

Robert Kudielka

»Going to bed with history« – Einige Beobachtungen zu R. B. Kitajs Bildern der frühen Londoner Jahre

Im Winter 1966/67 hielt ich mich für drei Monate in London auf – »on behalf of the German art magazine *das kunstwerk*«, wie ich stolz am Telefon und beim Eintritt in Ateliers verkündete. Es war mein erster offizieller kunstkritischer Auftrag: Ich sollte einen Bericht über die Londoner Kunstszene schreiben, nachdem einige Ausstellungen in Süddeutschland meine Neugier geweckt hatten. William Turnbull, John Plumb, Robin Denny, Bridget Riley u.a. – alles abstrakte Maler – waren mir durch ihre Arbeiten bekannt. Jasia Reichardt, die damalige Leiterin des Institute of Contemporary Arts in der Dover Street, arbeitete freundlich und geduldig meine Wunschliste für die Vermittlung persönlicher Kontakte ab, bis sie eines Tages sagte: »You also must see Kitaj!« Kitaj – war das nicht jener seltsame Außenseiter der englischen Pop-Generation? »Ich werde meinen Bruder bitten, Dir Bilder zu zeigen und Dich einzuführen«, versprach sie. Tony Reichardt war damals der leitende Manager bei Marlborough Fine Art, der Galerie, die Kitaj vertrat. Er zeigte mir in den *show rooms* in der Bond Street die jüngsten Bilder, gab mir den Katalog der New Yorker Ausstellung von 1965 und teilte mir wenige Tage später den Termin für einen Atelierbesuch mit, den er verabredet hatte.

An einem hellgrauen Londoner Wintermorgen bin ich dann mit einem Vorortzug ins Dulwich Village hinaus gefahren und habe die Adresse in der Burbage Road aufgesucht. Die Tür öffnete sich, und im ersten Augenblick waren wir beide etwas verlegen: er vermutlich wegen meiner Jugend – ich, weil seine muskulöse Gestalt so gar nicht dem erwarteten Künstlertypus entsprach. Dass er als Matrose zur See gefahren war, hatte ich mir nicht klargemacht. Er bat mich herein und führte mich ohne Umschweife ins Atelier, das eine zweite Überraschung bereithielt – es sah überhaupt nicht aus wie ein Atelier: ein großer, weiß getünchter Raum mit hohen Türfenstern, durch die das Licht vom Village Green hereinfiel; glänzendes Spiegelparkett, ohne die üblichen Farbspuren; und keine Bilder an den Wänden, keine Bilder auf Staffeleien. Lediglich links in der Ecke standen ein paar zur Wand gekehrte Leinwände, die den Anfang einer langen braunen Reihe von Büchern

und Folianten bildeten, die sich am Boden wie eine Bordüre fast um den gesamten Raum schlängelten.

Das einzige Mobiliar waren drei Stühle und ein von Arbeitsspuren gezeichneter Tisch. Wir nahmen Platz, und nachdem ich erklärt hatte, dass mein undeutscher Familienname der böhmisch-österreichischen Konkursmasse des Habsburgerreichs entstamme, begann er ausführlich von seiner Studienzeit im Wien der 1950er Jahre zu erzählen. Er war sichtlich enttäuscht, dass ich zwar den Namen Albert Paris Gütersloh kannte, aber nicht das Werk dieses Schauspielers, Malers und Literaten. Erst sehr viel später ist mir aufgegangen, dass man vielleicht die Beziehung Kitajs zu einem der Urväter des Wiener Phantastischen Realismus zu wenig beachtet hat. Jedenfalls war das Gespräch rasch bei der modernen Malerei und ihren Problemen angelangt; und als er meine Neigung zur abstrakten Malerei bemerkte, wurde er hellwach und sein polemischer Witz war kaum noch zu bremsen. Greenberg, das sei doch nur die letzte dürftige Weiterung eines fatalen Irrtums, der mit Ruskins »innocent eye« eingesetzt habe und in Walter Paters Maxime »All art constantly aspires to the condition of music« kulminierte. Dem müsse man etwas entgegensetzen, was er damals schon – lange vor der programmatischen Ausstellung von 1976 – mit einem Wort von W. H. Auden »the human clay« nannte. Zur Unterstützung seiner Ansicht schleppte er ständig neue Exemplare aus der Bücherschlange am Boden heran, unter anderem Jahrbücher des *Journal of the Warburg Institute*, aber auch eine Erstausgabe von Panofskys *Meaning in the Visual Arts* (1955), und stapelte die meist in ehrwürdige Schutzeinbände gekleideten Rara, nachdem er sie an einigen für ihn wichtigen Stellen aufgeschlagen hatte, auf dem dritten Stuhl. Nie habe ich einen Maler getroffen, der so viel Achtung vor der Gelehrsamkeit hatte – und doch kein Staubfresser im Sinne Nietzsches war. Er konnte, wenn die Polemik es erforderte, von einem Augenblick auf den anderen aus der Ehrfurcht vor dem Wissen in einen von sexuellen Anzüglichkeiten sprühenden Seemannsjargon verfallen.

Das Ergebnis dieses Besuchs war im Herbst 1967 meine erster kunstkritischer Versuch über einen einzelnen Künstler in der Zeitschrift *das kunstwerk* (Heft 11-12, 1967) – und eine bis Mitte der 1970er Jahre anhaltende, von längeren Pausen unterbrochene Bekanntschaft, in der mir einige zuvor nicht gesehene Aspekte der

Malerei Kitajs deutlicher wurden. Davon soll hier am Beispiel von sieben Bildern die Rede sein.

1. *The Apotheosis of Groundlessness* (1964)

Im Rückblick ist dieses Bild für mich zu einer Art Beweisstück für Kitajs Kritik am »unschuldigen Auge« geworden. Natürlich kann man in diesem Form- und Farbgefüge schlicht eine leere Werkhalle sehen. Doch die verquere, unentschiedene Perspektivität des Tiefenraums und die bildnerisch nicht geklärte Fundierung des Gerüsts lösen eine zunehmende Verunsicherung aus. Sehen so nicht die noch erhaltenen Arbeitshallen der Konzentrationslager aus? Oder handelt es sich bloß um eine Parodie auf die abstrakte Malerei: viel angestrengte Konstruktion, schöne Farben – freischwebend, ohne Gewicht? Aber vielleicht ist das alles noch zu weit hergeholt. Könnte es sich bei der »Apotheose der Bodenlosigkeit« nicht auch um einen ironischen Selbstkommentar des Künstlers handeln? Etwa in dem Sinne: Es gibt keine Basis – also lasst uns darauf bauen...

2. *Walter Lippmann* (1966, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo)

Das Bild, dessen Titel durch die Porträtzeichnung am rechten Rand erklärt wird, hat mich von Anfang an wegen seiner festen, aber unausrechenbaren Konstruktion fasziniert. Eine Art Innenraum, in den die Physiognomie Lippmanns hineinzublicken scheint, wird durch ein frei stehendes Gerüst stabilisiert, das zwei collagehaft hereinkopierte Szenen fasst. Am oberen Ende einer Treppe stehen sich zwei Figuren – eine Frau im Licht, ein Mann im Dunkel – gegenüber: eine klassische Konstellation des *cinema noir*. Damit beginnt etwas, das Klischee ist offensichtlich. Schwieriger ist die zweite Szene zu verstehen, die Staffeln eines Mannes in einem doppelreihigen Mantel hinter einer Frau im Mädchenkostüm auf einer Leiter. Beide Figuren stammen aus zwei verschiedenen Filmen. Die Männerfigur ist einem Standphoto der zentralen Szene eines Nazi-Thrillers von Alfred Hitchcock aus dem Jahre 1935, *Die 39 Stufen*, entnommen: Der Protagonist, gespielt von Robert Donat, hat gerade den Kopf des Spionagerings erkannt. Allerdings hat Kitaj, wie die Dokumentation zur Ausstellung zeigt, das Gesicht des Mannes durch Überlagerung mit einer anderen Vorlage geringfügig verändert. Die Mädchenfrau hingegen besitzt eine gewisse Ähnlichkeit mit Joan Fontaine in dem Film *The Constant Nymph* (1943): der Geschichte eines

Teenagers, der sich in einen älteren, bereits gebundenen Mann verliebt... Die Leiter zitiert den Ort der Handlung, ein Chalet in den Alpen.

Aber was haben diese beiden, in verschiedener Weise erotisch aufgeladenen Filmszenen mit Walter Lippmann, einem bedeutenden politischen Kommentator des 20. Jahrhunderts, zu tun? Entscheidend ist offenbar die Außenposition des Lippmann-Porträts: Lippmann ist nicht Teil des Geschehens, in das er blickt. Kitaj selbst hat dazu gesagt, der von ihm bewunderte Kommentator stelle die Welt so schön übersichtlich dar wie der Spielleiter in Thornton Wilders Stück *Our Town* (dt. *Unsere kleine Stadt*). Das entspricht durchaus Lippmanns Selbstverständnis als »gatekeeper«, ordnender Türhüter von Information. Aber die Hand, die am oberen Bildrand aus einem fast geschlossenen Sarg ins Geschehen einzugreifen sucht, zeigt die Grenze dieser Außenposition, während umgekehrt die Bänder um das Kinn der beiden Akteure im Vordergrund scheinbar zu bedenken geben, dass Menschen ungeachtet ihrer Abhängigkeiten eben doch keine Marionetten sind.

Diese detaillierte Aufschlüsselung führt unweigerlich zu der Frage, woher der Anreiz rührt, eine Verbindung zwischen den disparaten Versatzstücken des Bildes zu suchen. Offensichtlich sind die Teile nicht einfach zusammengestückt. Der Blick gleitet vielmehr in einer ungerichteten Weise von einem Bildort zum anderen, schweift ab, kehrt um und setzt immer wieder neu an. Maurice Tuchman hat 1965 als erster gesehen, dass der Bildraum Kitajs »filmisch« organisiert ist. Der Vergleich mit einem Filmplakat zum *Blauen Engel* aus dem Jahre 1935 verdeutlicht diesen Zusammenhang, gerade weil der Graphiker noch nicht über die entwickelten Mittel der Photomontage verfügte: aus der linken unteren Ecke heraus wird ein Bewegungssog auf die Tänzerin im Licht konstruiert, in den auch die Herren auf dem Balkon einbezogen sind. Eben diese eindimensionale Fokussierung findet bei Kitaj jedoch gerade nicht statt. Sein Bildraum artikuliert ein disparates, sprunghaftes und schweifendes Sehen.

3. *The Ohio Gang* (1964, Museum of Modern Art, New York)

In dem Bild der *Ohio Gang* ist die Bildbewegung von links unten nach rechts oben, aus einer kompakten Nähe in eine offene Ferne, geradezu exemplarisch durchgeführt. Man kennt diese dynamische Zweiseitigkeit aus der Malerei des 17. Jahrhunderts, vor allem aus den Landschaftsveduten von Claude. Der

Unterschied zwischen einem distinkten Vordergrund auf der linken und einer unbestimmten Weite auf der rechten Seite ist wahrscheinlich in der Gehirnphysiologie begründet. Bei Kitaj dient die diagonale »Fahrt« der Komposition einer erzählerischen Verknüpfung, die er selbst als »frei assoziiert« und doch durchzogen von einer traumhaften »Spur von Organisiertheit« bezeichnet hat. Diese Charakterisierung des Zusammenhangs darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die einzelnen Motive auf ein konkretes Bubenstück der Politikgeschichte zurückgehen. »The Ohio Gang« ist der Titel eines Korruptionsskandals aus den frühen 1920er Jahren. Als der, wie Kitaj, aus Ohio stammende Senator Warren G. Harding 1921 zum 29. Präsidenten der Vereinigten Staaten gewählt wurde, nahm er seine »cronies« aus der Heimat nach Washington mit. Einige aus dieser Seilschaft haben sich in ihren neuen Ämtern so hemmungslos bereichert, dass schließlich ein Untersuchungsausschuss eingesetzt werden musste. Harding selbst galt lange Zeit als schwacher Präsident: leutselig (er hat gerne den Stetson mit Band statt des offiziellen Zylinders getragen) und dem weiblichen Geschlecht sehr zugetan, was seine Frau Florence, die eigentlich das Regiment im Weißen Haus führte, nach seinem plötzlichen Tode 1923 massiv zu vertuschen suchte. Dennoch ist dem 29. Präsidenten in der Gesamtbilanz zugute zu halten, dass er den Mutterschutz stärkte und gegen die Rassentrennung eintrat.

Ein kurzes Umschauen im Bild genügt, um alle diese Facetten andeutungsweise wiederzufinden: den populären Hut, den Kinderwagen, die Rückenansicht der weggehenden schwarzen Frau. Einzig Florence, genannt »Flossie«, ist als die Domina, die dem Girlie die Augen zu verbinden sucht, relativ eindeutig fassbar. Die beiden Herren hingegen scheinen eher einem allgemeinen Typus der Zeit zu entsprechen. Kitaj ist kein Kommentator der Geschichte wie Walter Lippmann, kein Türhüter, der Aussagen prüft und Werturteile fällt, doch nicht weniger »anspruchsvoll« (sophisticated) in der Weise, wie er – nach seinen eigenen Worten – »mit der Geschichte ins Bett geht.« Dieser Sex ist nicht ohne spielerische Züge, wie zumal die unterschiedlichen Gebärden der beiden Herren zeigen: die beschwichtigenden Hände des »sugar daddy« mit dem Stetson und die obszöne Geste des Mannes mit dem scharfen Blick. Es ist nicht auszuschließen, dass Kitaj bei der Ausarbeitung dieses amüsanten Kontrasts auch ein Photo des einzigen kompetenten Politikers, der die Harding-

Administration und einige nachfolgende überlebte, vor Augen gehabt hat: nämlich das offizielle Porträt des Finanzstaatssekretärs Andrew William Mellon – in Kunstkreisen als Gründer der National Gallery of Art in Washington bekannt.

4. *The Autumn of Central Paris (After Walter Benjamin)*, 1972-73, Privatsammlung, Paris

Die Unsicherheit der Identität der Figuren, wenn sie nicht ausdrücklich beglaubigt wird, wie im Falle des Lippmann-Porträts, unterscheidet die frühen Bilder klar von der am Porträt orientierten Typisierung, die Mitte der 1970er Jahre einsetzt. Selbst wenn Kitaj im Titel und Untertitel einen deutlichen Akzent setzt wie in *The Autumn of Central Paris (After Walter Benjamin)*, ist damit keineswegs schon Eindeutigkeit geschaffen. Der Titel selbst ist bekanntlich einem Buch von Anthony Sutcliffe über das Scheitern der Pariser Stadtplanung seit dem 19. Jahrhundert entnommen; aber er bekundet zugleich, wie Eckhart Gillen im Katalog der Ausstellung ausgeführt hat, die resignative Stimmung des Malers, der während der Arbeit an diesem Bild den Abriss von Les Halles, des »Bauches von Paris« (Zola), miterleben musste – und deutet darüber hinaus zurück auf einen längst vergangenen »Herbst«, das Schicksal der Exilanten Mitte der 1930er Jahre, das im Untertitel »After Walter Benjamin« angesprochen wird. Diese Mehrdeutigkeit der Ebenen und Zeiten wird noch gesteigert durch das geradezu berstende Gedränge unvollständiger Figuren, die im linken, unteren Dreieck des von einer fallenden Diagonalen geteilten Bildfeldes versammelt sind. Unschwer glaubt man im Zentrum der Gruppe Walter Benjamin zu erkennen; doch seit der Entdeckung eines Zeitungsphotos des Autors und Filmregisseurs George S. Kaufman im Nachlass von Kitaj ist diese Identifikation fraglich geworden. Die Pose jedenfalls spricht eindeutig für Kaufman – aber die Physiognomie des Mannes mit den Augen hinter den blau verspiegelten Brillengläsern? Die gleiche Unsicherheit gilt für die gegenüber sitzende Frauenfigur: Handelt es sich um die amerikanische Malerin Sandra Fisher, die Kitaj während seines USA-Aufenthalts 1970-71 kennenlernte – oder nicht vielmehr um die junge Hanna Ahrendt, die zum Kreis um Benjamin gehörte und die Einführung in den Sammelband *Illuminations* (1969) verfasste, durch den Kitaj auf den Autor Benjamin aufmerksam wurde?

Die Entscheidung dieser Fragen trägt so gut wie nichts zum Verständnis des Bildes bei. Fragment, Montage und Mehrdeutigkeit sind nicht nur poetische

Techniken, in denen sich Kitaj durch Benjamin bestätigt fand. Lässt man die scheinbar zwingenden Vermutungen bewusst offen, dann zeigt sich, dass das Schwanken und Zweifeln, die Unsicherheit der Namen und Identitäten gerade die bedrängende Aussage des Bildes sind: das Café als Refugium, in dem die Ortlosen vorübergehend die Zeit und Ruhe finden, im stummen Kreise Mitbetroffener einsam bei sich zu sein. Kitaj selbst hat sich ausdrücklich zu diesem »Cafeism«, als dem einzigen vertrauenswürdigen Ismus bekannt, indem er sich mit einem Hörgerät und dem Rücken zum Betrachter in sein eigenes Bild gesetzt hat.

5. *If Not, Not* (1975-76, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh)

Seit den frühen 1960er Jahren hat Kitaj immer wieder schriftliche Kommentare zu seinen Bildern verfasst. Das ist, wie T. S. Eliot im Anhang zu *The Waste Land* (1922) gezeigt hat, eine durchaus legitime Praxis in der modernen Kunst, die keine verbindliche Topik oder Ikonographie mehr kennt – solange diese Erläuterungen das Verstehen nicht so weit präjudizieren, dass sie zur unerlässlichen Voraussetzung werden. Von wenigen Ausnahmen abgesehen hat Kitaj diese Klausel gerade bei seinen komplexen Werken immer beachtet, indem er seine Quellen nur beiläufig und nie vollständig angesprochen hat. Eben deswegen ist es stets auch aufschlussreich, was in seinen Kommentaren *nicht* angesprochen wird. Das gilt insbesondere für das mittlerweile auch als riesiger Wandteppich in der Eingangshalle der British Library in London anzutreffende Bild *If Not, Not* (1975-76).

Der Kommentar stellt von Anfang an einen Zusammenhang zwischen *The Waste Land* und dem Holocaust her. Insofern steht das Bild im Scheitelpunkt des Übergangs von der frühen, an der Dichtung von Ezra Pound und Eliot orientierten Werkphase zur bewussten künstlerischen Annahme des Judentums. Dem entspricht auf der linken Seite oben die drohende Präsenz des Torhauses von Auschwitz und am unteren Bildrand eine darniederliegende, an Eliot gemahnende Gestalt, die von einer gauguinesken Schönen von hinten umfasst wird. Das deutlich sichtbare Hörgerät sollte nicht zu einer übereilten ikonographischen Festlegung führen, zumal die über der Szene platzierte, auf einem Lager hingestreckte Figur mit Kind von Kitaj als ein Selbstporträt ausgewiesen wurde.

Die blasse und blassgrau gekleidete Männergestalt in paradiesischer Umarmung ist, wie seltene Photos von Eliot mit Brille zeigen, dem *poeta doctus* doch verblüffend ähnlich. Die zweite Gegenüberstellung betrifft den Gegensatz zwischen dem Charakter des Bildes und seinen Vorbildern. Die Komposition im Ganzen ist laut Kitaj durch einen »ersten Blick« auf Giorgiones *Tempesta* inspiriert; doch aus dem Fluss ist jetzt ein stehender, toter Tümpel geworden, und ein giftig leuchtender Himmel ist an die Stelle des befreienden Gewitters getreten. Daneben wird Matisse, der Maler des *bonheur de vivre*, mit einer merkwürdig zerfressenen und vom Sockel gestürzten Plastik aus der Gruppe der *Jeanettes* zitiert. Am rechten Bildrand wird unter Palmen gemordet; auf der linken Seite lässt das Lamm Gottes, zwei Tafeln (Gesetzestafeln?), ein Manuskript mit dem Poe'schen Raben und ein mit den Leseseiten nach unten aufgeschlagenes Buch ebenfalls wenig Hoffnung aufkommen. »If not, not« ist die harte Schlussformel des Königsschwurs der Aragonier, in dem sich Herrscher und Volk gegenseitige Achtung versprechen. Aber wer könnte die große, von rechts ins Bild robbende Gestalt sein, die aufmerksam die wüste Gegend mustert?

Es ist nur eine Vermutung, die sich auf dreierlei stützt: die Tasche, die ikonographisch dem Modell einer Hirtentasche entspricht, die vom Mund des Hirten baumelnde schwarze Form und Kitajs Kenntnis von Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. Im dritten Teil dieses Buches »Für Alle und Keinen« schaut Zarathustra ein »Räthsel«: »Einen jungen Hirten sah ich, sich windend, würgend, zuckend, verzerrten Antlitzes, dem eine schwarze schwere Schlange aus dem Munde hing.« Zarathustra versucht die Schlange herauszureißen – umsonst, denn sie hatte sich im Schlund des Hirten festgebissen. »Da schrie es aus mir: »Beiß zu! Beiß zu! – Den Kopf ab! Beiß zu!« Aber wer ist diese Schlange, die das Leben zu ersticken droht? Die Antwort findet sich in dem Kapitel »Der Genesende«: »Der grosse Überdruß am Menschen – *der* würgte mich und war mir in den Schlund gekrochen.« Ist der Mann im Bett mit Kind vielleicht der Traum eines »Genesenden«? Wenn nicht, nicht.

6. *Dismantling the Red Tent* (1963-64), Los Angeles County Museum of Art)

Eine weniger dramatische, eher melancholische Bestandsaufnahme findet sich bei Kitaj ein gutes Jahrzehnt früher. Nach der Ermordung von John F. Kennedy im

Jahre 1963 begann er ein Bild, das den Abbruch einer Hoffnung darstellt, die auch ihn, den in England ansässig gewordenen »expatriate«, bewegt hatte. Einen Ansatz dafür bot die Legende vom »Roten Zelt«, die sich im Gefolge einer Katastrophe am Nordpol Ende der 1920er Jahre herausgebildet hatte. Vom Sommer bis in den Herbst 1928 verfolgte die Weltöffentlichkeit mit großer Spannung die zahlreichen Versuche, die Überlebenden der gescheiterten Nordpolexpedition des italienischen Luftschiffers General Umberto Nobile zu retten. Nach mehrfachen Fehlversuchen, bei denen der norwegische Arktis-Forscher Roald Amundsen ums Leben kam, gelang es schließlich dem russischen Eisbrecher *Krassin* zu den Eingeschlossenen vorzudringen, die dank der Wärme in einem roten Zelt den widrigen Bedingungen standhalten konnten. An Bord der *Krassin* war auch der italienische Journalist Davide Giudici, der ein Photo vom Abbruch des roten Zeltes machte und es noch im gleichen Jahr unter diesem Titel veröffentlichte.

Kitaj hat dieses Photo, das in der Dokumentation zur Ausstellung zu sehen ist, aufgegriffen und in seinem Sinne umgearbeitet: als Zeichen für das imaginäre Wärmzelt, das die Präsidentschaft Kennedys einmal gewesen war. Dabei hat er links oben eine Radierung von Alphonse Legros hinzugefügt, die zwischen 1890 und 1904, also in der Spätzeit des 1911 verstorbenen Künstlers, entstanden und unter mehreren Titel überliefert ist: *Un vagabond passant dans une ruelle*, *Le voyageur surpris par l'orage (dite »La bise«)*, *Voyager Surprised by the Storm (The North Wind)*. Interessanterweise wird diese Radierung neuerdings im Zusammenhang mit Kitaj gerne als *The Wandering Jew* zitiert. Mit dieser Aktualisierung wird verdeckt, dass Kitaj auf den französischen Künstler womöglich auch deshalb Bezug nimmt, weil dieser »expatriate« nach seiner Naturalisierung in England als Porträtist und Slade Professor of Art auch ein bedeutender Zeitzeuge und Reformator des akademischen Zeichenunterrichts war. Die Vernachlässigung des Zeichnens in der zeitgenössischen Künftlerausbildung ist für Kitaj ein derart kapitaales Vergehen gewesen, dass er noch in den 1970er Jahren seiner Partnerin Sandra Fischer täglich eine Stunde Aktzeichnen »verordnet« hat.

Auf der anderen Seite hätte Kitaj prinzipiell wohl nichts gegen die Veränderung des Titels der Legros-Radierung einzuwenden gehabt, entsprach sie doch genau

jenem lebendigen Bedeutungswandel, den er für sein eigenes Werk nicht nur nicht ausschloss, sondern sogar erhoffte: »Pound ist immer darauf erpicht gewesen,« zitierte er den Dichterfreund Robert Creeley, »eine sehr klare Grenze zu ziehen zwischen einem Symbol, das seine Bedeutungen erschöpft, im Unterschied zu einem Zeichen oder der Bezeichnung von etwas, das seine Bedeutung fortwährend erneuert«.

So gesehen kann *The Dismantling of the Red Tent* als Bildzeichen für eine Situation angesehen werden, die sich im ausgehenden 20. Jahrhundert mehrfach wiederholt und erneuert hat: nach dem Aufbruch von 1968 etwa, oder nach dem Fall des Eisernen Vorhangs 1989. Die Erinnerung an ein Wärmezelt, das rot war, scheint Zukunft zu haben, solange die Kälte zunimmt. Kitajs Londoner Wärmezelt hatte allerdings nicht die politische Farbe Rot, sondern den sehr englischen, schwer zu treffenden Ton eines linken, sozial engagierten Liberalismus.

7. *From London (James Joll and John Golding)*, 1975-76, Privatsammlung

Wenn man die Ausstellung *The Human Clay* in der Hayward Gallery 1976 als einen Versuch Kitajs ansieht, sich mit einer »School of London« ein künstlerisches Wärmezelt zu schaffen, dann muss dieses Experiment als gescheitert gelten. Einmal ganz abgesehen davon, dass diese Demonstration figurlicher Malerei zu einer Zeit, als die Konzeptualisten die Malerei überhaupt für tot erklärten, längst ihren aktuellen Anstoß, die Dominanz der »Abstrakten«, eingebüßt hatte, jedenfalls im Bewusstsein der Kunstöffentlichkeit, waren die Temperamente der neben Kitaj wichtigsten Teilnehmer – Bacon, Freud, Auerbach, Hockney – doch zu verschieden, um ein gemeinsames Camp zu gründen. Kitajs wirkliches Wärmezelt war ein anderes. Es befand sich im Stadtteil Hammersmith unter der Adresse »Ashchurch Park Villas« und hat in dem Bild *From London (James Joll and John Golding)* ein großartiges Andenken gefunden.

Der Historiker James Joll (1918-1994) und der Kunsthistoriker, Maler und Kurator John Golding (1929-2012) waren auf Vermittlung des Philosophen Richard Wollheim in diese Straße, in der Wollheim schon lange wohnte, gezogen. Wollheim, der in dem Bild zumindest durch den Buchtitel in der linken unteren Ecke gegenwärtig ist, war mit Kitaj seit den 1960er Jahren befreundet. Er war ein genuin kosmopolitischer Philosoph, der immer vergnügliche Neuigkeiten vom

letzten Kongress in den Vereinigten Staaten zu berichten wusste und im Übrigen ein spezielles Interesse an Freud hatte. An Wochenenden versammelte er gerne Künstler und Intellektuelle der verschiedensten Sparten zu einer Haus und Garten füllenden, gast- und geistfreundlichen Gesellschaft, darunter das unvergessliche Paar aus der Nachbarschaft. James Joll war ein auch in Deutschland, insbesondere in Berlin, sehr geschätzter Historiker, der sich vor allem für die Geschichte der politischen Motive und Ideologien interessierte. Sein Buch *The Anarchists* (1964) ist ein Klassiker. Zur Entstehungszeit des Gemäldes arbeitete er an einem Buch über Antonio Gramsci, das in Vorwegnahme der Publikation (1977) auf dem Bild ebenfalls links unten auf dem Tisch zitiert ist. Joll hatte John Golding Mitte der 1950er Jahre gegen den heftigen Widerstand von Douglas Cooper zur Publikation seines bahnbrechenden Buches über den Kubismus (1959) verholfen; seither lebten beide zusammen.

Kitaj nimmt in seinem Doppelporträt auf verschiedene Bildvorlagen Bezug. Für das klare plastische Profil von James Joll hat er Piero della Francescas *Geißelung* herangezogen, nämlich die Figur des Federigo Sforza rechts außen. Das verleiht dem Historiker, der an sich relativ klein war, jene Präsenz eines »tower of strength« – was er in der Beziehung der beiden tatsächlich war. John Golding hingegen ist bildnerisch in dreierlei Hinsicht ausgewiesen: als Experte für abstrakte Kunst durch das Mondrian-Plakat im Hintergrund, als Kurator durch den Katalog der Ausstellung *Leger and Purist Paris* (1970) auf dem Büchertisch und als Maler durch das Bildgerüst vertikaler Bahnen, das Goldings damalige abstrakte Bildform aufnimmt. Die Gestalt selber ist als eher schwankend, nachdenklich, in sich gekehrt charakterisiert: die Haltung eines umsichtigen, erstaunlich vielseitig interessierten Gelehrten und Künstlers. Die seltsame folkloristische Jacke, die er niemals getragen hätte, hat ihm Kitaj angezogen, um auf seine Kindheit in Mexiko anzuspielen.

Mit diesem Bildnis einer stillen, abgeschiedenen, allein dem Wissen und der Kunst gewidmeten Welt zweier grundverschiedener Männer ist Kitaj bereits auf dem Wege zur Porträt-Typologie der folgenden Jahre. Zugleich ist dieses Bild jedoch auch eine unfreiwillige Hommage an den bald darauf erfolgten Abbruch des Wärmelizels in Ashchurch Park Villas. 1979 versteckte James Joll den öffentlich als Spion enttarnten Doktorvater von John Golding, den Kunsthistoriker Anthony

Blunt, tagelang vor einer tobenden Presse – und wurde dafür selber an den Pranger gestellt. Anfang der 1980er Jahre gab Richard Wollheim aus Protest gegen den Thatcherismus seine englischen Ämter und Funktionen auf und ging in die Vereinigten Staaten. London wurde anders, lange bevor der sogenannte »Tate War« über Kitaj hereinbrach.

[Der Text enthält noch keine zureichenden Anmerkungen, da der Autor aus privaten Gründen bis heute (Anfang Januar 2013) keine Möglichkeit hatte, die benutzten Quellen und angeführten Zitate abschließend zu prüfen]