

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 18: Collaboration Edward Ruscha

Artikel: "I hate to think" = "Ich hasse denken"

Autor: Adams, Brooks / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681193>

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: 21.02.2026

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

“ I HATE TO THINK ”

BROOKS ADAMS

THE NEW PAINTINGS OF JULIAN SCHNABEL

Julian Schnabel's recent paintings are aural experiences: they resound in the ear as well as the eye. This most basic form of synesthesia (whereby word becomes image, image word) suggests a primitive kind of incantation. Names and dates assume an almost magical charisma. Thus "Malaga," the name of the Spanish city, takes on a primal intonation; in two recent paintings with flotsam signs attached to tarps, it becomes MA-LA-GA – an insistent, phonetic demand (for food?). "The Day of Trueth," a graffiti found along with the initials "E. T. S." and a date, "26 Apr. 69," on Schnabel's studio wall, can be read as an unforgettable poem in its own right on another tarp – something truer than true. And "I hate to think," a phrase used in two more paintings, when embellished with a curlicue doodle, becomes "I hate to thonk." The

"i" with an "o" around it suggests an ancient Greek letter (delta?) or an Egyptian talisman, even as "thonk" inevitably leads to "wonk": "I hate to wonk" – now he's telling us something.

Schnabel's new paintings are full of false dates and sex jokes. "CCDLM," in fact, stands for *Ca c'est de la moule* in one red checked painting (on awning fabric borrowed from the French department store Tati) in what amounts to a reincarnation of Marcel Duchamp's L. H. O. O. Q. "Bucephalus" – the name of Alexander the Great's horse – writ large on a smaller 1988 tarp, becomes a big dick joke when appended to one of Schnabel's penis forms. "Bucephalu" (the "s" is dropped to a lower register in the painting) also sounds like a made-up modern Greek word in its own right. Schnabel's new paintings are thus about the possibilities for a seemingly illiterate yet intensely knowing pictorial language. They issue orders ("Silencio" in one painting may be read as an imperative issued by some huffy major-domo), even as they re-orchestrate our

BROOKS ADAMS writes frequently for *Art in America* and *Harper's Bazaar* and is completing a book on the Belgian Symbolists for Abrams.

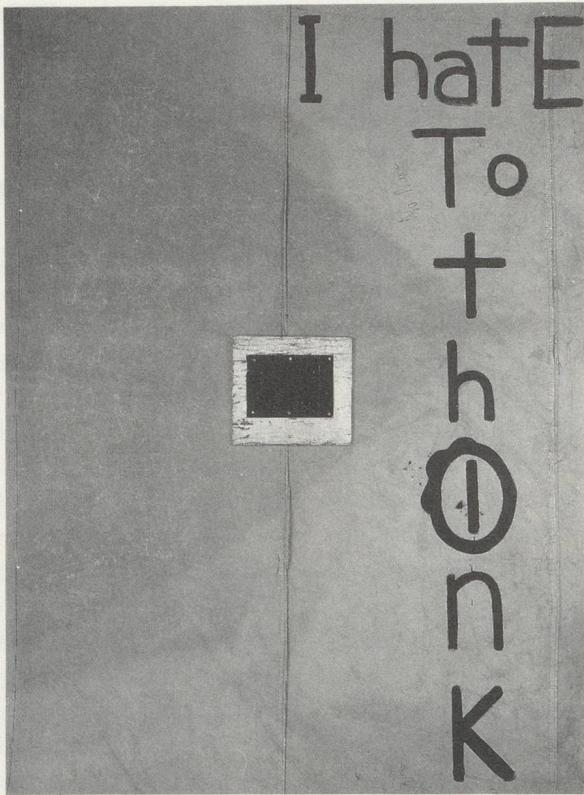
sense of time ("Atto II," written on another tarp like an operatic safety curtain, suggests that one act has ended and another is about to begin).

Many of the paintings referred to above belong to a cycle of 16-foot-square tarps that Schnabel is currently completing for a show in Bordeaux. The size of the paintings relates specifically to the arches in the space, and the Bordeaux cycle is also supposedly the first series that the artist has ever done for a designated interior (and, in speaking of the cycle, Schnabel refers repeatedly to Matisse's chapel at Vence). Yet this form of decoration seems to come perfectly naturally to the artist who has, after all, often thought in terms of vast ensembles, be it his sculptural tomb for Joseph Beuys (shown at Yvon Lambert in Paris last year) or his spontaneous restaging of his Whitney retrospective when some of the works were temporarily lost in transit. Having also designed a store for his wife, Jacqueline, and appropriated Kabuki backdrops for his paintings, Schnabel has shown himself no stranger to the world of theatrical artifice. Indeed, his New York studio resembles nothing so much as the Venetian atelier of the fin-de-siècle artist-designer Mariano Fortuny, while his Montauk house, with its outdoor studio and a view reminiscent of Monet at Etretat, suggests a mindboggling mixture of *Arte Povera* and *plein airiste*.

Stylistically speaking, Schnabel's new paintings summon up a world of 1950s European squalor, reinterpreted with the hindsight of heroic postwar American abstraction. Thus, his use of weathered tarps, occasionally ripped and patched in places, recalls the '50s Italian sack paintings of Alberto Burri, whose traumatized collages sewn together with bits of rag and thread stem from his experiences as a military doctor in World War II and can also suggest an almost monastic or flagellant role for painting – canvases as sack cloth and ashes, art as an almost renunciatory act. Yet the pieces of 17th-century *baldequino* embroidery appended to Schnabel's recent canvases are a mad concession to *richesse* amidst these otherwise impoverished fields. They function like syllables or stress

marks, the abstract punctuation of a grandiose syntax. They also evoke, however minimally, all the Catholic pomp and circumstance for which they were originally used. Thus they are a continuation of the little religious banners used in Schnabel's 1987 "Recognitions" series. These paintings, with huge names like "St. Ignatius of Loyola" and "Spinoza" written on them, were at least in part inspired by William Gaddis's sprawling 1950s novel, *THE RECOGNITIONS*, about a forger of Flemish primitive paintings in the contemporary art world. As Gaddis writes in his description of Spain (which paradoxically has recently been translated into Spanish), "Nothing retains its original shape, or purpose, among broken parts and rusted remains of useful objects, unidentifiable now, indistinguishable from other fragments of the past shapes and sharp angles of curious design and unique intention, wasting without flame under the litter of news no longer news, pages of words torn by the wind, sodden with rain, words retaining separation, strung to the tear, without apparent purpose."

Schnabel's 1988 painting, *ST. S.*, affords the most astounding sense of European murality: it's almost as if one of Barnett Newman's zips had come to rest in an enormous Neapolitan hotel room. On the *trompe l'oeil* "wall," under cracked glass, hangs a crummy reproduction of Guido Reni's *ST. SEBASTIAN*, the bottom of the tarp is painted like a grimy dado; and the horizontal seams where the fabric has been sewn together even manage to suggest some grisly seaside vantage. The illusion of grandeur, wrack and ruin is compelling, as is the almost suffocating sense of existential doom, for Guido Reni's saint not only hangs in every *borghe* interior but is also the patron saint of homosexuals. Oscar Wilde for one wrote a paean to Reni's painting and even took the pseudonym of "Sebastian" in France. Coincidentally, on the eve of a huge Guido Reni retrospective in Bologna, Schnabel's *ST. S* assumes an added contemporaneity and pathos. Coming hard on the heels of Robert Wilson's *MARTYRDOM OF ST. SEBASTIAN* for the Paris Opera (and recalling

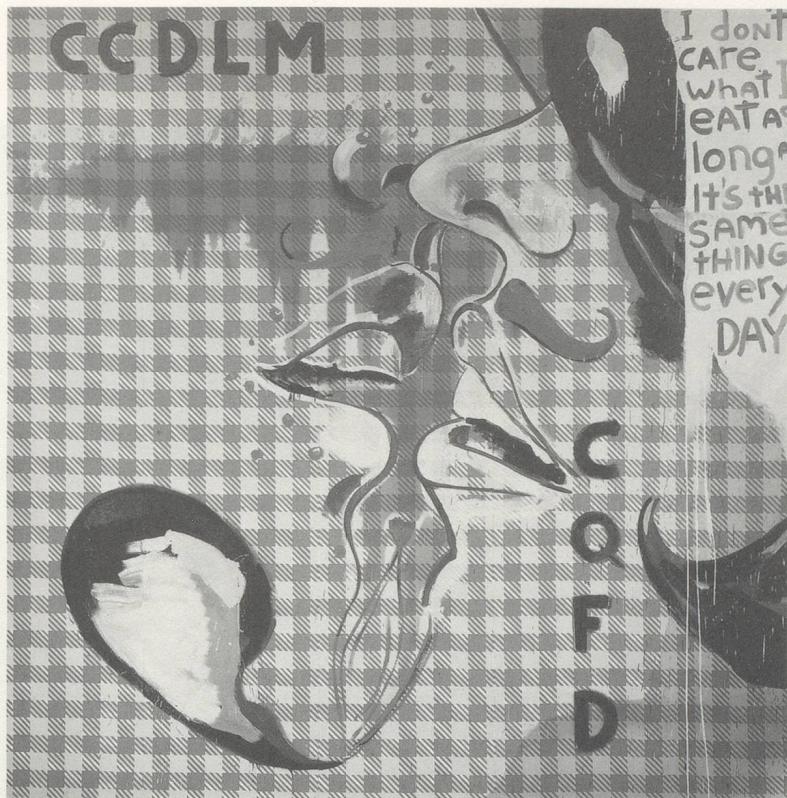


JULIAN SCHNABEL, *I HATE TO THINK* (RIGHT PANEL) / *ICH HASSE DENKEN* (RECHTES BILD) / 1988 /
OIL ON TARPAULIN / ÖL AUF PLANE, 126 x 96" / 320 x 244 cm. (Photo: Phillips/Schwab)

Schnabel's own ST. SEBASTIAN – BORN IN 1951 of 1979), ST. S brings the tradition right up to date, even as the bit of baldequino stapled onto the tarp takes it back into the time warp and brings up the problem of Gaddis's art forger once again.

Coming as they do at the end of the 1980s, Schnabel's new paintings also contain certain ruminations on the course of his own career as well as odd new relationships to the careers of others. Thus, the holes that are occasionally cut out of tarps such as JOE DANTE, where one of the hydra's heads has been literally excised to reveal the stretcher bar, recall not only the strange gouges in Schnabel's '70s paintings but the similar modeling-paste welts and ridges that later became a prominent feature of Ross Bleckner's work. And let it not be forgotten that words

first crop up in Schnabel's 1974 paintings like HAWK or DRAW-A-FAMILY; recent conceits like VIRTUE and FLAYING OF THE UNJUST JUDGE have their roots in a whole early '70s climate of word-and-image art which Schnabel has never entirely outgrown. Then of course there are the ties to Cy Twombly, whose use of Homeric utterances seems to have informed Schnabel's invocation of Ulysses and Penelope (in another new painting where the name of his summer house, "At Dawn" is written in Greek as "ΕΟΩΕΝ"); to Jannis Kounellis, the Greek-Italian master, whose early "Semantic" paintings seem to anticipate Schnabel's recent odyssey; and finally to Jean-Michel Basquiat, whose early '80s dumb/smart use of shopping lists and misspelled textbook terms now seems eulogized, belatedly perhaps, in Schnabel's mammoth, sometimes seemingly dyslexic painted words.



JULIAN SCHNABEL, *CCDLM*, 1988,
OIL ON AWNING FABRIC / ÖL AUF STORENSTOFF, 16 x 16' / 488 x 488 cm.

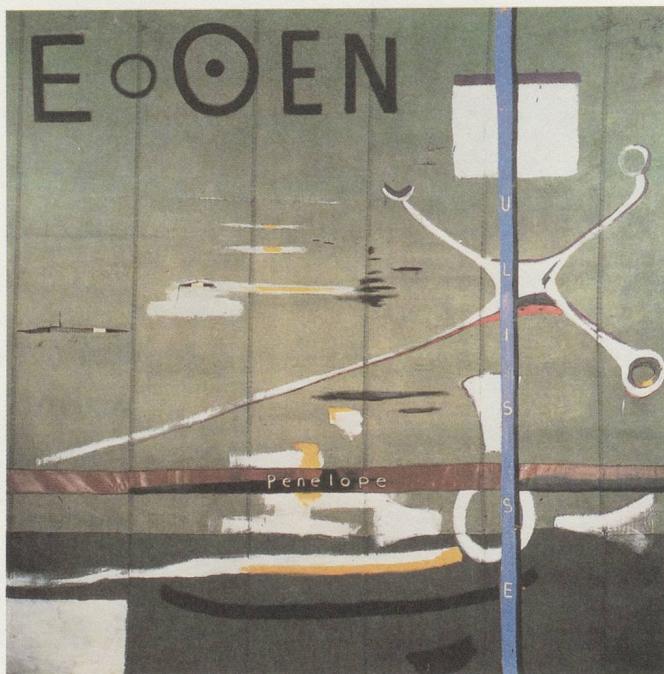
"In the recent three-dimensional work, a world of early '70s Conceptual closure is also suggested. Several bronze sculptural heads on pedestals were, in fact, cast from bronze casting molds, which then suggested facial features. By casting the molds, Schnabel has literally turned these objects' function inside out. In one corner of the New York studio is an ornate late-Baroque period frame appended to a large, bare stretcher in what may yet become a leaning sculpture – a bizarre variation on framing the frame, not to mention frame-as-image or stretcher-as-frame, all early '70s concerns which seem to have come back to haunt Schnabel in the late '80s.

Schnabel's new paintings turn the 20th century on its head: suddenly, fabulous antiques are being used along with thrift-shop items as the materials for relatively simplistic collages, only now they are decor for a palatial MERZBAU –

a kind of MARINARA MOBY DICK. A hulking blue and white painting with the inscription "To Stella June 16 1988 Dad" is, in fact, based on a drawing by Schnabel's daughter. The ambiguous form, seemingly being raised out of the water, becomes the most poignant and bizarre midsummer's valentine, in which issues of public and private sentiment are pointedly confused. Likewise, the use of small found landscape paintings (one of which paradoxically illustrates a rather fancy country house) in two other works evokes, however timorously, the traditional art of oil painting and even the honorable trades of house and sign painting. Or a phrase like "Ri de Pomme" on another tarp may suggest the splendors of a three-star French restaurant (a rice of potatoes? the laughter of apples? or a wrinkled apple?), even as it recalls Schnabel's early training as a cook (and early paintings such as POMME DE TERRE).

JULIAN SCHNABEL, UNTITLED /

OHNE TITEL, 1988, OIL ON TARPAULIN / ÖL AUF PLANE, 16 x 16' / 488 x 488 cm.



Schnabel's appending real gates and "dead end" signs to the new tarps seems to spring directly from the Montauk estate where he worked in summer '88 (and where a painted sign points to "La Plage"). But they also establish a fictitious sense of place for the Bordeaux cycle and seem to insist on some kind of absolute privacy for Schnabel's art as a whole. Like "Silencio," they tell us to keep out; the operatic clamor of the broken-plate paintings has thus been overtaken by the Maeterlinckian "silence" or stutter of the tarps.

Hovering over the proceedings of the New York studio is a painting by Andy Warhol of a German neoclassical building that somehow confirms the 19th-century feeling of the place, while lurking in another corner is Schnabel's recent brokenplate painting of the Sphinx. With its long, funny tail and quizzical cartoon face, it is definitely in the academic tradition of artists like Ingres, Gustave Moreau, Elihu Vedder and Fernand Khnopff, who looked to the animal lady for self-abnegation or

salvation. Yet, like the more recent sphinxes of Leon Golub and Donald Baechler, it also seems both schizophrenic and tongue-in-cheek. On the one hand, it confirms the whole Orientalist tradition, of which Schnabel has been a part ever since he "discovered" broken-plate painting in Barcelona. On the other hand, it seems more German ethnographic Pop – like the strain of Sigmar Polke that can be discerned throughout the Schnabelian oeuvre, most recently in the Tati awning paintings. And, of course, the Sphinx is an extension of those strange hybrids that populate the tarps – the copulating dragons and foul rat-birds that infest the mind of this "Ragazzo-Padre" (another tag to be appended to a tarp) and by extension yet another self-image. Finally, Schnabel's Sphinx may be taken as an avatar of all that makes him so appealing: part fin-de-siècle monster, part Pop-art spoof, the Sphinx (who also appears in 19th-century photographs that he is using for a collage) epitomizes the enigma that is Julian Schnabel.



JULIAN SCHNABEL, RI DE POMME, 1988,
OIL ON TARPAULIN / ÖL AUF PLANE, 16 x 16' / 488 x 488 cm.

« I C H H A S S E D E N K E N »

B R O O K S A D A M S

J U L I A N S C H N A B E L S N E U E B I L D E R

Julian Schnabels neue Bilder sind aurale Erfahrungen: sie klingen nach im Ohr wie im Auge. Diese ganz grundlegende Form von Synästhesie (bei der das Wort zum Bild wird und das Bild zum Wort) erscheint wie eine primitive Art von Besingung. Namen und Daten verfügen über ein nahezu magisches Charisma. So klingt das Wort «Malaga», Name einer spanischen Stadt, geradezu urtümlich. In zwei neueren Bildern mit auf Öltuch befestigtem Treibgut-Zeichen wird es zu MA-LA-GA – einem eindringlichen phonetischen Ruf (nach Nahrung?). «The Day of Trueth», ein Graffito, das sich zusammen mit den Initialien «E. T. S.» und dem Datum «26. Apr. 69» an Schnabels Atelier-Wand befindet, erscheint auf einer anderen Leinwand wie ein unvergessliches Gedicht in eigener Sache – wahrer als die Wahrheit. Und aus dem Satz «I hate to think», der in zwei weiteren Bildern auftaucht, wird, versehen mit

dazugekritztem Schnörkel, «I hate to thonk». Das vom «o» umkreiste «i» lässt an einen alten griechischen Buchstaben denken (Delta?) oder an einen ägyptischen Talisman, selbst wenn «thonk» unweigerlich zu «wonk» (schwanken) führt: «I hate to wonk» – jetzt teilt er uns etwas mit.

Schnabels neue Bilder sind voller falscher Angaben und Sex-Anspielungen. «CCDLM» steht zum Beispiel für «Ça c'est de la moule» in einem rotkarierten Bild (auf einem Storen-Stoff, der beim französischen Warenhaus Tati entlehnt sein könnte), so dass wir es mit einer Reinkarnation von Duchamps L. H. O. O. Q. zu tun haben. «Bucephalus» – der Name des Pferdes von Alexander dem Grossen, prangt breit auf einer kleineren Leinwand von 1988 und wird in der Kombination mit Schnabels Penis-Formen zu kräftig-witziger Phallus-Symbolik. «Bucephalu» (das «s» ist in dem Gemälde ein paar Etagen nach unten gerutscht) klingt auch wie eine besondere Aufbereitung eines modernen griechischen Wortes. Schnabels Bilder handeln mithin von den Möglichkeiten einer scheinbar ungebildeten und

B R O O K S A D A M S schreibt häufig für Art in America und Harper's Bazaar; außerdem stellt er gerade für den Verlag Abrams ein Buch über die belgischen Symbolisten fertig.

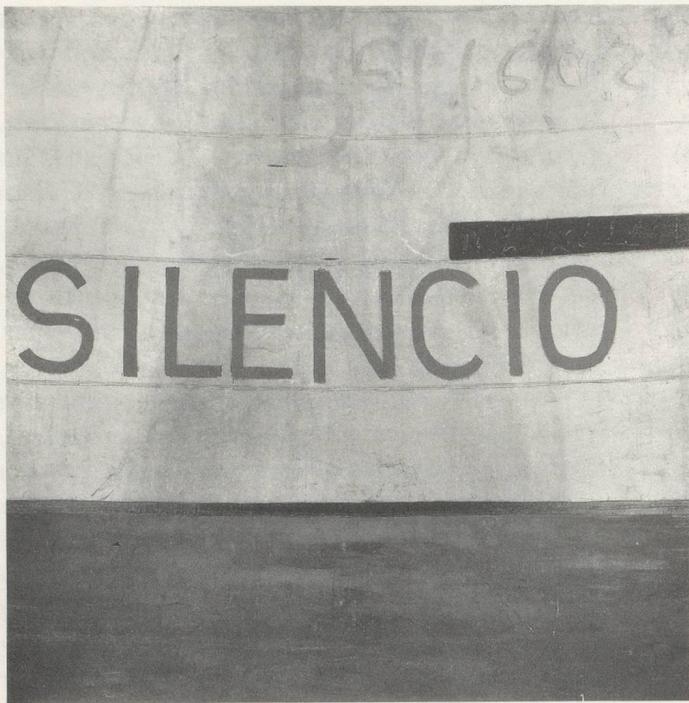
doch zutiefst wissenden Bildsprache. Sie geben Befehle (das «Silencio» in einem Bild könnte der giftig hingezischte Befehl eines Major domo sein), selbst wenn sie unser Zeitgefühl neu ordnen. («Atto II» steht auf einer Leinwand wie auf dem Sicherheitsvorhang einer Opernbühne und scheint zu besagen, ein Akt sei zu Ende und der nächste könne beginnen.)

Viele der hier genannten Bilder gehören zu einem Zyklus von quadratischen Leinwänden mit fünf Metern Seitenlänge, den Schnabel zurzeit für eine Ausstellung in Bordeaux fertigstellt. Das Format der Bilder bezieht sich ausdrücklich auf die Bögen im dortigen Raum. Der Bordeaux-Zyklus ist wohl auch die erste Serie, die der Künstler speziell für einen bestimmten Innenraum geschaffen hat (und im Gespräch über den Zyklus bezieht sich Schnabel immer wieder auf die Matisse-Kapelle in Vence). Doch solche Form der Dekoration scheint diesem Künstler geradezu auf den Leib geschnitten, der schliesslich oft genug mit grossen Ensembles gearbeitet hat, sei es bei seinem Grab-Entwurf für Joseph Beuys (der letztes Jahr bei Yvon Lambert in Paris zu sehen war) oder bei der spontanen Umgestaltung seiner Retrospektive im Whitney Museum, nachdem einige seiner Werke beim Transport vorübergehend verschwunden waren. Schnabel gestaltete einen Laden für seine Frau Jacqueline und verwendete in seinen Bildern Kabuki-Hintergründe; und er ist der Welt theatralischer Kunstgriffe ganz bestimmt nicht abhold. Sein New Yorker Atelier hat denn auch verblüffende Ähnlichkeit mit dem venetianischen Atelier des Fin-de-siècle-Künstlers und Designers Mariano Fortuny, während sein Haus in Montauk mit dem Freiluft-Atelier und einem Ausblick, der an Monet in Etretat erinnert, ein verblüffendes Gemisch aus Arte Povera und Pleinairiste ist.

Stilistisch gesehen präsentieren Schnabels neue Bilder eine Welt aus dem Schrott der europäischen 50er Jahre, neu interpretiert im erkenntnisvollen Rückblick auf die weniger heroische Nachkriegs-Abstraktion Amerikas. Die Verwendung von abgenutztem Öltuch, hier und da zerrissen und zusammengeflickt, erinnert an die italienischen Sackleinen-Bilder der 50er Jahre von Alberto Burri,

dessen traumatisierte, mit Lumpen und Fadenresten zusammengestückelte Collagen von seinen Erfahrungen als Militärarzt im Zweiten Weltkrieg herrührten. Sie mögen der Malerei eine geradezu monastische, ja selbstgeisselnde Rolle zuteilen – Leinwände als Sack und Asche, Kunst als Akt des Verzichts. Doch die Baldacchino-Stickereien aus dem 17. Jahrhundert, die man auf Schnabels jüngsten Bildern finden kann, sind ein rückhaltloses Bekenntnis zum Luxus inmitten dieser ärmlich zusammengestoppelten Felder. Sie funktionieren wie Silben oder Ausrufezeichen, wie die abstrakte Interpunktions einer grandiosen Syntax. Sie erinnern auch, so winzig sie sein mögen, an all den katholischen Pomp und Zauber, für den sie ursprünglich gebraucht wurden. Insofern sind sie eine Fortsetzung der kleinen religiösen Banner, die Schnabel 1987 in seinem «Recognitions»-Zyklus verwendete. Diese Bilder mit grossen Namen darauf wie «St. Ignatius von Loyola» oder «Spinoza» gingen zumindest teilweise auf den in den fünfziger Jahren verbreiteten Roman «The Recognitions» von William Gaddis zurück, der von einem Fälscher primitiver flämischer Malerei in der zeitgenössischen Kunstwelt handelt. In seiner Darstellung Spaniens «die paradoixerweise erst kürzlich ins Spanische übersetzt wurde» schreibt Gaddis: «Nichts behält seine ursprüngliche Form oder Absicht in Trümmern und verrosteten Resten nützlicher Gegenstände, nicht wiederzuerkennen jetzt, nicht zu unterscheiden von anderen Fragmenten der Vergangenheit; Formen und harte Kanten von kurioser Gestalt und einzigartigem Zweck verzehren ohne Flamme unter dem Schutt von News, die keine mehr sind, Seiten mit Wörtern, die der Wind zerriss, regendurchweicht. Wörter halten die Trennung, zum Zerreissen gespannt, ohne ersichtlichen Sinn.»

Schnabels Gemälde ST. S vermittelt einen vollkommen verblüffenden Eindruck von europäischem Wandbild: Fast sieht es aus, als hätte sich eines von Newmans Zip-Paintings in einem gigantischen neapolitanischen Hotelzimmer niedergelassen. An der Trompe-l'œil-«Wand» hängt eine lausige Reproduktion von Guido Renis HL. SEBASTIAN hinter gesprungenem Glas. Unten ist die Leinwand wie ein schmutziges Postament bemalt. Und die Horizontale scheint da, wo das Tuch zusammen-

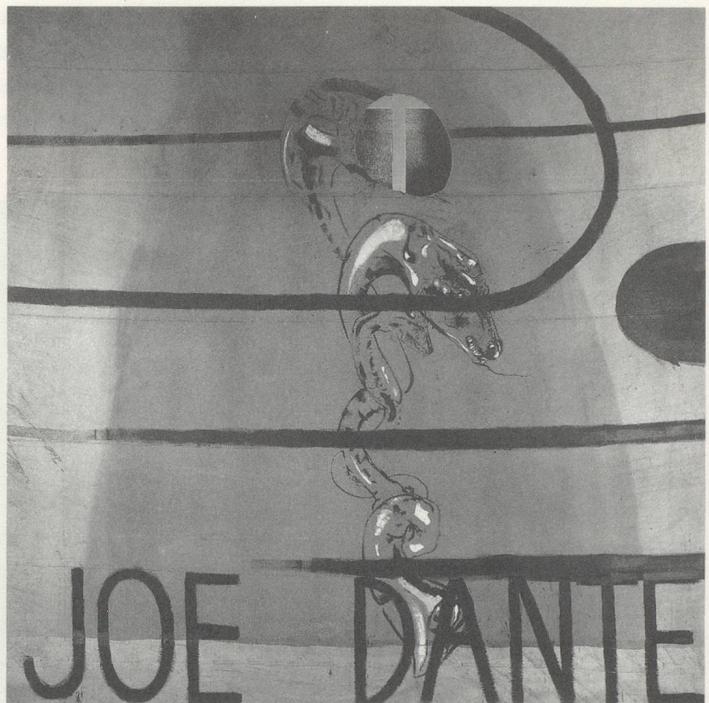


JULIAN SCHNABEL, *SILENCIO*, 1988,
OIL ON TARPAULIN/ÖL AUF PLANE,
16 x 16' / 488 x 488 cm. (Photo: Phillips/Schwab)

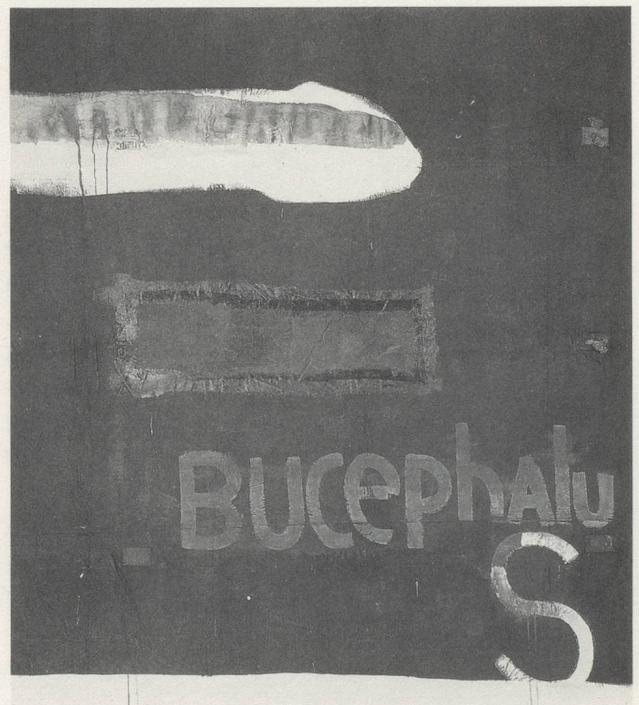


JULIAN SCHNABEL, *UNTITLED / OHNE TITEL*, 1988,
OIL ON TARPAULIN/ÖL AUF PLANE,
16 x 16' / 488 x 488 cm. (Photo: Phillips/Schwab)

JULIAN SCHNABEL, UNTITLED / OHNE TITEL, 1988,
OIL ON TARPAULIN / ÖL AUF PLANE,
16 x 16' / 488 x 488 cm. (Photo: Phillips/Schwab)



JULIAN SCHNABEL, BUCEPHALUS, 1988,
OIL ON TARPAULIN / ÖL AUF PLANE,
120 x 108" / 305 x 274 cm.



JULIAN SCHNABEL, ST. S., 1988,
OIL AND GESSO ON TARPAULIN/ÖL UND KREIDE AUF PLANE,
132 x 228 "/ 335 x 579 cm. (Photo: Phillips/Schwab)



genäht ist, sogar so etwas wie den Eindruck einer schaurigen Meeresküste zu vermitteln. Die Illusion des Grossartigen und zugleich Heruntergekommenen, Ruinenhaften wirkt so beunruhigend wie die schon fast erdrückende Andeutung existentieller Schicksalhaftigkeit, denn Guido Renis Heiliger hängt nicht nur in jedem borghesischen Haus, sondern ist zugleich auch noch der Schutzheilige der Homosexuellen. Oscar Wilde beispielsweise verfasste einen Lobgesang auf Renis Bild und nahm in Frankreich sogar das Pseudonym «Sebastian» an. Mit Blick auf die Guido-Reni-Retrospektive in Bologna präsentiert Schnabels ST. S wie zufällig Gleichzeitigkeit

und Pathos. Knapp nach Robert Wilsons *LE MARTYRE DE SAINT SEBASTIEN* für die Pariser Oper (und in Anlehnung an seine eigene Arbeit *ST. SEBASTIAN - BORN IN 1951* von 1979) bringt ST. S die Tradition auf den neuesten Stand, selbst da, wo das auf die Leinwand getackerte Stück Baldacchino in den Strom der Zeit zurückdrängt und das Problem des Kunst-Fälschers bei Gaddi wieder aufwirft.

So wie sie sich gegen Ende der 80er Jahre präsentieren, reflektieren die neuen Bilder Schnabels auch seine eigene Karriere und entwerfen sonderbare neue Beziehungen zu den Karrieren anderer. So erinnern die Löcher in der Leinwand beispiels-

JULIAN SCHNABEL, FLAUBERT'S LETTER TO HIS MOTHER/
FLAUBERTS BRIEF AN SEINE MUTTER, 1988,
OIL, PLATES AND BONDO ON WOOD / ÖLFARBE UND TELLER AUF HOLZ,
138 x 218 "/ 350 x 554 cm.



weise in JOE DANTE, wo ein Hydra-Kopf im wörtlichen Sinne bis auf den Keilrahmen ausgemerzt wurde, an die seltsamen Vertiefungen in Schnabels Bildern aus den 70er Jahren und auch an die vergleichbar modellierten Kleisterkanten und -falten, die dann später zu einem wichtigen Bestandteil im Werk Ross Bleckners wurden. Und nicht zu vergessen, dass Wörter 1974 zum ersten Mal in Schnabel-Bildern wie HAWK oder DRAW-A-FAMILY auftauchen. So haben neuere Einfälle wie VIRTUE und FLAYING OF THE UNJUST JUDGE ihre Wurzeln in jenem Klima der Wort-und-Bild-Kunst der 70er Jahre, die Schnabel niemals ganz hinter sich gelassen

hat. Und dann ist da natürlich noch die Bindung an Cy Twombly, dessen Verwendung von Homer-Zitaten Schnabel zu seiner Beschwörung von Ulysses und Penelope angeregt zu haben scheint (in einem neuen Bild, in dem der Name seines Sommerhauses «At Dawn» in griechischer Übersetzung als «ΕΩΣ» auftaucht); dann ist da die Bindung an Jannis Kounellis, dessen frühe «semantische» Bilder Schnabels jüngste Odyssee vorweggenommen zu haben scheinen; und schliesslich an Jean-Michel Basquiat, dessen stummer/beredete Verwendung von Einkaufslisten und falsch buchstabierten Libretto-Wörtern nun – vielleicht zu spät – in Schnabels

gigantischen, manchmal scheinbar unlexikalisch gemalten Wörtern Anerkennung findet.

In den neuen dreidimensionalen Arbeiten deutet sich auch die Konzept-Debatte der frühen 70er Jahre an. Verschiedene Bronze-Köpfe auf Sockeln sind Abgüsse von Bronzegussformen, woraus schliesslich gesichthafte Züge entstanden. Mit dem Abguss der Gussformen hat Schnabel in bezug auf die Funktion dieser Gegenstände im wahrsten Sinne des Wortes das Innere nach aussen gekehrt. In einer Ecke seines New Yorker Studios ist ein reich verzierter Barock-Rahmen an einen grösseren Keilrahmen montiert, woraus vielleicht eine lehnende Skulptur werden könnte – eine bizarre Variante des Rahmens-im-Rahmen, ganz zu schweigen vom Rahmen-als-Bild oder Keilrahmen-als-Rahmen. Dies alles sind Themen der frühen 70er Jahre, die zurückgekehrt zu sein scheinen, um Schnabel in den späten 80er Jahren zu verfolgen.

Schnabels neue Bilder stellen das 20. Jahrhundert auf den Kopf: Da sind famose Antiquitäten mit Waren aus dem Billigladen zu mehr oder weniger simplen Collagen kombiniert und stellen das Dekor für einen Luxus-MERZBAU – eine Art MARINARA MOBBY DICK. Ein ungelenes blau-weisces Bild mit der Aufschrift «To Stella June 16 1988 Dad» basiert tatsächlich auf einer Zeichnung von Schnabels Tochter. Die unklare Form scheint aus dem Wasser aufzusteigen und gerät zum bizar-ergreifenden Liebesbeweis, in dem private und öffentliche Empfindung bewusst vermengt ist. Auf ähnliche Weise erinnern zwei vorgefundene kleine Landschaften (in einer sehen wir paradoixerweise ein ziemlich phantastisches Landhaus) – wenn auch zaghaf – an die traditionelle Ölmalerei, ja gar an das ehrenwerte Geschäft der Haus- und Schilder-Maler. Ein Schriftzug wie «Ri de Pomme» auf einem andern Bild mag den Glanz eines französischen Dreisterne-Restaurants wachrufen (Kartoffelreis oder Apfelpfälchter? oder ein faltiger Apfel?). Und auch Schnabels frühere Schulung als Koch sowie seine frühen Bilder, beispielsweise POMME DE TERRE, können einem dazu einfallen.

Schnabels aufmontierte echte Türen und «Sackgassen»-Schilder auf den neuen Leinwänden scheinen direkt von seinem Anwesen in Montauk zu

stammen, wo er im Sommer 88 arbeitete (und wo ein gemaltes Zeichen auf «La Plage» verweist). Aber sie scheinen auch ein unwirkliches Ortsgefühl für den Bordeaux-Zyklus zu entwickeln und auf einer Art absoluter Privatheit für Schnabels gesamte Arbeit zu beharren. Wie «Silencio» bedeuten sie uns, Distanz zu halten. Das geschäftig Laute der Bilder mit den Tellerscherben ist also der Maeterlinckschen «Stille» oder Sprachlosigkeit in den Bildern gewichen.

Hoch über dem Geschehen schwebt im New Yorker Atelier ein Andy-Warhol-Gemälde von einem deutschen neoklassizistischen Gebäude, das die 19.-Jahrhundert-Atmosphäre dieses Raums noch zu bestärken scheint, während in einer andern Ecke Schnabels Sphinx-Bild mit zerbrochenen Tellern aus neuerer Zeit schlummert. Mit ihrem langen, komischen Schwanz und dem spöttisch karikaturhaften Gesicht steht sie offensichtlich in der Tradition von Künstlern wie Ingres, Gustave Moreau, Elihu Vedder und Fernand Khnopff, die die Tierdame mit Selbst-Verzicht und Seelenheil identifizierten. Doch wie die neueren Sphinx-Bilder von Leon Golub und Donald Baechler sieht sie zugleich auch schizophren und verschlagen aus. Zum einen bestätigt sie die gesamte orientalische Tradition, zu der Schnabel sich rechnet, seit er in Barcelona die Technik der zerbrochenen Teller «entdeckte». Andererseits sieht sie aber auch sehr nach deutschem ethnographischem Pop aus – wie die Linie Sigmar Polkes, die sich im gesamten Schnabelschen Werk ausmachen lässt, zuletzt in den Bildern aus Tati-Stoff. Und schliesslich ist die Sphinx natürlich auch eine Weiterführung jener seltsamen Hybriden, die die Leinwände bevölkern – die kopulierenden Drachen und widerwärtigen Ratten-Vögel, die sich im Kopf dieses «Ragazzo-Padre» herumtreiben (noch ein Schwanz zum Auf-die-Leinwand-Heften): schliesslich doch ein anderes Selbst-Bild. Letztendlich mag Schnabels Sphinx als Offenbarung all jener Dinge gelten, die seine Anziehungskraft ausmachen: teils Fin-de-siècle-Monster, teils Pop-Art-Schwindler, verkörpert die Sphinx (die übrigens auch in Photos aus dem 19. Jahrhundert auftaucht, die er in seinen Collagen verarbeitet) das Enigma Julian Schnabel.

(Übersetzung: Nansen)