

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1985)

Heft: 6: Collaboration Jannis Kounellis

Artikel: Kunst und Literatur : New York, 1985 = Art and literature : New York, 1985

Autor: Rieff, David / Brockmann, Elisabeth

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679996>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

KUNST UND LITERATUR

NEW YORK, 1985

DAVID RIEFF

«Bei den meisten Weichtieren hat die organische Gestalt kaum Auswirkungen auf die Lebensform der einzelnen Spezies, zumal sie sich gegenseitig nicht sehen und auch sonst die anderen Individuen bzw. ihre Umwelt nur recht vage wahrnehmen. Und dennoch tragen sie farbenprächtige Muster aus leuchtenden Streifen und Formen, die für uns (wie übrigens häufig bei Bauchfüßern) eine besondere Augenweide sind, tatsächlich aber unabhängig davon existieren, ob sie jemals wahrgenommen werden.»

ITALO CALVINO,
Kosmokomische Geschichten

Man braucht schon Talent wie Calvino oder wie der Erforscher menschlicher *Topoi* Canetti in «DER OHRENZEUGE», um auch nur ansatzweise eine einigermaßen verständliche Landkarte jener beiden benachbarten und zuweilen kooperierenden, dann aber auch wieder verfeindeten Königreiche anzulegen, die sich Kunst und Literatur nennen. Selbst zu Zeiten, in denen annähernd einheitliche Vorstellungen darüber herrschten, was Kunst sei und was Literatur, gab es im Verhältnis der beiden zueinander Schwierigkeiten. Heutzutage — und ich habe den Verdacht, dass dies in besonderem Masse auf die U.S.A. zutrifft — ist die Angelegenheit noch verworrener aufgrund der Tatsache, dass man sich weder in der Kunst noch in der Literatur darüber einig ist, was man über Bilder oder Romane denken soll.

Zunächst stellt sich ein Problem, das Calvino in seinen unvergleichlichen «Unsichtbaren Städten» aufwirft: nämlich dass der Wirklichkeitsgehalt der Orte, die Polo dem Grossen Khan beschreibt, für immer fraglich bleibt. Was für eine Stadt, fragt sich Kublai Khan. Und Leute, die sich mit Malerei und Performance beschäftigen oder einen Roman lesen, fragen sich mit Recht, welche Kunst, welcher Text. In Anbetracht amerikanischer Literatur könnte dem Leser der Verdacht kommen, dass der Kritiker jenes Heer von Literaten des herrschenden Trends meint, zu denen z.B. John Updike, Saul Bellow und Philip Roth zu zählen sind, Schriftsteller, die zusammen mit der jüngeren Generation, Anne Bettie, Don LeLillo, Ted Mooney, um nur ein paar Namen zu nennen, auf den Literatur-Seiten der Zeitungen besprochen werden, Lehraufträge für Literaturkurse an Universitäten erhalten und — wie könnte es anders sein — von jenen New Yorker Verlagshäusern betreut werden, die schon Faulkner, Hemingway, Fitzgerald und sogar Henry James herausgebracht haben. Komplett ist diese Liste zwar, doch problematisch in bezug darauf, was in ihr unerwähnt bleibt. Betrachtet man die «SUNDAY NEW YORK TIMES BOOK REVIEW», sollte in einer Darstellung moderner amerikanischer Prosa jene Gruppe von Schriftstellern vermehrt Beachtung

DAVID RIEFF ist Cheflektor beim New Yorker Verlag Farrar, Straus and Giroux. Gegenwärtig arbeitet er an einem Buch über Miami.

ART AND LITERATURE

NEW YORK, 1985

DAVID RIEFF

«For the majority of mollusks, the visible organic form has little organic importance in the life of the members of a species, since they cannot see one another and have, at most, only a vague perception of other individuals and of their surroundings. This does not prevent brightly colored stripings and forms which seem very beautiful to our eyes (as in many gastropod shells) from existing independently of any relationship to visibility.»

ITALO CALVINO,
Cosmicomics

It would require the talents of a Calvino, or, perhaps, a geographer of human *topoi* like the Canetti of *EAR WITNESS*, even to begin to chart comprehensibly the map of those adjacent, at-times interdependent, at times warring kingdoms known as art and literature. The relationship was problematic even in periods where people have had fairly consistent ideas of what art was or what literature was. In our own time — and particularly, I suspect, in the United States — the fact that there is little agreement within the art or the literary world about what to think about painting or the novel makes things still murkier.

The problem is, at the outset, the one Calvino poses in his incomparable *Invisible Cities*: that is, the very reality of the places Polo describes to the Great Khan is forever open to question. What City, thinks Kublai Khan. And people who follow painting, performance, or read novels can well ask what art, what writing. Taking only American literature, a reader might wonder whether the critic is talking about the big «mainstream» battalions of, say, John Updike, Saul Bellow, and Philip Roth — writers who, along with a younger generation which includes Anne Beattie, Don DeLillo, Ted Mooney, to name only a few, are reviewed on the book pages of newspapers, get teaching jobs in university writing programs, and, of course, are published by those New York publishing houses which published Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, indeed Henry James, before them.

What is problematic about this account, accurate though it is as far as it goes, is what it leaves out. For the narrative of modern American prose as told from the perspective of the Sunday NEW YORK TIMES BOOK REVIEW should conjure up another group of writers who, though marginal in literary terms (that is, only dimly perceived in the consciousness of the literary establishment) have much more to do with the art world in New York, with the world of pop music, of fashion, of dance, and of performance art. These writers, who, it seems to me, are all to some extent disciples of either William Burroughs or of the Beat writers (after all, it was with Kerouac that the first real bifurcation in American letters between «Counter» and «mainstream» occurred). They include, most notably, Kathy Acker and Richard Prince and their audience is composed largely of people who read art magazines rather than *The New York Review of Books*. These writers are not so much another faction within the literary world as an anti-world.

DAVID RIEFF is senior editor at the New York publishing house Farrar, Straus, and Giroux. He is currently working on a book about Miami.

finden, die zwar eine literarische Randerscheinung darstellt (und das bedeutet, dass sie im Bewusstsein des Literatur-Establishments kaum registriert ist), aber weit mehr mit der New Yorker Kunstwelt, der Welt von Pop-Musik, Mode, Tanz und Performance zu tun hat. Mir scheint, dass diese Schriftsteller alle mehr oder weniger Schüler von William Burroughs oder den Dichtern der Beat-Generation sind. (Auf jeden Fall setzte die Spaltung der amerikanischen Literatur-Szene in einen «herrschenden Trend» und eine «Gegenbewegung» bei Kerouac ein.) Bemerkenswerterweise gehören zu diesen Autoren auch Kathy Acker und Richard Prince, und ihre Leserschaft besteht grösstenteils aus Leuten, die weniger «The New York Review of Books» als vielmehr Kunstzeitschriften lesen. Innerhalb der Literatur-Welt stellen sie nicht so sehr eine Fraktion, sondern eine Art Anti-Szene dar.

Was einem Aussenstehenden wie mir als vorprogrammiertes Altern der Kunstwelt erscheint, nämlich die schnelle Aufeinanderfolge von Kunstrichtungen in relativ kurzen Zeitabständen, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die offizielle Darstellung der Kunst-Szene keinesfalls für bare Münze zu nehmen ist. Man denke dabei nur an die allzu schematische und vereinfachende Unterscheidung zwischen dem klaren und verhaltenen späten Modernismus, wie wir ihn bei Greenberg und Fried beschrieben finden, und dem synkretistischen Konsens gegenwärtiger Post-Moderne. Der intellektuelle Effort ist mit dem alten Witz «zwei Juden, drei politische Parteien» wirklich gut beschrieben.

Man kann davon ausgehen, dass der Impuls, Kunst und Literatur einander anzunähern, zumindest teilweise aus der Tatsache kommt, dass uns die Verbindung zwischen beiden aus der Vergangenheit vertraut ist. Auf «Western Civilization 101/Plato to Nato»-Niveau werden Barock-Musik, Malerei und Dichtung selbstverständlich in einem Atemzug erwähnt, so wie man eben weiss, dass Gertrude Stein und Picasso mehr verband als blosser Bekanntschaft. Von der hohen Warte der Geschichte aus fügt sich Kunst, die zu Zeiten ihrer Entstehung mit der Gesellschaft unversöhnlich schien, nun widerspruchlos ein.

Neu scheint mir der Eifer zu sein (und hier spreche ich wieder als jemand, der sich hauptsächlich mit Literatur befasst), mit dem die sogenannten «post-modernen» Künstler darauf aus sind, die Grenzen zwischen den einzelnen Kunst-Genres zu verwischen. 1965 erschien in der berühmten Zeitschrift «ART AND LITERATURE» (die Tatsache, dass eine solche Zeitschrift überhaupt existieren konnte, passt ausgezeichnet) die viel zitierte Behauptung von Clement Greenberg, dass jede Art von Kunst sich definieren könne, sofern sie nur rein und aussergewöhnlich sei. «Wie eine Kunstrichtung sich versteht», schrieb er, «hat — ausschliessliche — Bedeutung nur innerhalb des jeweiligen

To be sure, what appears to an outsider like myself to be the planned obsolescence of the art world, the supercession of one movement by another in a relatively short time, should not conceal the fact that the official narrative of the art world must not be taken at face value. One need only think of how schematic and oversimple the distinction between the pure, discrete late modernism as described by Greenberg and Fried and the current post-modernist, syncretic consensus has begun to appear. The old joke «two jews, three political parties» is really a description of intellectual effort.

In part, at least, even the impulse to connect art with literature might be said to come from the fact that we know they have been connected in the past. On the simplest, *Western Civilization 101* / Plato to Nato level, one speaks confidently of, say, baroque music, painting, poetry, just as one knows that Gertrude Stein and Picasso had more in common than acquaintanceship. From the high promontory of history, the art which sticks out from society in its own time seems integral to it after time.

What seems new (again, I speak as someone mainly concerned with literature) is the way in which artists whom we call «post-modernist» have been intent on blurring the distinctions between individual arts. It was, after all, in 1965 that, writing, interestingly enough in the celebrated magazine *ART AND LITERATURE* (the fact that such a magazine could exist at all is wonderfully ap-posite), that Clement Greenberg could make his celebrated argument that each art could define itself insofar as it was pure or unique. «The concept of art,» he wrote is «meaningful or wholly meaningful, only within the individual arts.» The assumptions of «post-modernism» are, of course, exactly the opposite. Few artists of this more recent type are content to remain painters or sculptors. Rather, they make films, become photographers, and, though they are not the first artists to do so, turn into writers.

There is no reason why this should not be so. Even at the height of Greenberg's influence, there was the thickboned malcontent, Harald Rosenberg, warning people to pay attention to the artists themselves and to the transformed relations between artists, art works, and their audience. As Rosenberg saw it, «the integration of art and non-art is the essence of twentieth century vanguardism in art.» This is what might be called — among its other aspects — «making-as-criticism» rather than the craft, imposed from the outside on the artist, of the particular art form in question.

John Berger is absolutely right to argue that this revolutionary conception of art originates in Cubism: that blissful moment when art challenged «the fixed categories into which reality had been separated.» However, it is only in the last decades when we have the examples of artists themselves unwilling to have their work contained within one particular form, that it has become clear that this syncretic model of art-making is the dominant one. The relation to Cubism, moreover, goes a long way to explaining why those artists who have not joined Andy Warhol in his right-wing dandyism seem still so attached to revolutionary and radical rhetoric (however graphically ironic it may be).

Genres». Die «Post-Moderne» geht da natürlich von einer diametral entgegengesetzten Position aus. Kaum ein Künstler dieser jüngeren Richtung gibt sich damit zufrieden, einfach Maler oder Bildhauer zu sein. Stattdessen macht man Filme, wird Photograph oder Schriftsteller, obwohl letzteres bei Künstlern nicht gerade eine neue Erscheinung ist. *

Es gibt keinen Grund, warum dies nicht so sein sollte. Selbst als Greenbergs Einfluss den Höhepunkt erreicht hatte, meldete sich der ebenso unruhige wie hartnäckige Harold Rosenberg zu Wort und gemahnte die Leute, den Künstlern selbst sowie den veränderten Beziehungen zwischen Künstler, Kunstwerk und Publikum Rechnung zu tragen. Aus Rosenbergs Sicht «bildete den Kern der künstlerischen Avantgarde im 20. Jahrhundert die Integration von Kunst und Nicht-Kunst». Es geht also — neben anderen Aspekten — um den «Kunst-als-Kritik»-Effekt anstelle einer Kunstfertigkeit, die dem Künstler je nach Massgabe der entsprechenden Kunstform von aussen vorgegeben ist.

John Berger liegt mit seiner Behauptung völlig richtig, dass dieses revolutionäre Kunstverständnis seine Wurzeln im Kubismus hat: jenem glücklichen Augenblick, in dem Kunst «die festgelegten Kategorien, in welche man die Wirklichkeit eingeteilt hatte», aufbrach. Jedenfalls ist es erst ein paar Jahrzehnte her, seit Künstler sich nicht mehr damit zufrieden geben, ihre Arbeit in eine einzige spezielle Form zu pressen, und dass dieses synkretistische Modell in der Kunst-Produktion vorherrscht. Die Beziehung zum Kubismus erklärt darüberhinaus auch hinreichend, warum Künstler, die sich nicht dem rechtsgerichteten Dandytum eines Andy Warhol verschrieben haben, immer noch eine solche Schwäche für revolutionäre und radikale Rhetorik haben (auch wenn sie sich durchaus ironisch gemeinter Darstellungsweisen bedienen).

Viel wichtiger aber ist, dass die führenden Künstler der Post-Moderne Einflüsse aufgreifen, Bezüge herstellen und Ausdrucksformen wählen, die von völlig ausserhalb der Kunstgeschichte liegenden Bereichen stammen. Für einen sich mit Literatur befassenden Menschen wie mich ist es faszinierend zu sehen, wie oft man in den Zeitschriften und Anthologien der gegenwärtigen Kunst-Szene auf Kritiker-Namen wie Bahktin, Lyotard und Barthes trifft. Die kürzlich erschienene Sammlung von Kunstkritiken, die das New Yorker *New Museum* unter dem Titel «ART AFTER MODERNISM: RETHINKING REPRESENTATION» herausgebracht hat, bringt als ersten Essay Jorge Luis Borges' Kurzgeschichte «Pierre Menard, Autor des Quijote». Es interessiert mich nicht sonderlich, ob es da eine Verbindung gibt zwischen Borges' Geschichte und den Aufsätzen von Rosa-

What is more important is that the leading post-modern artists are quite free to pick their influences, their concerns, and even their modalities of expression from sources completely outside the history of art. It is fascinating for a literary type like myself to see how often in the magazines and anthologies of the current art scene one runs across the names of critics like Bakhtin, Lyotard, and Barthes. The recent anthology of art criticism put out by New York's New Museum and entitled *ART AFTER MODERNISM: RETHINKING REPRESENTATION* has, for its first essay, Jorge Luis Borges' short story, «Pierre Menard, Author of the Quijote.» I am not particularly interested as to whether Borges' story belongs with essays on post modernism by Rosalind Krauss. Rather, what is startling is that artists feel no incongruity at such a juxtaposition.

The fact is that probably more people in the art world read Lyotard or Bakhtin than do practicing writers. Not only have painters and sculptors created an art in which everything is available to them, but literary criticism (or the work of fiction writers like Borges whose work can be read as literary criticism) is useful as a way of thinking through what it is to make art. This is inconceivable in the mainstream world of American letters where, to say the least, even literary criticism (let alone art criticism) is viewed with resentment but without any other kind of interest.

One thing that is, indeed, quite remarkable about most American writers is their deep suspicion of intellectual activity with regard to their own work. A writer must have a subject and an appetite for grueling labor. Any recourse to theory sounds bogus to most American writers, as if they are trying to develop justifications for things they should have remedied on the page. The thing that writers agree on is that a book is made by writing and re-writing, and that only afterward is it sent out into the world to receive the praise or blame most American writers would think of as synonymous with the critic's vocation.

Thus, art and literature couldn't, from this point of view at least, be further apart. For literature (I am of course speaking of «mainstream» work here) has not retreated to any appreciable degree from a conception of itself as a craft and as a single, inviolable medium. Painting obviously, has gone in the opposite direction, rejecting such privileged categories as the unique art work or, indeed, the traditional notion of the artist. Although art can include «texts,» novels (with the exception of the jacket illustration) do not have pictures. In this, literature finds itself very much in accord with the prescriptions of a Greenberg or a Fried. Many would argue that the autarchic quality of literature gives it staying power (in any event, it is worth noting that writers cannot realistically expect anywhere near the kind of financial success achieved by successful painters). It also, of course, makes it seem stodgy to some — particularly in view of the lack of interest most writers today have in radical politics. Literature is thus not part of the current avant garde.

Except, of course, when it is. It is not, after all, uncommon to see the stories of Kathy Acker, of Richard Prince, of John Miller, or of Gary Indiana accompanied, or indeed paralleled by illustrations, polemical exhortations, or series of images which in no sense directly correspond to the text. These writers also publish books in

lind Krauss zur Post-Moderne. Eher bin ich überrascht, dass Künstler keinerlei Ungereimtheiten ob solcher Gegenüberstellung empfinden.

Tatsache ist, dass wahrscheinlich mehr Leute, die sich mit Kunst befassen, Lyotard oder Bahktin lesen als berufsmässige Literaten. Maler und Bildhauer haben eine Kunst geschaffen, der alles verfügbar ist; darüberhinaus wird Literaturkritik (bzw. fiktionale Texte von Schriftstellern wie Borges, dessen Werk als Literaturkritik aufgefasst werden kann) benutzt, um mit ihrer Hilfe bildnerische Prozesse zu reflektieren. In der vorherrschenden amerikanischen Schriftstellerei ist das einfach unvorstellbar. Dort schenkt man sogar der Literaturkritik (ganz zu schweigen von Kunstkritik), gelinde gesagt, bestenfalls ein bisschen Abneigung.

Eines ist an amerikanischen Schriftstellern wirklich bemerkenswert: ihr tiefes Misstrauen gegenüber jeder intellektuellen Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit. Ein Schriftsteller muss ein Thema und Appetit auf aufreibende Arbeit haben. Jeder theoretische Bezug erscheint den meisten amerikanischen Schriftstellern unecht, als würden sie mit dieser Haltung rechtfertigen, was sie auf dem Papier nicht zustande gebracht haben. Man ist sich darin einig, dass ein Buch entsteht, indem man es immer wieder überarbeitet und das Ergebnis schliesslich in die Welt entlässt, um Lob oder Tadel zu ernten; und das halten die meisten amerikanischen Schriftsteller dann für die Stimme der Kritik.

Aus dieser Sicht könnte die Distanz zwischen Kunst und Literatur gar nicht grösser sein. Denn die Literatur (ich meine hier natürlich die Literatur des herrschenden Trends) hat von ihrem Selbstverständnis als Handwerk und unvergleichliches, unantastbares Medium keine nennenswerten Abstriche gemacht. Malerei dagegen hat exakt die entgegengesetzte Richtung eingeschlagen, indem sie solch privilegierte Kategorien wie «Einzigartigkeit des Kunstwerks» und selbst die traditionelle Vorstellung vom Künstler zurückwies. Es gibt zwar bildnerische Werke, die auch «Texte» miteinschliessen, aber Romane mit Bildern (abgesehen vom Umschlag) gibt es nicht. In dieser Hinsicht befindet sich Literatur im schönsten Einklang mit Greenberg und Fried. Viele werden einwenden, dass die Selbstbezogenheit der Literatur ihr Widerstandskraft verleiht. (Wie dem auch sei, bemerkenswert ist, dass Schriftsteller bei realistischer Einschätzung niemals auch nur annähernd den gleichen finanziellen Erfolg erwarten können wie erfolgreiche Maler.) Manchen erscheint dieses Argument der Widerstandskraft freilich fadenscheinig, zumal wenn man bedenkt, wie gering das Interesse der meisten Schriftsteller heute an radikaler Politik ist. Literatur ist zur Zeit nicht avantgardistisch.

the traditional sense but, like their artist colleagues, many have worked in other forms and do not seem particularly bound by literature — to express the matter sentimentally — as a vocation. Rather, literature is a vehicle for these writers, just as a given art form seems so often a vehicle for a particular artist.

It is possible, of course, that mainstream writing will follow the same course in time. After all, writers are not immune to either the blandishments or the influences of their time. The profound effect of television and of film is already being felt, not only in subject matter and in certain formal techniques, but in a certain flattening of the narrative. I have recently read a number of manuscripts which struck me as extremely competent but left me wondering why the writer had chosen to do a book rather than produce a movie script. There was narrative but there was no language in the literary sense. One felt all the movies the author had seen, all the rock videos he had watched, and all the television he had been reared on. It was another language, closer to Prince's or Acker's and far away indeed not only from Henry James but from Philip Roth. And I imagined that my reaction to these books must be quite similar to what someone like Francis Bacon feels when he looks at the New York Art scene. It is something else.

Painters of the generation of De Kooning and Philip Guston knew writers. Indeed the world of Easthampton painters and writers of the 1940s and 1950s was positively incestuous for all its crossings and linkages. I suspect, however, that this was due in part to accidents of history and geography and most importantly to the fact that the painters were still laboring under their Greenbergian constraints. As for the writers, not only have most not shaken them off but they seem quite uninterested in doing so. As a result, of course, few writers know very much about the painting of the last fifteen years and are unlikely to learn more in the foreseeable future.

Abgesehen von avantgardistischer Literatur natürlich. Es ist daher keineswegs ungewöhnlich, wenn man Geschichten von Kathy Acker, Richard Prince, John Miller oder Gary Indiana in Begleitung oder sogar Gegenüberstellung von Illustrationen, polemischen Parolen oder Bilderserien findet, die keinen direkten Bezug zum Text aufweisen. Diese Schriftsteller veröffentlichen zwar auch Bücher traditioneller Art, aber wie ihre Künstlerkollegen haben viele von ihnen auch schon in anderen Formen gearbeitet und fühlen sich nicht ausschliesslich — um es mal pathetisch auszudrücken — zur Literatur berufen. Sie bedienen sich der Literatur vielmehr als einer Art Vehikel, wie eben ein Künstler eine gegebene Kunstform für seine speziellen Zwecke nutzt.

Natürlich wird auch die «herrschende» Literatur irgendwann diese Richtung einschlagen. Denn noch immer sind Schriftsteller nicht immun gegen Schmeicheleien oder sonstige Einflüsse ihrer Zeit. Die tiefgreifende Wirkung von Film und Fernsehen ist bereits spürbar, und das nicht nur an der Wahl der Themen und ihrer formalen Behandlung, sondern auch an einer gewissen Abgeflachtheit der Erzählweise. In letzter Zeit habe ich einige Manuskripte gelesen, deren Qualität ich einerseits wirklich erstaunlich fand, bei denen ich mich aber andererseits gefragt habe, warum der Autor nicht statt Prosa ein Filmdrehbuch geschrieben hatte. Es war zwar ein erzählerisches Element vorhanden, aber es gab überhaupt keine sprachliche Gestaltung im literarischen Sinne. Man konnte sie herausspüren, all die Kinofilme, in die der Autor gegangen war, die Video-Clips, die er gesehen hatte, und die Fernsehfilme, mit denen er aufgewachsen war. Es war eine ganz andere Sprache, die schon eher etwas mit Richard Prince oder Kathy Acker, aber keinesfalls etwas mit Henry James oder gar Philip Roth zu tun hatte. Und ich stellte mir vor, dass mein Gefühl bei diesen Büchern ungefähr dem entsprach, was jemand wie Francis Bacon angesichts der New Yorker Kunst-Szene empfindet: sie ist etwas für sich.

Die Maler aus der Generation von DeKooning und Philip Guston waren mit Schriftstellern bekannt. Die Maler und Schriftsteller im Easthampton der 40er und 50er Jahre mit ihren vielen Beziehungen und Querverbindungen lebten sogar in einer geradezu inzestuösen Welt. Ich habe aber den Verdacht, dass dies zum einen einfach das Ergebnis geschichtlicher und geographischer Gegebenheiten war, zum andern aber hauptsächlich daran lag, dass die Maler noch immer mit den Greenberg'schen Fesseln zu kämpfen hatten. Die meisten Schriftsteller aber haben diese Fesseln bis heute nicht abgeschüttelt und scheinen auch gar kein Interesse daran zu haben. Das Resultat ist freilich, dass kaum ein Schriftsteller wirklich eine Ahnung von der Malerei der letzten fünfzehn Jahre hat — und dass sich das in absehbarer Zeit wohl auch nicht ändern wird.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)