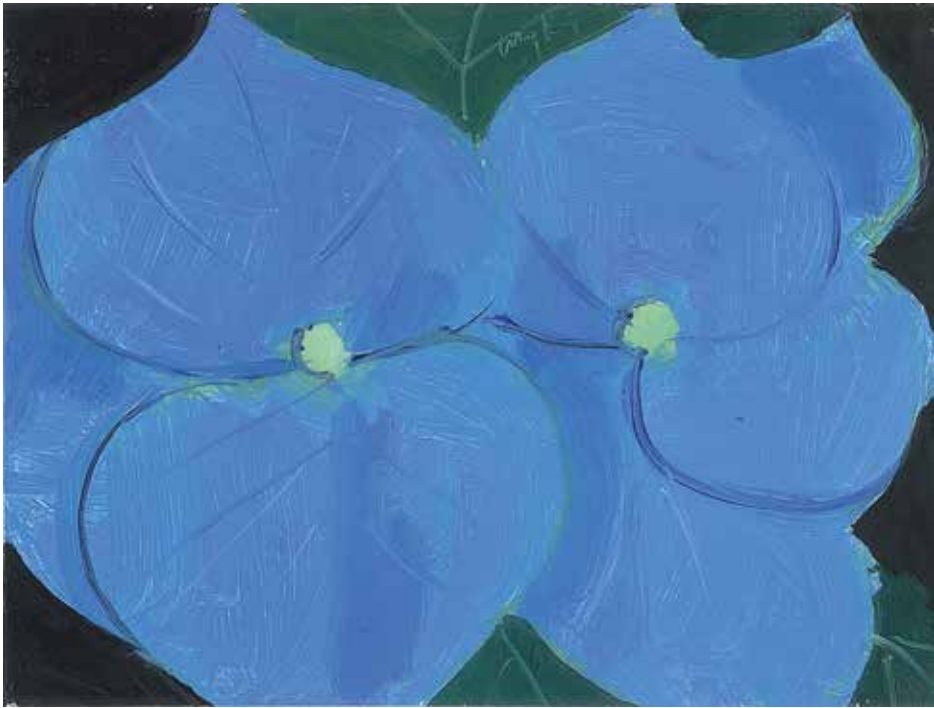
49
Dogwood
2013

50
Box Flower 2
2001

51
Yellow Flag
2003

52
Roses 1
1998





50



51



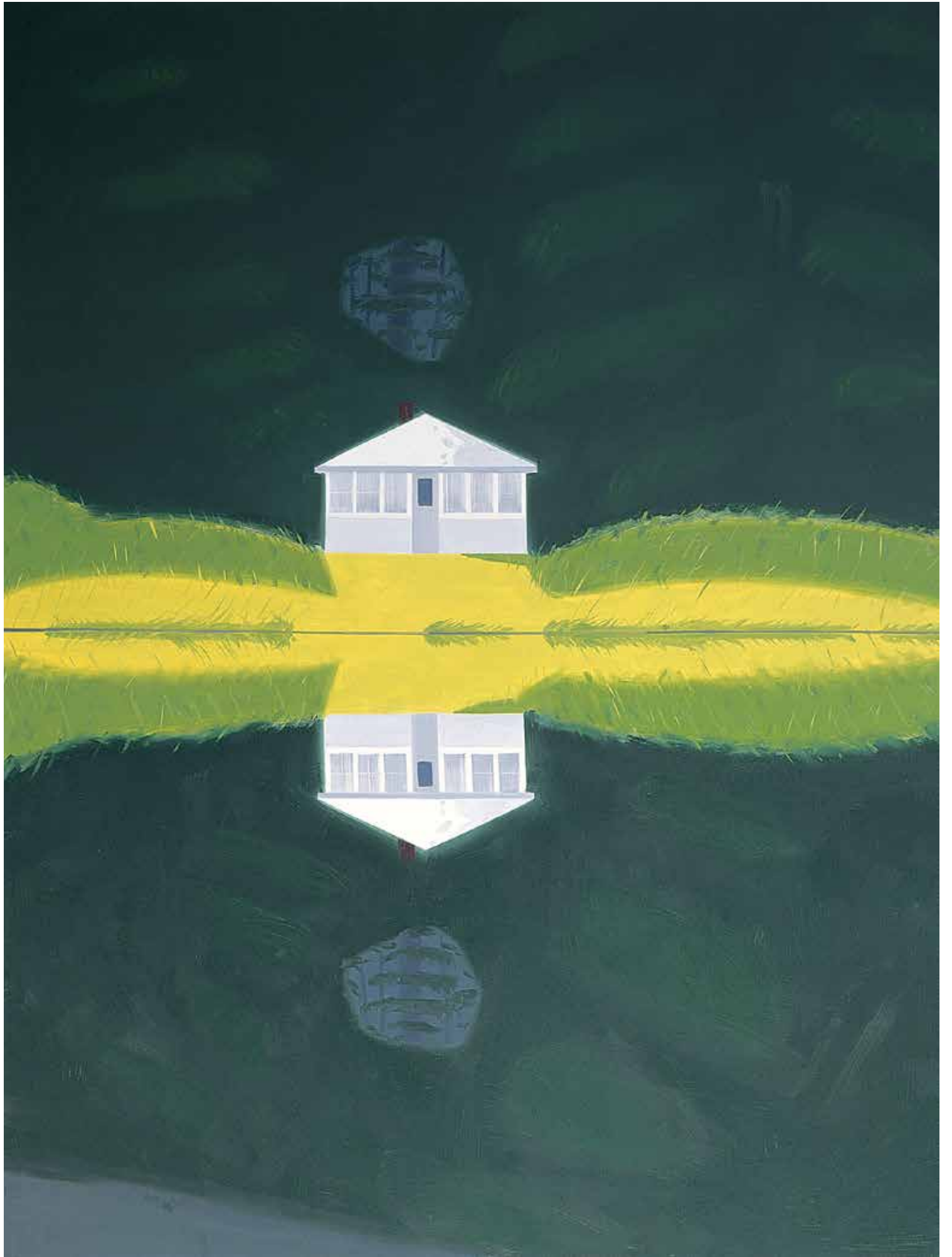
52



54
West Palm Beach
1997

55
Reflection 3
1992









57

Untitled (Night Painting)

1989

58

White Sunlight

1991

59

Wet Evening

1986

60

Lamplight

2000

61

City Lights

2000

62

11 P.M. 2

1991



57



58



59



60



61



62

63
6th Avenue
1988

64
Cornice
1991

65
Houston
1998

66
Lincolnton Harbor 2
2004



63



64



65



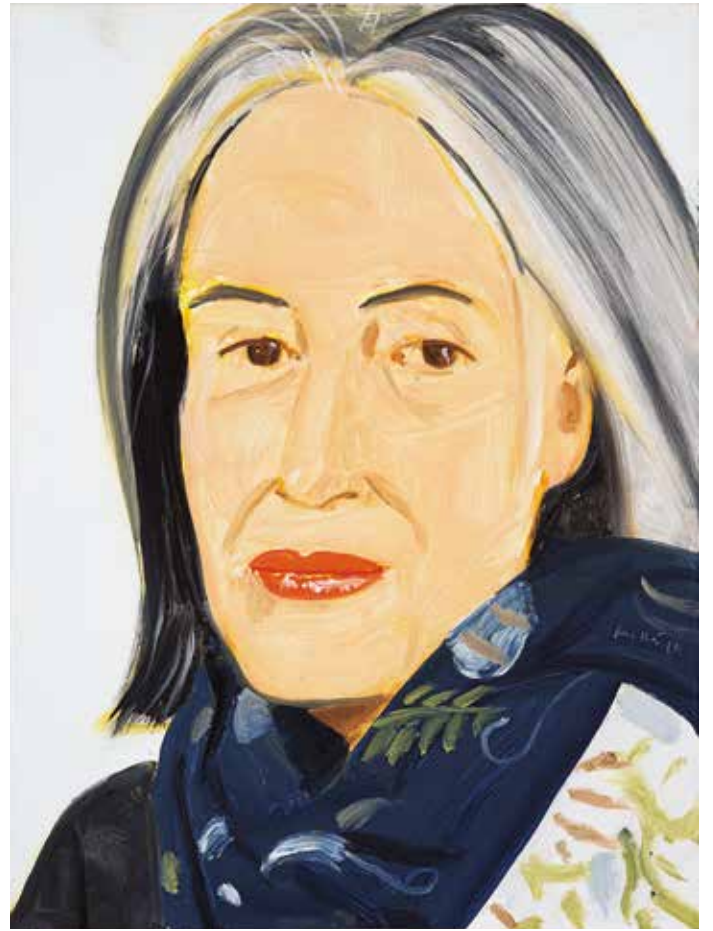
66

67
Ada
2012

68
Vivien
2013

69
Vivien with Head Piece
2008

70
Summer
1963



67



68



69



70

71

Study for Ada's Black Shoes
1987

72

Untitled (Dog)
2012

73

Jessica (Study for Fashion)
2008

74

*Eric (Study for Man
in White Shirt)*
1996

75

Ada in Red
1989



71



72



73



74



75

76
Red Hat (Tarajia)
2013



76

77
Willa
2012



77

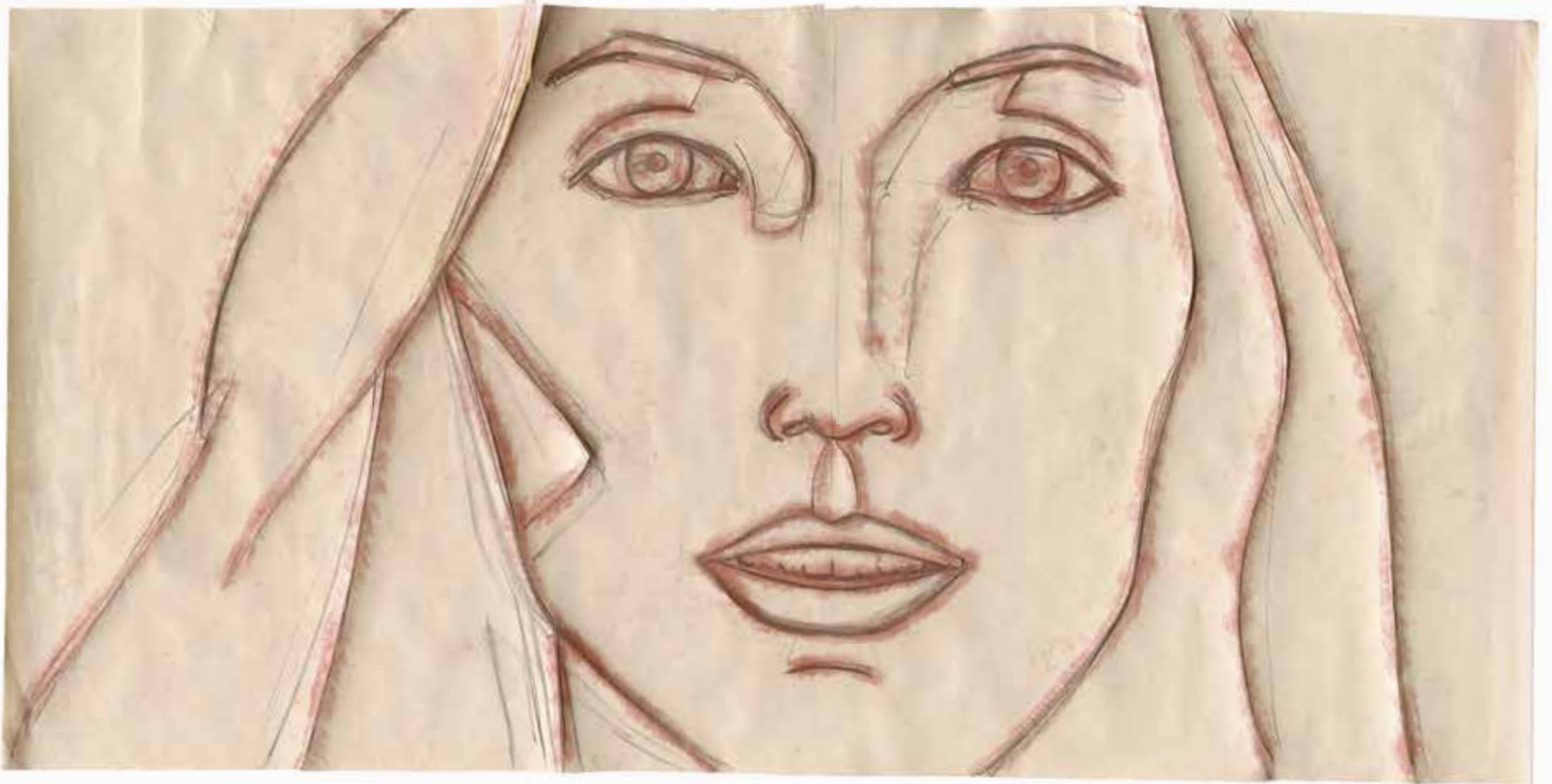
78
Juan and Oona
2004



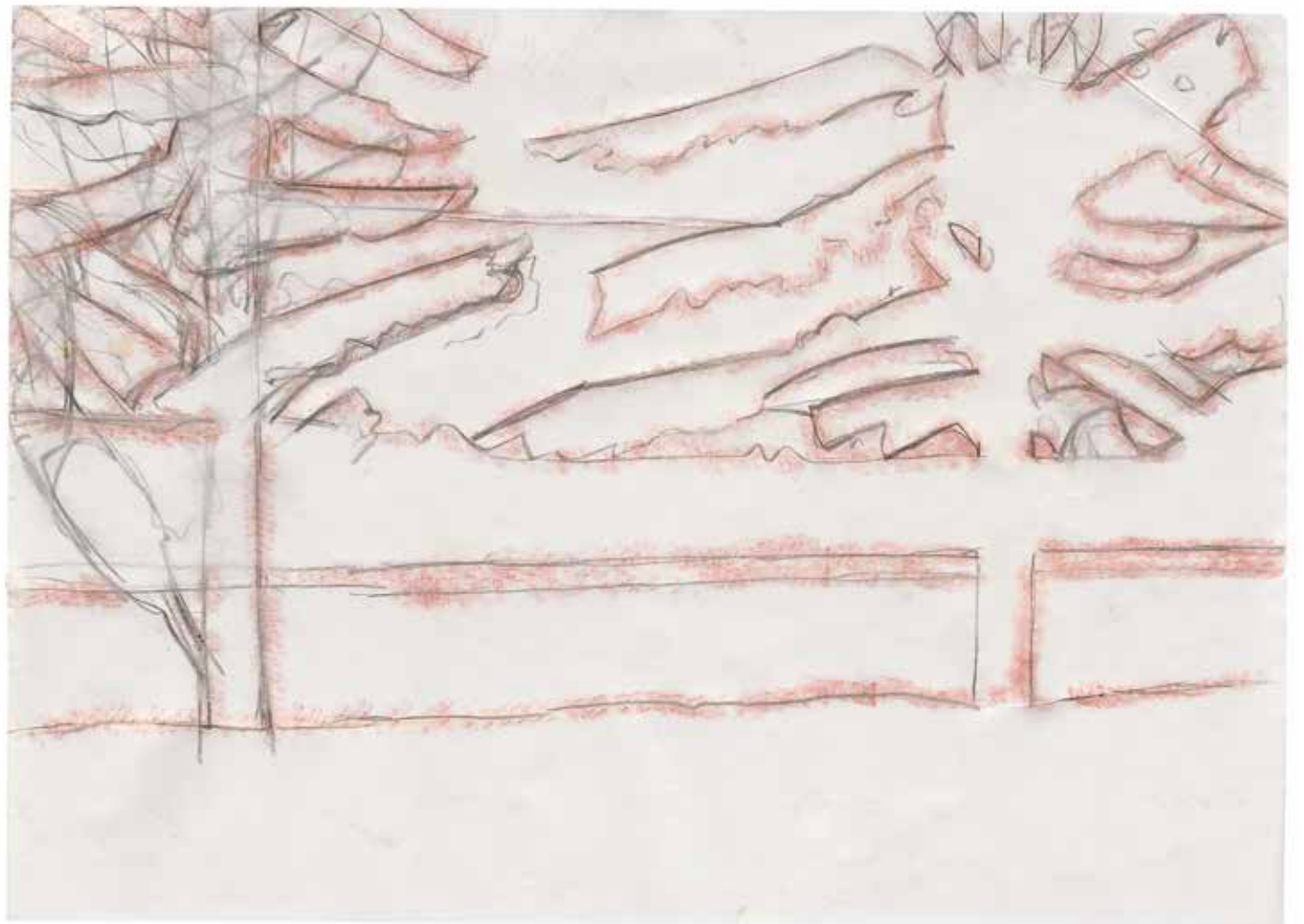
78

79
Untitled (Michele)
2005

80
Untitled (Sunset 3)
2008



79



80

81
Study for Black Hat 7
2010



82
Study for Black Hat 6
2010



83
Study for Black Hat 3
2010



84
Dark Brown Hat
2002

81

82

83



85
Emma 4
2017

86
New Pink
2004



85



87
White Earring
2002





88
Maureen
2003

89
Sharon
2009



88



90
Eyes Closed, Eyes Open 1
(*Double Vivien*)
2004





91
Sunshine
1997

92
Red Hat (Alba)
2013



91







WERKLISTE

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 1 | <i>Paul Taylor Dance Company</i> , 1963/64
Öl auf Leinwand, 213 × 244 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung | 11 | <i>Scott and John</i> , 1966
Öl auf Leinwand, 182,9 × 122,8 cm
Museum Frieder Burda, Baden-Baden |
| 2 | <i>Paul Taylor</i> , 1959
Öl auf Leinwand, 170 × 187,5 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung | 12 | <i>Trio</i> , 1975
Öl auf Leinwand, 183 × 244 cm
Sammlung Klüser, München |
| 3 | <i>Private Domain</i> , 1969
Öl auf Leinwand, 289,6 × 609,6 cm
Sammlung Thaddaeus Ropac, London / Paris / Salzburg | 13 | <i>The Black Dress</i> , 1960
Öl auf Leinwand, 183 × 213 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung |
| 4 | <i>Two Figures</i> , 1954
Öl auf Hartfaserplatte, 81,3 × 81,3 cm
Sammlung Eva Felten | 14 | <i>Grey Coat</i> , 1997
Öl auf Leinwand, 167,6 × 228,6 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung |
| 5 | <i>Ives Field 1</i> , 1964
Öl auf Leinwand, 198 × 244 cm
Sammlung Eva Felten | 15 | <i>Winter</i> , 1996
Öl auf Hartfaserplatte, 39,7 × 30 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung |
| 6 | <i>Al and Tom</i> , 1969
Öl auf Aluminium, 183,5 × 77 × 18 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung | 16 | <i>Winter</i> , 1996
Kohle und rote Kreide auf Papier, 121,92 × 162,56 cm
Privatbesitz, Grünwald |
| 7 | <i>Hiroshi</i> , 1977
Öl auf Aluminium, 35 × 26 cm, ohne Standfuß
Sammlung Thaddaeus Ropac, London / Paris / Salzburg | 17 | <i>Winter</i> , 1996
Öl auf Leinwand, 228,6 × 167,6 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung |
| 8 | <i>Ada</i> , 1999
Siebdruck auf Aluminium, 178 × 40 cm, ohne Standfuß
Courtesy Galerie Klüser, München | 18 | <i>Connie 1</i> , 1988
Bleistift auf Papier, 56,2 × 38,1 cm
Courtesy Galerie Klüser, München |
| 9 | <i>Untitled (Ice Skater)</i> , 1970
Öl auf Aluminium, 161 × 120 × 14,5 cm
Sammlung Würth, Künzelsau, Inv. 14501 | 19 | <i>Connie 2</i> , 1988
Bleistift auf Papier, 56,2 × 38,1 cm
Courtesy Galerie Klüser, München |
| 10 | <i>Laure and Alain</i> , 1964/1991
Öl auf Leinwand, zweiteilig,
1964: (158,1 x 154,3 cm), 1991: (154,3 × 149,2 cm)
Privatsammlung
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac,
London / Paris / Salzburg | 20 | <i>Red Nude</i> , 1988
Öl auf Leinwand, 228 × 305 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung |
| | | 21 | <i>Vivien in Black</i> , 1996
Öl auf Hartfaserplatte, 30 × 23 cm
Sammlung Klüser, München |

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 22 | <i>Vivien in Black</i> , 1996
Öl auf Leinwand, 182,3 × 122 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung | 33 | <i>Tree 1</i> , 2011
Öl auf Hartfaserplatte, 30,2 × 23 cm
Courtesy Galerie Klüser, München |
| 23 | <i>January 4</i> , 1992
Öl auf Leinwand, 231,1 × 307,3 cm
Sammlung Thaddaeus Ropac, London / Paris / Salzburg | 34 | <i>Road</i> , 2007
Öl auf Hartfaserplatte, 30,2 × 22,8 cm
Privatsammlung |
| 24 | <i>City Night</i> , 1998
Öl auf Hartfaserplatte, 22,9 × 30,1 cm
Sammlung Klüser, München | 35 | <i>Two Trees 1</i> , 2006
Öl auf Hartfaserplatte, 22,9 × 30,5 cm
Courtesy Galerie Klüser, München |
| 25 | <i>January Snow</i> , 1993
Öl auf Hartfaserplatte, 30,2 × 23 cm
Sammlung Klüser, München | 36 | <i>Lake Front</i> , 1989
Öl auf Hartfaserplatte, 30,4 × 40 cm
Privatsammlung |
| 26 | <i>Black and Orange 2</i> , 2006
Öl auf Hartfaserplatte, 22,9 × 30,5 cm
Privatsammlung | 37 | <i>Rain</i> , 1989
Öl auf Hartfaserplatte, 23 × 30,5 cm
Sammlung Julia Klüser, München |
| 27 | <i>Road</i> , 1998
Öl auf Hartfaserplatte, 30,5 × 22,9 cm
Courtesy Galerie Klüser, München | 38 | <i>Forsythia</i> , 1997
Öl auf Leinwand, 245 × 488 cm
Privatsammlung, London |
| 28 | <i>Study for Black Brook 14</i> , 1999
Öl auf Hartfaserplatte, 22,9 × 30,5 cm
Privatsammlung | 39 | <i>3 P.M. November</i> , 1996
Öl auf Leinwand, 166 × 227 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung |
| 29 | <i>Spruce</i> , 1995
Öl auf Hartfaserplatte, 30,5 × 22,8 cm
Privatsammlung | 40 | <i>Moonlight</i> , 1997
Öl auf Leinwand, 182,8 × 243,8 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung |
| 30 | <i>Lincolnvile Beach</i> , 1999
Öl auf Hartfaserplatte, 22,9 × 30,5 cm
Sammlung Klüser, München | 41 | <i>Dawn</i> , 1995
Öl auf Leinwand, 116,8 × 119,3 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung |
| 31 | <i>Big Wave</i> , 2001
Öl auf Hartfaserplatte, 22,9 × 30,5 cm
Privatsammlung | 42 | <i>White Sunlight 1</i> , 1991
Öl auf Leinwand, 99,1 × 124,5 cm
Privatsammlung |
| 32 | <i>Yellow and Blue</i> , 2001
Öl auf Hartfaserplatte, 30,5 × 22,9 cm
Privatsammlung | 43 | <i>January Snow</i> , 1993
Öl auf Leinwand, 320,2 × 244,2 cm
Museum Frieder Burda, Baden-Baden |

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 44 | <i>Weeping Cherry 3</i> , 2005
Öl auf Leinwand, 304,8 × 121,9 cm
Privatsammlung | 55 | <i>Reflection 3</i> , 1992
Öl auf Leinwand, 320 × 244 cm
Museum Frieder Burda, Baden-Baden |
| 45 | <i>Homage to Monet 5</i> , 2009
Öl auf Hartfaserplatte, 22,9 × 30,5 cm
Privatsammlung | 56 | <i>City Landscape</i> , 1995
Öl auf Leinwand, 305 × 610 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung |
| 46 | <i>Flowers 3</i> , 2011
Öl auf Hartfaserplatte, 22,9 × 30,5 cm
Privatsammlung | 57 | <i>Untitled (Night Painting)</i> , 1989
Öl auf Hartfaserplatte, 30,1 × 40,2 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung |
| 47 | <i>White Roses</i> , 2012
Öl auf Hartfaserplatte, 30,5 × 22,9 cm
Privatsammlung | 58 | <i>White Sunlight</i> , 1991
Öl auf Hartfaserplatte, 23 × 30,3 cm
Courtesy Galerie Klüser, München |
| 48 | <i>Magnolia</i> , 2002
Öl auf Hartfaserplatte, 30,5 × 40,5 cm
Privatsammlung | 59 | <i>Wet Evening</i> , 1986
Öl auf Hartfaserplatte, 40 × 39 cm
Courtesy Galerie Klüser, München |
| 49 | <i>Dogwood</i> , 2013
Öl auf Hartfaserplatte, 30,5 × 40,5 cm
Privatsammlung | 60 | <i>Lamplight</i> , 2000
Öl auf Hartfaserplatte, 40,6 × 30,5 cm
Privatsammlung |
| 50 | <i>Box Flower 2</i> , 2001
Öl auf Hartfaserplatte, 23 × 30,5 cm
Courtesy Galerie Klüser, München | 61 | <i>City Lights</i> , 2000
Öl auf Hartfaserplatte, 22,9 × 30,5 cm
Privatsammlung |
| 51 | <i>Yellow Flag</i> , 2003
Öl auf Hartfaserplatte, 30,5 × 22,9 cm
Privatsammlung | 62 | <i>11 P.M. 2</i> , 1991
Öl auf Hartfaserplatte, 30,5 × 22,9 cm
Privatsammlung |
| 52 | <i>Roses 1</i> , 1998
Öl auf Hartfaserplatte, 23,5 × 30,2 cm
Courtesy Galerie Klüser, München | 63 | <i>6th Avenue</i> , 1988
Öl auf Hartfaserplatte, 30,5 × 22,9 cm
Sammlung Klüser, München |
| 53 | <i>5 P.M.</i> , 1994
Öl auf Leinwand, 320 × 244 cm
Museum Frieder Burda, Baden-Baden | 64 | <i>Cornice</i> , 1991
Öl auf Hartfaserplatte, 21,8 × 28,7 cm
Sammlung Klüser, München |
| 54 | <i>West Palm Beach</i> , 1997
Öl auf Leinwand, 182,8 × 198,1 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung | 65 | <i>Houston</i> , 1998
Öl auf Hartfaserplatte, 22,9 × 40,6 cm
Sammlung Eva Felten |

- | | |
|--|--|
| <p>66 <i>Lincolnvil Harbor 2</i>, 2004
Öl auf Hartfaserplatte, 30,5 × 40,6 cm
Privatsammlung</p> <p>67 <i>Ada</i>, 2012
Öl auf Hartfaserplatte, 40,6 × 30,5 cm
Courtesy Galerie Klüser, München</p> <p>68 <i>Vivien</i>, 2013
Öl auf Hartfaserplatte, 40,6 × 30,5 cm
Courtesy Galerie Klüser, München</p> <p>69 <i>Vivien with Head Piece</i>, 2008
Öl auf Hartfaserplatte, 30,1 × 40,3 cm
Courtesy Galerie Klüser, München</p> <p>70 <i>Summer</i>, 1963
Öl auf Hartfaserplatte, 45,7 × 61 cm
Sammlung Thaddaeus Ropac, London / Paris / Salzburg</p> <p>71 <i>Study for Ada's Black Shoes</i>, 1987
Öl auf Hartfaserplatte, 23 × 30,5 cm
Sammlung Julia Klüser, München</p> <p>72 <i>Untitled (Dog)</i>, 2012
Öl auf Hartfaserplatte, 22,9 × 30,5 cm
Courtesy Galerie Klüser, München</p> <p>73 <i>Jessica (Study for Fashion)</i>, 2008
Öl auf Hartfaserplatte, 40,6 × 30,5 cm
Privatsammlung</p> <p>74 <i>Eric (Study for Man in White Shirt)</i>, 1996
Öl auf Hartfaserplatte, 40,3 × 17,8 cm
Privatsammlung</p> <p>75 <i>Ada in Red</i>, 1989
Öl auf Hartfaserplatte, 30,5 × 23 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung</p> <p>76 <i>Red Hat (Tarajia)</i>, 2013
Kohle auf Papier, 55,9 × 40,6 cm
Courtesy Galerie Klüser, München</p> | <p>77 <i>Willa</i>, 2012
Kohle auf Papier, 38,1 × 57,8 cm
Courtesy Galerie Klüser, München</p> <p>78 <i>Juan and Oona</i>, 2004
Kohle auf Papier, 42,5 × 61 cm
Courtesy Galerie Klüser, München</p> <p>79 <i>Untitled (Michele)</i>, 2005
Schwarze und rote Kreide / Pastell auf Papier,
122 × 244,4 cm
Staatliche Graphische Sammlung München,
Inv.-Nr. 2009:16 Z</p> <p>80 <i>Untitled (Sunset 3)</i>, 2008
Schwarze und rote Kreide / Pastell auf Papier,
152,5 × 213,5 cm
Staatliche Graphische Sammlung München,
Inv.-Nr. 2009:15 Z</p> <p>81 <i>Study for Black Hat 7</i>, 2010
Öl auf Hartfaserplatte, 31 × 40 cm
Privatsammlung</p> <p>82 <i>Study for Black Hat 6</i>, 2010
Öl auf Hartfaserplatte, 31 × 40 cm
Privatsammlung</p> <p>83 <i>Study for Black Hat 3</i>, 2010
Öl auf Hartfaserplatte, 31 × 40 cm
Privatsammlung</p> <p>84 <i>Dark Brown Hat</i>, 2002
Öl auf Leinwand, 168 × 275 cm
Sammlung Klüser, München</p> <p>85 <i>Emma 4</i>, 2017
Öl auf Leinwand, 243,8 × 243,8 cm
Sammlung Eva Felten</p> <p>86 <i>New Pink</i>, 2004
Öl auf Leinwand, 213,4 × 152,4 cm
Sammlung Aichinger, Grasbrunn</p> |
|--|--|

- 87 *White Earring*, 2002
Öl auf Leinwand, 90 × 183 cm
Sammlung Julia Klüser, München
- 88 *Maureen*, 2003
Öl auf Leinwand, 183 × 152,4 cm
Privatsammlung, München
- 89 *Sharon*, 2009
Öl auf Leinwand, 152,4 × 213,4 cm
Sammlung Serviceplan
- 90 *Eyes Closed, Eyes Open 1 (Double Vivien)*, 2004
Öl auf Leinwand, 85,1 × 243,8 cm
Privatsammlung
- 91 *Sunshine*, 1997
Öl auf Leinwand, 228,5 × 183 cm
Courtesy Galerie Klüser, München
- 92 *Red Hat (Alba)*, 2013
Öl auf Leinwand, 213,4 × 152,4 cm
Privatsammlung
- 93 *Jessica and Cecily*, 2002
Öl auf Leinwand, 168 × 229 cm
Sammlung Eva Felten

AUTORINNEN UND AUTOREN

Kirsty Bell ist Autorin und Kunstkritikerin, sie lebt in Berlin. Neben ihrer Tätigkeit als Redakteurin für das Magazin *frieze* publiziert sie regelmäßig in *Art in America*, *art agenda* und *Mousse*. Sie hat zahlreiche monografische Katalogbeiträge veröffentlicht, zuletzt über Marc Camille Chaimowicz, Laura Owens, Martin Kippenberger, Juliette Blightman und Günther Förg. Ihr Buch *The Artist's House. From Workplace to Artwork* erschien 2013 bei Sternberg Press.

Arturo Herrera, geboren 1959 in Caracas, Venezuela, ist bildender Künstler. Er lebt und arbeitet in Berlin. Herrera studierte Kunst an der University of Tulsa und der University of Illinois in Chicago. Seine Werke befinden sich unter anderem in den Sammlungen des Museum of Modern Art, New York, des San Francisco Museum of Modern Art, der Tate, London, und des Whitney Museum of American Art, New York.

Jordan Kantor lebt und arbeitet als bildender Künstler in San Francisco. Eine Monografie zu seinem Werk – *Jordan Kantor: Selected Exhibitions 2006–2016* – erschien 2017. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit schreibt Kantor gelegentlich über zeitgenössische Kunst. Er ist Professor für Graduate Fine Arts und leitet das Painting Program am California College of Arts.

Prudence Peiffer hat sich als Kunsthistorikerin, Autorin und Herausgeberin auf moderne und zeitgenössische Kunst spezialisiert. Sie schloss ihr Studium mit Promotion an der Harvard University ab. Von 2012 bis 2017 war sie leitende Redakteurin der Zeitschrift *Artforum*. Peiffer veröffentlichte unter anderem in *The New York Times*, *The New York Review of Books* online, *Artforum* und *Bookforum*.

Matt Saunders lebt in Berlin und Cambridge, Massachusetts. Seine Kunst bewegt sich zwischen Malerei, Fotografie, Druckgrafik und Installationen animierter Videos. Als Associate Professor lehrt er Visual and Environmental Studies an der Harvard University.





IMPRESSUM

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

Alex Katz
6. Dezember 2018 bis 22. April 2019
Museum Brandhorst

Kurator: Jacob Proctor
Kuratorische Assistenz: Kirsten Storz

Die Ausstellung wird unterstützt von



Museum Brandhorst
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Türkenstraße 19
80333 München
www.museum-brandhorst.de

Direktor der Sammlung Brandhorst:
Achim Hochdörfer

Kurator/in: Patrizia Dander, Jacob Proctor
Kuratorische Assistenz: Kirsten Storz
Teamassistenz: Mara Jirdén

Restauratorinnen: Elisabeth Bushart, Heide Skowranek,
Michaela Tischer
Registarin: Simone Kober
Museums- und Ausstellungstechnik: Wolfgang Wastian,
Stephen Crane, Adrian Keleti, Cordula Schieri, Norbert Schölzel
Betriebstechnik: Rainer Habelmann, Horst Reischl

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Tine Nehler, Jette Elixmann,
Ines Gam, Bianca Henze, Julia Kaufmann, Sarah Stratenwerth
Veranstaltungen: Barbara Siebert, Katarina Jelic, Nadia
Khatschi-Barnstein, Anja Kiendl
Kunstvermittlung und Besucherdienst: Jochen Meister,
Regina Bertsch, Margit Eberhard, Simone Ebert, Christopher
Förch, Anke Palden,
Stephanie Syring, Waltraud Tannenberg
Fotoabteilung: Haydar Koyupinar, Sibylle Forster, Johannes
Haslinger, Margarita Platis, Nicole Wilhelms

Assistenz von Udo Brandhorst: Renate Blaffert
Assistenz von Achim Hochdörfer: Elke Schütze

Freiwilliges Soziales Jahr Kultur:
Marina Eberherr, Lucia Schmidt-Evers



MUSEUM BRANDHORST

Publikation

Herausgeber: Jacob Proctor
Autorinnen und Autoren: Kirsty Bell, Arturo Herrera,
Jordan Kantor, Prudence Peiffer, Matt Saunders
Redaktion: Kirsten Storz
Übersetzung: Bernadette Ott, München
Lektorat: Lutz Stirl, Berlin
Grafik und Satz: Lucia Ott
Projektmanagement Hirmer Verlag: Jutta Allekotte,
Ann-Christin Fürbaß
Lithografie: Reproline Genceller, München
Papier: Garda Ultramatt 170 g/m²
Schrift: Atlas Grotesk
Druck: Printer Trento s.r.l.

Erschienen bei:
Hirmer Verlag GmbH
Nymphenburger Strasse 84
80636 Munich
www.hirmerpublishers.com

Printed in Italy

© 2018 Udo und Anette Brandhorst Stiftung, München;
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst,
München; Alex Katz, New York; Künstler/innen; Autor/innen;
Fotograf/innen; deren Rechtsnachfolger; und Hirmer Verlag
GmbH, München

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Jede Art der Vervielfältigung, insbeson-
dere die elektronische oder mechanische Aufbereitung und
Vervielfältigung von Texten oder der Gesamtheit dieser Publika-
tion, bedarf der vorherigen schriftlichen Zustimmung durch den
Verlag und die Urheber/innen.

ISBN 978-3-7774-3236-6 (deutsche Ausgabe)
ISBN 978-3-7774-3237-3 (englische Ausgabe)

Bildnachweis

Cover: Alex Katz, *Paul Taylor Dance Company*, 1963/64, Öl auf Leinwand, 213 x 244 cm, Udo und Anette Brandhorst Sammlung.

Alle Aufnahmen, sofern nicht anders angegeben, mit freundlicher Genehmigung und © Alex Katz, VG Bild-Kunst, Bonn 2018. Für die Bereitstellung der Werkabbildungen danken wir, falls nicht anders ausgewiesen, der Galerie Klüser, München, der Galerie Thaddaeus Ropac, London / Paris / Salzburg, und Gavin Brown's enterprise, New York / Rom.

Wir danken den folgenden Fotografinnen und Fotografen für die Erlaubnis, ihre Aufnahmen für dieses Buch zu nutzen:

Charles Duprat, S. 26/27.

Mario Gastinger, S. 43, 52 (Abb. 18 und 19), 54, 58, 59 (Abb. 27), 60 (Abb. 30), 61 (Abb. 33 und 35), 63 (Abb. 37), 77 (Abb. 50 und 52), 84 (Abb. 58), 85 (Abb. 59), 86, 88, 89 (Abb. 69), 90, 91 (Abb. 74), 92, 95, 95, 104, 106/107.

Ulrich Ghezzi, S. 32, 33, 36, 56/57, 89 (Abb. 70), 101.

Constanza Meléndez, S. 50 (Abb. 16), 87 (Abb. 66), 99, 102/103.

Volker Naumann, Schönaich, S. 42, 72, 79, 81.

Andreas Pauly, München, S. 34/35, 59 (Abb. 26, 28 und 29), 60 (Abb. 31), 61 (Abb. 32, 34), 63 (Abb. 36), 71, 73, 74, 75, 77 (Abb. 51), 85 (Abb. 60–62), 94, 105.

Paul Takeuchi, NY, S. 40/41.

Unser Dank gilt den Leihgeberinnen und Leihgebern der Ausstellung sowie allen weiteren Institutionen und Sammlungen, die uns gestattet haben, ihre Werke in diesem Band abzubilden:

© Alex Katz, VG Bild-Kunst, Bonn 2018; Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst, S. 4/5, 22–24, 30, 31, 44/45, 48/49, 51, 52/53 (Abb. 20), 55, 66–70, 80, 82/83, 84 (Abb. 57), 91 (Abb. 75), 82/83, 116/117.

© Alex Katz, VG Bild-Kunst, Bonn 2018; Foto: Museum Frieder Burda, Baden-Baden, S. 42, 72, 79, 81.

© Alex Katz, VG Bild-Kunst, Bonn 2018; Foto: Staatliche Graphische Sammlung München, S. 93.

© Alex Katz, VG Bild-Kunst, Bonn 2018; Foto: Sammlung Würth, Deutschland, S. 36.

© Peter A. Juley & Son Collection, Smithsonian American Art Museum, S. 46.

© Barnett Newman Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2018. Für das Kunstwerk: Barnett Newman, *The Voice*, 1950, abgebildet auf der Fotografie von Peter A. Juley, 1958, S. 46.

Courtesy Galerie Bob van Orsouw – Zürich, S. 28.

Courtesy Jablonka Galerie, S. 29.

Wir danken allen Inhaber/innen von Bildnutzungsrechten für die freundliche Genehmigung der Veröffentlichung. Sollte trotz intensiver Recherche ein/e Rechteinhaber/in nicht berücksichtigt worden sein, werden berechnete Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.