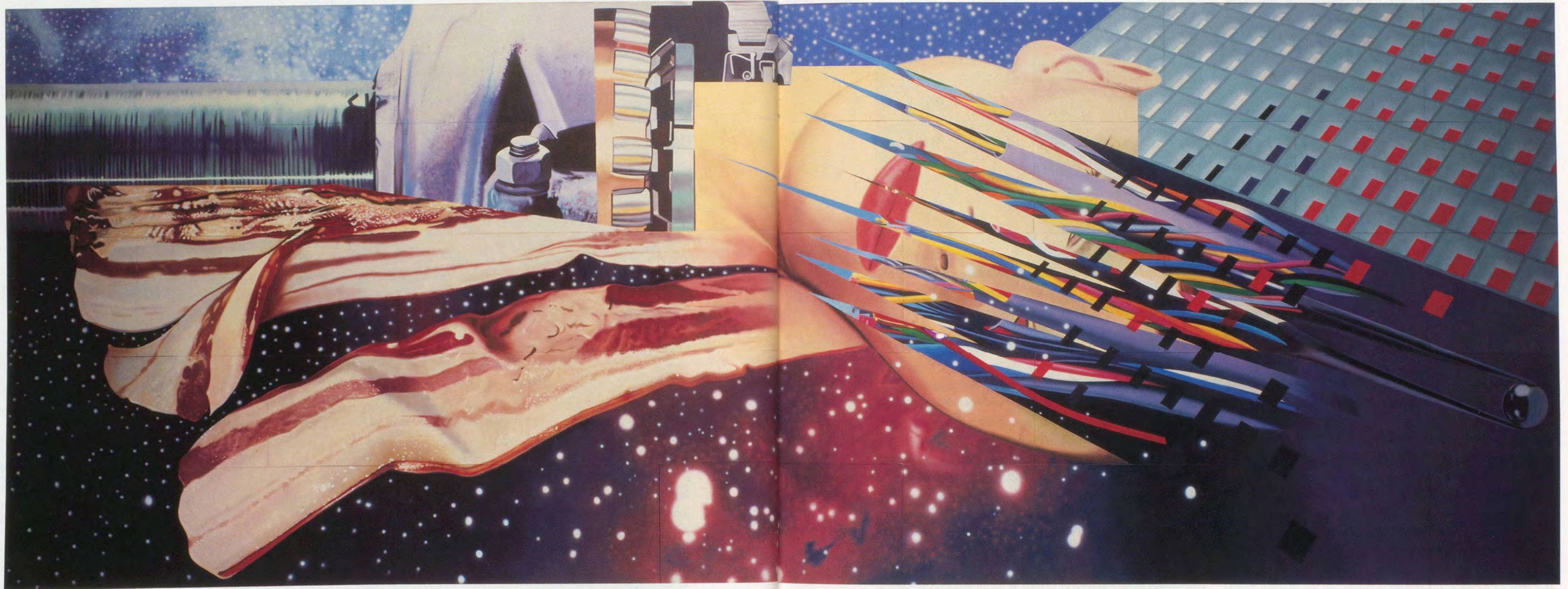




James Rosenquist



JAMES ROSENQUIST, STAR THIEF, 1980, oil on canvas, 205 x 552" / STERN DIEB, Öl auf Leinwand, 5,2 x 14 m.

Rote Kleckser bringt man nie mehr weg

JEFF KOONS & JAMES ROSENQUIST

James Rosenquist: Was machst du denn jetzt gerade?

Jeff Koons: Ich hatte dieses Projekt, *Celebration*, das sich über viele Jahre hinweg wegen stetig steigender Kosten und schliesslich ging gar nichts mehr. Ich musste mich da reinhängen, bei all den Kunsthändlern, die es unterstützten, das war also eine endlose und problematische Sache, aber jetzt hab ich mich ein bisschen freischaufeln können und mache neue Sachen. Ich mache eine Ausstellung für Prada in Mailand mit neuen Arbeiten, Bildern. Wahrscheinlich läuft das am Ende auf neue Glaswand-Bilder hinaus, und ich arbeite auch wieder mit Ileana.

JR: Ach, tatsächlich. Und siehst du auch Michael?

JK: Nein, er bleibt jetzt zuhause.

JR: Weisst du, wie alt er ist?

JK: Vielleicht ist er hundert, er hatte eben Geburtstag, es könnte sein, dass es der hundertste war.

JR: Ich liebe ihn, er war so lustig mit vierundsechzig.

JK: Ich weiss noch, als ich meine Ausstellung «Made in

Das Gespräch mit den Künstlern führte Christian Rattemeyer am 2. Februar 2000 im Parkettbüro New York.

Heaven» machte, das ist noch nicht allzu lange her, vor neun Jahren, da war er flott auf den Beinen und zwickte junge Frauen in den Hintern.

JR: Da muss er einundneunzig gewesen sein.

Christian Rattemeyer: James, vielleicht könntest du etwas zu deinen Bildern zum Durchgehen sagen, zu ihrem räumlichen Moment, ihrer Beziehung zum Betrachter. Man taucht ja förmlich in sie ein.

JR: 1958 malte ich Glasbilder für einen Theatereingang am Times Square. Die Gegenstände mussten auf Plexiglas aufgetragen und anschliessend mit Baumwollpulver abgetupft werden, damit sie wie gedruckt aussahen, wenn das fluoreszierende Licht durch das Plexiglas schien. Das kann sehr gut aussehen, wenn man sich die Mühe macht, aber es ist ein verdammt öder und langwieriger Prozess. Ich hatte also schon von der Reorganisation der Materie gehört. Ich zeigte das dann während der 68er-Revolution bei Ileana Sonnabend in Paris. Eine seltsame und spannende Sache. Jedenfalls malte ich Bilder auf transparente Nylon-Polyesterfolie, die ich dann in Streifen schnitt. Abgebildet war eine riesige Fleischsäge, die

Wasser tummeln sich mythologische Nackedeis, man schaut sie sich an, sieht plötzlich, dass eine dieser Gestalten dabei ist, sich in eine Schlange zu verwandeln, und staunt: «Allmächtiger, wenn der nicht unter Strom stand!»

JK: Glaubst du, dass die Malerei immer wieder neue Dinge entdeckt und so lebendig bleibt, oder setzt du darauf, dass das Publikum sie am Leben erhält?»

JR: Ich halte die Malerei noch immer für enorm wichtig. Ich kenne Maler, die allein mit Öl und Leinwand die erstaunlichsten Dinge machen. Auch das Publikum projiziert seine Ideen auf die Bilder. Es fährt richtig darauf ab. Ich bin immer wieder überrascht, wem was gefällt. Einige der besten Zeichnungen entstanden mit verkohltem Holz auf Pergament, einige der besten Bilder aus einem Öl-Mineralien-Gemisch, das mit Schweinsborsten auf ein Stück Tuch geschmiert wurde. Einfacher geht es nicht.

JK: Mir gefiel immer, dass ich mir vor deinen Bildern wie ein Wild im Scheinwerferlicht vorkam: Das Bild zieht mich in den Abstraktionsprozess hinein. Ich folge der Abstraktion. Gerät man dann in einen Bereich, wo nur noch dieses helle Licht ist, versetzt einen das mitten in diese abstrakte Realität, in der das eigene Leben, das eigene Sein, sich mit den betrachteten Motiven verquickt oder mit dem «Verrückten» dieser Motive, was besonders heftig wirkt.

JR: Die Collagetechnik ist offenbar nach wie vor sehr effektiv. Die Idee scheint mir immer noch jung. Man kann alles Mögliche nehmen und kombinieren, und der Schock bewirkt eine neue Idee oder Einsicht, wieder andere Teile bleiben blosser Andeutung.

JK: Deine Arbeiten haben etwas Menschenfreundliches; sie wollen den Betrachter nicht verstören, sondern sind ihm freundlich gesinnt, bieten sich einfach dar.

JR: Jeder hat wieder einen anderen Hintergrund, eine andere Motivation und ein anderes Denken. Einer Gruppe von Künstlern wird ein Etikett verpasst, und dann geht doch jeder in eine andere Richtung. Ich wurde mit dem Talent zum Zeichnen geboren. Aber das macht einen noch nicht zum Künstler. Ich denke, es ist die Neugier, die man entwickelt oder die einem aufgezwungen wird. Als Kind hab ich mich ins Minneapolis Art Institute geschlichen und bin dann schreiend nach Hause gerannt: «Mama, Mama, die haben noch unbeerdigte Leichen da drin.» Ich hatte noch nie was von ägyptischen Mumien gehört. Während des Zweiten Weltkriegs sah ich in einem Museum in Ohio einen Schrumpfkopf, eine lebende weisse Blume und ein Ölbild, diese drei Dinge zusammen. Was zum Teufel sollte das bedeuten? Es machte mich halb verrückt.

James Rosenquist in the fifties at work on Broadway / in den 50er Jahren bei der Arbeit am Broadway in New York.



ein gepanzertes Fahrzeug wie ein Stück Fleisch zerschneidet, und da war auch ein Hut. Alles zerflatterte in Streifen und kehrte wieder in den ursprünglichen Zustand zurück. Die Idee war einfach durch Materie, durch Bilder hindurchzugehen. Später, 1966, zeigte ich es im Palazzo Grassi in Venedig; es waren alles erkennbare Dinge, zum Beispiel ein Stück Butter auf einem grossen Messer, ein riesiges Mikrophon, aber man konnte auch durch ein Stück aufgeschnittene Mortadella gehen.

JK: Haben diese begehbaren Hängebilder eine andere Sinnlichkeit als deine zweidimensionalen Bilder, oder kommt das mehr oder weniger auf dasselbe raus?

JR: Nun ja, wenn man auf einer zweidimensionalen Oberfläche eine Menge machen kann, dann kommt das auch dauerhaft rüber. Es bleibt lebendig. Ich stelle fest, dass es in meinen Bildern Dinge gibt, die ich völlig vergessen habe. Dann sehe ich das nach fünfzehn oder zwanzig Jahren wieder und frage mich: «Wie kommt denn das da rein?» Nun, es war eben ein kleines Extra, das sich reingemogelt hatte. Manche Meisterwerke sind äusserst merkwürdig. Zum Beispiel dieser Rubens im Louvre, der die Ankunft der Königin in Marseille zeigt. Im



JAMES ROSENQUIST, SLICED BOLOGNA, 1968, oil on plastic, 102 7/8 x 105 1/2" / AUFSCHNITT, mit Öl bemalte und geschnittene Plastikfolie, 260 x 268 cm.
(PHOTO: ILEANA SONNABEND GALLERY, NEW YORK)

Ich war ein ganz normaler Junge, lebte in Minneapolis, hatte einen frisierten Wagen und ein Motorrad. Dann bekam ich ein Stipendium von der *Art Student's League*. Ich kam also nach New York mit dreihundert Dollar in der Tasche. Ich mietete ein Zimmer in der 57. Strasse, in der Nähe des Columbus Circle, für acht Dollar die Woche. Zwischen diesem Zimmer und der *Art Student's League* pendelte ich hin und her. Gelegentlich wurde ich von George Grosz zu einer Party eingeladen. Er schenkte mir eine Zigarre; er war sehr elegant, während ich nur in Jeans und Sweatshirt rumlief. Ich verlor das Interesse an dem ganzen materialistischen Kram und lernte die Vertreter der Beat-Generation kennen: Jack Kerouac, Richard Bellamy (der dann die Green Gallery eröffnet), Allen Ginsberg, solche Leute. Die waren etwas nostalgisch, genossen aber eine existenzielle Freiheit. Sie lasen weggeworfene Zigarettenstummel vom Boden auf und rauchten sie weiter. Ich verlor jeden Kontakt zu meiner kleinbürgerlichen Herkunft und mit meinem Leben ging es mal bergauf, mal bergab. Dann erhielt ich einen Job als Barkeeper und Chauffeur bei den Stearns. Ich lebte in einem herrschaftlichen Haus, mixte Drinks und fuhr die Leute zu Blumenausstellungen. Ich mochte sie sehr.

JK: Wenn du von den Erinnerungen, die in deinen Bildern stecken, sprichst, denkst du, dass diese Bilder im Strom der Zeit schwimmen? Kannst du bestimmte Bildaspekte mit einem bestimmten Zeitgefühl in Verbindung bringen?

JR: Die Zeit holt einen immer ein. Auch Andy Warhol hat mit Markennamen und Coca-Cola-Flaschen gearbeitet. Ich wollte nach den Billboards am Times Square etwas ganz Neues machen. Und stellte mir vor, diese neuen Bilder würden dann zusammen mit abstrakten Künstlern ausgestellt. Werbung war eben ein notwendiges Übel. Einmal stand ich am Times Square beim Astor-Victoria-Theater, da kam dieser Typ zu mir rüber und fragte: «Was machst du da?» Ich sagte: «Mensch, das ist Werbequacksalberei. Eigentlich bin ich Künstler, nur hab ich leider kein Geld. Ich mach kleine Skizzen, aber eines Tages werde ich mir genügend Farbe leisten können, um grössere Sachen zu malen.» Er ging hin und schrieb einen Artikel mit dem Titel «Billboard Michelangelo Drips Paint on Tourists Far Below» (Reklame-Michelangelo lässt Farbe auf Touristen tropfen). Dann verunglückten zwei Kumpel von mir tödlich. Ich malte gerade eine Filmreklame für *On the Beach* (Am Strand) mit Gregory Peck, gigantische siebeneinhalb Meter breite Buchstaben in Morgenrot, da traf es mich wie ein Schlag: «Was tu ich eigentlich hier? Das ist kein Strandvergnügen. Es ist viel zu gefährlich, eben erst sind zwei Burschen dabei umgekommen.» Als ich bei Jake Star, dem Besitzer, vorsprach und mehr

Lohn verlangte, meinte der: «Was ist los? Eines Tages kannst du heiraten, vielleicht sogar ein Haus bauen. Was willst du mehr? Du bist gut aufgehoben hier.» Aber ich hatte genug und ging. Ich war in der Gewerkschaft. Mein Agent hiess Dante Morandi. Auf meiner ersten Gewerkschaftsversammlung riefen ein paar Kollegen, alte Kommunisten: «He, Jimmy, komm, nimm ein Bier mit uns.» Ich trank also ein Bier, aber auf dem Weg zur Toilette meinte der Gewerkschaftsboss, ein Scharfmacher: «James, schau, die da drüben sind alles Rote. Wer sich mit Rot bekleckert, bringt es nie mehr weg.»

Dann bekam ich dieses Studio unten am Coenties Slip und begann zu überlegen, wie ich etwas Neues machen könnte. Ich nahm Fragmente realistischer Gegenstände. Und weil ich Gegenstände sehr gut malen konnte, grosse Fragmente und verschiedene Dinge in unterschiedlichem Massstab, dachte ich, vielleicht könnte ich ein geheimnisvolles Bild malen, indem ich Fragmente in unterschiedlicher Grösse male und damit das Tempo des Erkennens vorgebe. Das nächste wäre vielleicht am schwierigsten zu entziffern.

JK: Was die Frage «Werbung – ein notwendiges Übel?» angeht, komme ich immer wieder auf den Betrachter zurück. Vielleicht weil die Betrachter in deinen Bildern sich selbst wieder zu erkennen glauben, ihr eigentliches Wesen, das sich gegen die Intensität der Werbeflut zu behaupten vermag. Ich spüre jedesmal dieses Menschenfreundliche, eine Unterstützung von der Art: «Ja, diese Abstraktion bin ich, ich bin dieser Pinselstrich.»
CR: Vielleicht hat es auch mit Zeit zu tun. Mit der Art, wie etwas ausgeführt ist, wie die Zeit gedehnt und räumlich situiert ist, wie sie uns umgibt und uns Teil von ihr werden lässt.

JR: Das sind schwierige Fragen. Was immer das Bild bewirkt, allein dass es dies tut, bedeutet, dass es gelungen ist. Ich hab ein Bild mit dem Titel F-111 (1965) gemacht, in dem es eigentlich um den peripheren Blickwinkel und die schrecklichen Zeitläufte ging. Es wurde als Antikriegsbild rezipiert und kritisiert, doch es steckte sehr viel mehr in ihm. Danach machte ich *STAR THIEF* (Stardieb/Sterndieb, 1980) und alle sagten: «Aha, das ist über den Weltraum.» Aber es ging nicht um den Weltraum, sondern um das Arbeiten und den Lockruf der Sterne. Das kann unter Umständen der Weltraum sein. Wenn jemand von der Erde aus einen leuchtenden Stern sieht und sagt, «Da will ich hin», werden Senat und Kongress Raketen bauen lassen, die das ermöglichen. Man dringt so weit in den Raum vor, bis man einen anderen noch fernerer Stern entdeckt, der von der Erde aus nicht zu sehen war, und so fort, von einem Stern zum nächsten. Das heisst in Wirklichkeit, dass wir durch physische Arbeit zu neuen Erkenntnissen gelangen, während ein

gedankliches Konzept, das vom Gedächtnis abhängt, fehlschlagen kann. Danach entstanden FOUR NEW CLEAR WOMEN (1982) und THE PERSISTENCE OF ELECTRICAL NYMPHS IN SPACE (1985), eigentlich Mahatma Gandhis Bestattungsfeier. Denn wohin würden all die Seelen gehen, wenn man die Erde in die Luft jagt?

JK: Ich hab vor Jahren im Museum of Modern Art gearbeitet und hatte eine besondere Vorliebe für Marilyn.

JR: Das Bild?

JK: Ja. (*Gemeint ist MARILYN MONROE I, 1962.*)

JR: Ich hab Marilyn nie kennen gelernt, aber ich hab sie zweimal in New York gesehen. Das eine Mal hüpfte sie aus einer Limousine, um die *Sunday Times* zu kaufen. Aus Versehen stiess sie den ganzen Zeitungsstapel um und verschwand wieder im Wagen. Und einmal am Times Square mit Arthur Miller. Sie sah wirklich umwerfend aus. Und dann, peng, war sie tot. Ich hab das Bild als Werbung für sie gemacht. 1960 malte ich auch ein Porträt von John Kennedy (PRESIDENT ELECT), ebenfalls eine Eigenwerbung. Die Schauspielerin Joan Crawford hab ich gemalt, weil sie an mehrere Künstler Bonbon-Telegramme verschickt hatte, in denen sie eine Pop-Art-Ausstellung ankündigte. Als wir alle zur Eröffnung kamen, hat sie einfach dicht gemacht und die Sache abgeblasen. Nichts als heisse Luft, typisch für sie. Das hat mich darauf gebracht, die Sache mit dem Titel UNTITLED (JOAN CRAWFORD SAYS...) (1964) zu machen. Auch da geht es um Werbung.

JK: In MARILYN gibt es eine Art Buchstabencollage ihres Namens, und auch einige der neueren Bilder enthalten Text und Wörter in abstrakter Form.

JR: Ich weiss, was du meinst. Du hast Recht. Ich hab für das Guggenheim in Berlin eine Reihe von Bildern gemacht. Dabei verwendete ich etwas, was wie Wäsche im Schleudergang aussieht, sowie Müsli-Packungen. 1963 machte ich ein Bild (NOMAD) mit einer ovalen Oxydol-Packung in der Mittagshitze und einer Atomexplosion. Die Frage war: «Was hat in der kapitalistischen Gesellschaft mehr Gewicht, die Bombenexplosion oder die Waschpulvermarke?»

JK: Aber dadurch, dass es gerahmt war, wurde es nicht zu einem Markenzeichen wie bei Warhol, den du vorhin erwähnt hast. Ich erinnere mich an eine Ausstellung bei Leo Castelli, es ist Jahre her, und ich glaube, da war ein richtiges Bettgestell dabei.

JR: Nein, es war gemalt. 1971 hatte ich einen schrecklichen Autounfall, der mir einen Schuldenberg von siebzigtausend Dollar bescherte. Die 70er Jahre waren einfach fürchterlich, erst ab 1977 wurde es allmählich besser. Godard drehte damals auch gerade einen Film, als er einen Motorradunfall hatte und

sich einen Beckenbruch zuzog. Die Kritiker verrissen den Film. Pech gehabt.

CR: Wir kommen immer wieder aufs Kino zu sprechen. Angefangen von den Bildern am Times Square bis zu den Schauspielern, die den Durchbruch schafften. Aber auch die an Cinemascope erinnernde Dimension deiner Werke erinnert an den Film, oder die Montage von Bildern, das Zitieren bestimmter Momente und das Abstrahieren von der Realität; auch die Nahaufnahmen von Gesichtern sind eine klassische Hollywood-Technik. Hast du dabei das Publikum im Visier? Sollen ihm verschiedene Geschichten angeboten werden, so dass alle ihren je eigenen Traum träumen können?

JR: Die Breitleinwand hat mich schon immer fasziniert. In den grossen Autokinos hab ich mich jeweils ganz auf die linke untere Ecke des Films konzentriert. Wenn wir manchmal bei einer dieser zehn oder fünfzehn Stockwerke hohen Kinoreklamen patzten und noch Platz übrig war, sagte der Boss nur: «Setz noch <Cinemascope> rein.» Und wir mussten den Schriftzug auf die leere Fläche malen.

JK: Wie viel von einem Film ist Collage? Die Bilder mit dem Ton darüber, dann die Collagen bei der graphischen Gestaltung, der Schnitt. Jedenfalls ist Collage ein fester Bestandteil unserer Kultur, auch auf dem Computerbildschirm liegen die Bilder schichtweise übereinander.

JR: Ja, das ist wirklich ein Phänomen. Filmemacher wie Stan Brakhage und andere experimentierten damit und beeinflussen nun Hollywood. Erst heute hat man den Blick für ihre Techniken und erkennt, dass sie echte Pioniere waren.

CR: Schnitt und Collage erzeugen eine bestimmte Zeit, genau wie deine Arbeiten den Betrachter in eine neue Zeitschleife katapultieren. Das Publikum wird in die einzelnen Fragmente hineingezogen, verliert sich darin und entwickelt ein ganz anderes Verhältnis zu den Motiven als im täglichen Leben. Wie Godard hast du Techniken entwickelt, die neu und einzigartig waren.

JR: Miles Davis' «Birth of the Cool» leitete eine eigentliche Tendenz des Coolen ein. Diese Idee bestimmte auch die Kunst der 50er und 60er Jahre: Coole Sachen waren gefragt. Aber den Studenten wurde noch das Gegenteil beigebracht: Farbe auf die Leinwand zu schütten – das sei echt heiss. Panza ist Mr. Super Cool, ein total neues Lebensgefühl. Wie viel Distanz zur eigenen Arbeit, den eigenen Bildern ist überhaupt möglich?

JK: Ich glaube, weil dem Betrachter deiner Bilder alles so bekannt vorkommt, egal ob es sich um ein Fleisch-Reklame-Bild oder einen Lippenstift handelt, hat das Publikum gewissermassen das Gefühl, sich selbst zu sehen. Es funkio-

niert wie ein Spiegel. Sie spüren sich selbst. Für mich ist das ein echter Aufsteller.

JR: Ein Bild an der Wand und ein menschliches Wesen sind zwei ganz verschiedene Dinge. Roy Lichtenstein sagte einmal: «Jedes Mal, wenn man ins Metropolitan geht, die Bilder an der Wand anschaut und eine schöne junge Frau betritt den Raum, betrachtet man sie anstelle der Bilder.»

JK: Spielt die Sexualität eine Rolle in deinen Arbeiten?

JR: Na ja, ich hab das Gefühl, wenn man arbeitet und im Leben passiert etwas – das kann politisch, sexuell, ein Todesfall oder irgendeine Sinnfrage sein –, sollte man seine Energie nicht darauf verschwenden, es aus der Arbeit herauszuhalten. Man integriert es einfach und macht weiter. Das einzig wirklich Wichtige ist die Plastizität der Bildfläche; egal, was einen gerade beschäftigt, man packt es da rein. Und was die so genannte «reine» Malerei betrifft, halte ich es mit Jasper Johns: «Je genauer man hinsieht, desto mehr wuselt es.» So viel zur «reinen» Malerei.

JK: Interessant, was du über Energie sagst, die Dinge kämen einfach so.

JR: Ja. Als ich Marcel Duchamp traf, brachte ich ihm eine Sonnenblume, eine Fliegenklatsche und einen Mona-Lisa-Button und fragte ihn: «Haben Sie sich mit östlicher Philosophie beschäftigt?» Er war ein richtig gesprächiger Typ und antwortete: «Nein, ich habe nur *Zen in der Kunst des Bogenschessens* gelesen.» Er hatte Seiten, die keiner kannte. Es gab einen Bildhauer, Israel Levitan, der eine Frau namens Idi heiratete. Sie steckte in einem Ganzkörperkorsett und konnte sich kaum bewegen, und als er mit ihr nach Europa ging, trug er sie buchstäblich mit sich herum. Marcel Duchamp hat ihr Malunterricht gegeben. Ist das nicht wunderbar?

JK: Jim, was deine Position in der Kunstwelt angeht: Hast du sie erreicht, weil du deine Ideen verfolgt hast, weil du einfach deine Kunst gemacht hast? Und was war das für ein Gefühl, als du es geschafft hattest? Manchmal komme ich selbst ins Nachdenken und frage mich: «Wie komme ich zu dieser Position? Hab ich das mir zu verdanken?» Ich weiss, du bist mit dir selbst im Reinen, du geniesst das Leben und hast viele positive Erfahrungen gemacht.

JR: Die Leute fragen mich oft, warum ich male. Ich weiss nicht, warum ich male oder bestimmte Dinge tue, ich weiss nur, dass ich unausstehlich werde, wenn ich es nicht tue. Die Bedürfnisse eines Künstlers verändern sich im Lauf seines Lebens und seiner Karriere. 1947 erschien in einer Ausgabe von *Life* ein grosser Artikel über Picasso. Da stand zu lesen: «Ist er wirklich ein grosser Maler?» Und da war er in seinen Shorts, ein kleiner

Mann in einem Neun-Zimmer-Atelier in Paris. Er hatte gerade diese grossen figürlichen Bilder gemalt und hatte eine neue Geliebte, Françoise Gilot. Ferner hiess es, sein Autogramm komme für die GIs gleich nach dem von Charles de Gaulle. So läuft das, wenn man Glück hat, lebt man lange. So viele meiner Freunde haben sich verabschiedet, einfach so. Dan Flavin ist gestorben. Und Judd. Andy. Roy. Meine alten Freunde sind für mich eine Art Bibliothek voller Informationen, die verhindern, dass ich den Verstand verliere. Ich kann sie nicht mehr anrufen und nach einem Rezept fragen. Ich sehe Rauschenbergs und Jasper Johns' Leben vor mir. Ich kannte diese Typen, als sie noch am Hungertuch nagten. Sie haben sich total verändert, anfangs waren das ziemlich verhuschte, ruhige Typen. Und Jean-Michel Basquiat, auch ihn kannte ich ziemlich gut, er rief mich an und beklagte sich über die Kritiker, die ihn fertig machten. Dann brachte er sich um. Als ich seine Retrospektive im Whitney sah, dachte ich, wenn er das hätte sehen können, würde er sagen: «So schlecht bin ich gar nicht, nein, überhaupt nicht, ich mach weiter.» Ich will damit sagen, dass Künstler ihr Werk erst richtig beurteilen können, wenn es ihnen später präsentiert wird. Es füllt sie so aus, sie sind so besessen davon, dass sie seinen Stellenwert nicht wirklich erkennen können.

JK: Um noch einmal auf Picasso zurückzukommen. Anfang dieser Woche redete ich mit einem Freund und wir trauerten den Doors, Jim Morrison, Jimi Hendrix und Janis Joplin nach, dabei fiel uns auf, dass Picasso sie alle überlebt hat.

JR: Ich habe häufig mit Franz Kline und de Kooning gebechert. Rothko war die reinste Dampflok, er musste immer Dampf ablassen (*JR produziert ein zischendes Geräusch*). De Kooning war ein echter Quartalssäufer. Er arbeitete regelmässig wie ein Uhrwerk, konnte Monate lang sieben Tage die Woche malen. Dann aber gabs ein gigantisches Besäufnis. Das war seine Art sich zu erholen. Wenn Bill nüchtern war, war er die Sanftmut in Person.

JK: Für mich bedeutet Kunst «etwas zu verkaufen». Junge Künstler haben heutzutage so viele Möglichkeiten. Die Entwicklung ist rasant.

JR: Kunst muss nicht heissen etwas zu verkaufen, aber es kommt vor. Das ist ein echtes Dilemma. Als ich anfang, hatte ich eine Wohnung auf der Upper East Side für einunddreissig Dollar und ein Atelier für fünfundvierzig Dollar im Monat. Mein Gehalt betrug ungefähr hundertzwanzig Dollar die Woche. Ich konnte also sogar noch etwas auf die hohe Kante legen. Die jungen Künstler von heute wollen rasch zu Geld kommen und müssen so schnell wie möglich eine Ausstellung

haben. Wegen der enormen Kosten. Ich würde einem jungen Künstler raten: «Schau, dass du erst mal richtig in Fahrt kommst, und dann mach was, was noch keiner gesehen hat.» Ich finde, die Jungen haben es schwer heutzutage. Sie meinen, sie müssten mit ihrer Kunst Geld verdienen.

JK: Sie haben also die Möglichkeit, aber die lässt ihnen keine Zeit.

JR: Ja, Zeit. Ich hatte Glück. Damals gab es hier einen Markt für Kunst.

JK: Ich glaube, dieses Echo gibt es heute nicht mehr. Nimm deine Arbeiten aus den 60er Jahren, deine Pop-Art-Bilder: Ich glaube nicht, dass heute noch jemand mit so viel Enthusiasmus dahinter geht.

JR: Es ist schon seltsam. Morton und Rosie Newman kauften mir vor Jahren ein paar Bilder ab. An einer Pop-Art-Ausstellung neulich im Whitney Museum zog Rosie Newmann ein dickes Bündel Eindollarnoten aus der Tasche und reichte es mir. Ich sagte: «Rosie, ich floriere, mir gehts bestens.» Aber sie sagte: «Nein, nein. Ich möchte, dass du mal anständig essen gehst.» Ich hatte also diesen Kohlkopf aus grünen Eindollarscheinen, ungefähr fünfunddreissig, und ging mit einigen Künstlern zum Essen und verkündete: «Heute auf meine Kosten, Jungs.» Ungefähr dreihundert Ginseng-Cocktails und anschliessend eine Portion rohes Fleisch, das wars. Egal, wo man lebt, sobald man wirtschaftliche Fragen anspricht, beginnt sich der Staat für einen zu interessieren. An manchen Orten kann es für einen Künstler richtig ungemütlich werden.

JK: Ich freue mich darauf, viele neue Sachen zu machen. Ich habe eben eine fürchterliche Scheidung durchgestanden. So was kann passieren und bringt das Leben durcheinander. Aber das Arbeiten habe ich immer genossen und freue mich auch wieder darauf. Allein schon das Gefühl, wenn ich so was wie deine Bilder anschau, Jim, lässt mich aufleben. Ich reagiere ganz emotional auf die Dinge, je nachdem, was sie bei mir auslösen.

JR: Als ich 1960 anfang, sah ich diesen Holzschnitt von Posada aus dem Jahr 1911: ein grinsendes Skelett mit dem Titel SELBSTPORTRÄT, 1960. O mein Gott, ich musste wirklich lachen. Später sah ich in *Life* ein anderes Bild von einem winzigen Mädchen. Es war ein Heft von 1940 und der Werbetext lautete: «Was wird dieses kleine Mädchen 1967 machen?» «Na», dachte ich, «jetzt haben wir 1967.»

JK: Könnte man sagen, Picasso sei der Erfinder der Collage, oder ist das eine grobe Vereinfachung?

JR: Na ja, sagen kann man das schon, obs stimmt, ist eine andere Frage. Ich weiss nicht, wann das begann.

JK: Wenn man sich vorstellt, wie das anfang zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, und jetzt, am Ende des Jahrhunderts, ist es immer noch aktuell.

CR: Wenn ich eure Arbeiten vergleiche, fällt mir auf, dass du, James, immer auf Collage oder Montage zurückgreifst. Du nimmst Fragmente, die immer herausgeschnitten oder -gerissen sind, während du, Jeff, immer das ganze Ding verwendest. Es handelt sich immer um ein einziges Objekt, dessen Grösse, Farbe oder Material du variierst. Aber du lässt es ganz. Ich finde keinen gemeinsamen Nenner der beiden Methoden. Was verbindet sie?

JK: Jim, machst du manchmal Skulpturen?

JR: Ich habe mal eine Wüstenpflanze aus verchromtem Stacheldraht gemacht und einen kleinen Abfalleimer aus massivem Gold.

JK: Ich bin der Meinung, dass ich immer verschiedene Elemente collagiert habe. Zuletzt in meinen *Banality*-Arbeiten von 1988. Ich habe das Photo von einem Schweinchen, einem Hund und einem Vogel übereinander gelegt. Danach habe ich kaum mehr derartige Arbeiten gemacht.

CR: Aber du versuchst, die Collage bis zu einem bestimmten Grad verschwinden zu lassen. JOHANNES DER TÄUFER mit dem Pinguin und dem Schwein ist zwar äusserst bizarr, aber man sieht keine Nahtstellen mehr. Vielleicht hat das mehr mit Skulptur zu tun als mit Malerei... Ist es vielleicht charakteristisch für dieses Medium?

JK: Vielleicht. Als ich an meinen *Celebration*-Bildern arbeitete, versuchte ich auf drei verschiedene Arten mit Abstraktion umzugehen. Da war einmal die visuelle Abstraktion, dann die Vergrösserung und schliesslich die Collage. Die Bilder waren speziell als Collage angelegt, immer ein Bild über dem anderen. *JR:* Seit ich in New York bin, fragen mich die jungen Künstler immer: «Sag mal, woher nimmst du eigentlich deine Motive?» Das Werk enthält wohl unterschwellig eine Bildsprache, die man wieder erkennt. Wenn wir früher einen Filmstar auf eine Reklamewand malten, fingen wir immer oben mit dem Haar an; mit einem bestimmten Wirbel im Haar oder auch mit dem «Scheitel» eines Kuchens. Immer mitten rein in die Materie. Es war im Grunde ein grosses abstraktes Bild. Wie hätte das noch wie ein Stück Kuchen aussehen sollen? Später, als ich Themen malte, die mich interessierten, rang ich ihnen genau dies ab. Das fasziniert mich immer noch: So nah dran zu sein, dass man nicht mehr erkennen kann, was es eigentlich ist. Du hast von Collage gesprochen. Ich frage dich: «Was ist denn das dahinter liegende Bild? Was ist überhaupt Abstraktion?»

(Übersetzung: Goridis/Parker)

For Jim

The pleasure of painting is what radiates from all of James Rosenquist's works. Pleasure and curiosity, joy of life and living. There is something I can easily recognize, something familiar, but something hard to describe, something very esoteric, vague, evasive. Do I dare to try to define it? I have to try, because Jim has

asked me to write this text. I know what it is: We are both dumb Swedes, one from North Dakota, one from Stockholm. What is it that I can recognize so clearly, so easily, with such pleasure as Swedish in Jim's painting? It is a certain naïveté that I am also proud of owning myself, a certain basic optimism. Life is full of consequences and lets us live with them, the best way we can. Jim's work expands his curiosity, his amusement, his surprises, and also the way that he has found to be able to accept it all, because it is wonderful to be able to add the evidence of another discovery to the endless richness of everyday. Enormous energy, quiet, shy, curious of life, remaining curious, year after year. Terrific power of invention, of putting conventions upside down. Those are a few elements of Jim Rosenquist's virtues.

Jim Rosenquist told me once that when he was painting gigantic street signs, sitting on a hanging chair, he had to paint a fifty-square-meter surface red. When he turned around, the whole world was green.

PONTUS HULTEN

Für Jim

Die Freude am Malen leuchtet uns aus allen Bildern von James Rosenquist entgegen. Freude und Neugier, Lebenslust und Lebendigkeit. Es liegt etwas in diesen Bildern, das ich sofort wieder erkenne, etwas Vertrautes, das schwer zu beschreiben ist, etwas höchst Esoterisches, Vages, Flüchtiges. Darf ich wagen, es zu defi-

nieren? Ich muss es versuchen, da Jim mich gebeten hat einen Text zu schreiben. Ich weiss, was es ist: Wir beide sind dumme Schweden, einer aus Nord-Dakota, einer aus Stockholm. Aber was an Jims Kunst ist es nur, das ich so klar, so leicht und so beglückt als schwedisches Element wieder erkenne?

Es ist eine gewisse Naivität, die ebenfalls zu besitzen ich stolz bin, ein gewisser Optimismus, der allem zugrunde liegt. Das Leben ist voller Konsequenzen, mit denen wir halt leben, so gut wir können. Jims Arbeit zeigt seine Neugier, sein Vergnügen, seine Überraschung und auch die Art, wie er vieles akzeptieren kann, einfach weil es wunderbar ist, Zeugnis einer weiteren Entdeckung ablegen und dem unerschöpflichen Reichtum des Alltags hinzufügen zu können. Ungeheure Energie, Ruhe, Scheu, Neugier auf das Leben, immer noch und immer wieder, Jahr für Jahr. Höchste Erfindungskraft, unerschrockenes Umstürzen von Konventionen. Dies sind nur einige von Jim Rosenquists Qualitäten.

Jim erzählte mir einmal, dass er, als er noch riesige Plakatwände malte, auf einem Hängesitz eine Fläche von fünfzig Quadratmetern rot streichen musste. Als er sich umkehrte, war die ganze Welt grün.

(Übersetzung: Wilma Parker)

PONTUS HULTEN lives in France. He was the first director of Moderna Museet, Stockholm (1959–1973), and the first European to present Pop Art in a museum. From 1974–1976 he was involved in founding the Centre Pompidou in Paris, which opened in 1977. In 1981 he became the project director for the new Museum of Contemporary Art in Los Angeles.

PONTUS HULTEN lebt in Frankreich. Er war der erste Direktor des Moderna Museet in Stockholm (1959–1973) und holte als Erster in Europa die Pop-Art ins Museum. 1974–1976 leistete er wesentliche Vorarbeiten für das 1977 eröffnete Centre Georges Pompidou in Paris. 1981 übernahm er die Leitung des Projekts für ein neues Museum zeitgenössischer Kunst in Los Angeles (das spätere MoCA).