

## **Why don't you paint your own life?**

### **R.B Kitaj und David Hockney – Collage einer lebenslangen Freundschaft**

**Von Eckhart Gillen (Berlin)**

#### **Erste Begegnung im Royal College of Art 1959**

David Hockney und R.B.Kitaj sind seit dem ersten Tag ihres gemeinsamen Studiums am Royal College of Art in London im September 1959 ein Leben lang befreundet gewesen.

Kitaj: "During our first days at the Royal College, I spotted this boy with short black hair and huge glasses, wearing a boiler suit, making the most beautiful drawing I'd ever seen in an art school. It was of a skeleton." Hockney: „We met at the very first day. I was 22 and he was 27. I was a little provincial from Bradford never been abroad and he sailed the seven seas you know, came from New York, and has seen the world, I hav'nt. He was much more sophisticated and I saw he drew very well. He could draw and he bought my drawings for five Pound. Thats a lot of money I could live for a week on five Pounds. He had the first skeletons I did. We had two things in common we liked to draw and we liked to read. Literature and drawings. I remember we talked on books, Kafka.“<sup>1</sup>

Auch Kitaj: „We became instant friends, Hockney in his broad Yorkshire and me in my bland Ohio.“<sup>2</sup> „At various times we have influenced each other, this Bradford Bombshell and I.“<sup>3</sup> Hockney bestätigt diesen Einfluss in seinen Erinnerungen: „Ron was a great influence on me, far more than any other factor; not just stylistically – he was a great influence stylistically on a lot of people, and certainly on me – but in his seriousness too.“<sup>4</sup>

In dieser Phase war die Abstraktion an der Schule noch sehr verbreitet. Hockney malte gegenstandslose Bilder in einer an Dubuffet erinnernden Graffiti-Technik, in denen zwischen Farbbahnen und Strukturen vereinzelte Worte und Zahlen auftauchen. R.B. Kitaj: „We began to talk and I said why don't you paint about your own life? I was

---

<sup>1</sup> David Hockney im Interview mit d. Vf. am 21.10.12 im Jüdischen Museum Berlin. Alle nicht anderweitig gekennzeichneten Zitate stammen aus diesem Gespräch.

<sup>2</sup> R.B.Kitaj, Confessions, S. 46.

<sup>3</sup> R.B.Kitaj, unveröffentlichte Liste seiner Malerfreunde, Kitaj papers, UCLA.

<sup>4</sup> "David Hockney by David Hockney", hrsg. von Nikos Stangos, London/New York 1976, S. 41.

painting about my Jews and my Books and Hockney was just coming out of the closet and so I said paint that, so he did and the rest is art history and gay art history too.”<sup>5</sup>

David Hockney erkannte sich mit runder großer Brille und erstauntem Kindergesicht auf einer Toilette sitzend in der Mitte von Kitajs Gemälde „England Bathers“ von 1982 anlässlich seines Rundgangs durch die Kitaj-Retrospektive im Jüdischen Museum am 21.10.2012. Kitaj hat die Redewendung „coming out of the closet“ für das Bekenntnis zur Homosexualität also wortwörtlich ins Bild gesetzt.

Kitajs Ratschlag folgend malt Hockney 1962 eine homosexuelle Liebeszene in der spröden Graffiti-Technik, zu der ihn Jean Dubuffets<sup>6</sup> Malerei angeregt hat, die sich als „art brut“ von Kunst der Geisteskranken, Gefängnisinsassen und der Kinder inspirieren liess. Diese Graffiti-Technik, die Zeichen, Zahlen und Texte auf eine Fläche kratzt oder zeichnet, betont die plane Fläche und negiert jede Tiefendimension vortäuschenden Perspektivtechniken. Der Bildtitel „We Two Boys Together Clinging“ ist Teil der Komposition. Er läuft als Schriftband um die Körper der beiden nebeneinander liegenden Jungen herum und verbindet sie miteinander. Zusätzlich zitiert Hockney neben dem Wort „Clinging“ Verszeilen aus Walt Whitmans Gedichtband „Leaves of Grass“ von 1855: „Power enjoying, elbows stretching, fingers clutching,/Arm’d and fearless, eating, drinking, sleeping, loving.“ Diesen Versen direkt voraus gehen die titelgebenden Zeilen, die er hier auslässt: „We two boys together clinging,/One the other never leaving,/Up and down the roads going,/North and South excursions making.“ Die Worte „never“ und „yes“ sind den Mündern der sich küssenden jungen Männer zugeordnet.

Der Rückgriff auf Literatur, in diesem Fall die Wahl von Walt Whitman, dessen Gedichtzyklus „Grashalme“ die Freundschaft zwischen Männern preist, die Verwendung Text und Zahlencodes<sup>7</sup>, in diesem Fall von Verszeilen, dient der Thematisierung von Hockneys Homosexualität.<sup>8</sup>

Hockney erinnert sich, wie er in den Gesprächen mit Kitaj zu seiner figurativen Malerei kam und wie er mit ihr seinen Gefühlen und Interessen Ausdruck zu geben versuchte:

---

<sup>5</sup> R.B.Kitaj, Confessions, S. 50.

<sup>6</sup> In seiner Autobiographie „David Hockney by David Hockney“, hrsg. von Nikos Stangos, London/New York 1976, S. 67, bestätigt er die Bedeutung von Dubuffet in den Studienjahren am Royal College: „Dubuffet was, in these 1961 pictures, the strong visual influence. [...] He was much better than those abstractionists like Soulages and Manessier, much, much more interesting. It was his style of doing images, the kind of childish drawing he used, that attracted me.“

<sup>7</sup> Justin Kaplan verweist in seinem Buch „Walt Whitman. A Life“, New York 1980, S. 316, auf den Zahlencode, der Zahlen den Buchstaben des Alphabets zuordnet, mit dem Whitman die Initialen der Namen seiner Liebhaber verschlüsselt. Den Hinweis verdanke ich Alexandra Schumacher, David Hockney. Zitate als Bildstrategie, Berlin 2003, S. 25.

<sup>8</sup> Homosexualität war damals strafbar. 1958 bildete sich eine „Homosexual Law Reform Society“. Vgl. dazu

„The one student I kept talking to a lot was Ron Kitaj. Ron was slowly doing these strange pictures, and I talked to him about them and about my work. And I said Well, I don't know, it seems pointless doing it. I'd talk to him about my interests: I was a keen vegetarian then, and interested in politics a bit, and he'd say to me, why don't you paint those subjects? And I thought, it's quite right; that's what I'm complaining about. I'm not doing anything that's from me. So that was the way I broke it. I began to paint those subjects. But I still hadn't the nerve to paint figure pictures; the idea of figure pictures was considered really anti-modern, so my solution was to begin using words. I started writing on the pictures. And when you put a word on a painting, it has a similar effect in a way to a figure; it's a little bit of human thing that you immediately read; it's not just paint. [...] I can remember people coming round and saying That's ridiculous, writing on pictures, you know, it's mad what you're doing. And I thought, well, it's better; I feel better; you feel as if something's coming out. And then Ron said Yes, that's much more interesting.“<sup>9</sup>

Kitaj konnte also Hockney davon überzeugen, die Dinge, die ihn persönlich bewegen, z.B. seine Homosexualität, in seine Malerei hineinzunehmen. „He switched to his gay culture as I began on my Jewish culture in its first forms.“<sup>10</sup> Aber auch die Bezüge zur Literatur, zu Texten und Zeichen in der Malerei gehen auf Kitaj zurück. In einem Artikel „On Associating Texts with Paintings“ verweist Kitaj programmatisch auf sein Verfahren der Integration von Texten in seinen Bildkompositionen Anfang der 1960er Jahre und betont die ästhetischen Qualitäten der geschriebenen und gedruckten Buchstaben.<sup>11</sup>

Auch politisch standen sich Hockney und Kitaj nahe. Kitaj: „Hockney and I were both young socialists then, by inclination, not by dogma, and we both were great readers. We still are but socialism (not Socialism) ran deep in his bleak but loving Northern industrial Bradford, Yorkshire, while my stuff came from my Russian and Yiddish speaking Bundist maternal grandparents, Dave and Rose Brooks, who helped raise me in bleak but loving Northern industrial Cleveland, Ohio. My grandfather read the Yiddish Daily Forward<sup>12</sup> every day and Hockney's father read the Daily Worker every day. I also began to introduce WRITING into my canvases and Hockney then did too. My writing tended

---

<sup>9</sup> Nikos Stangos (Hg.), „David Hockney by David Hockney“, London, New York 1976, S. 41.

<sup>10</sup> R.B.Kitaj, Confessions.

<sup>11</sup> R.B.Kitaj, „On Associating Texts with Paintings“, in: CambridgeOpinion, 37, 1964, S. 52-53. Zit.n. A. Schumacher, wie Anm. 7, S. 23.

<sup>12</sup> Die jüdisch-amerikanische Zeitung in jidischer Sprache, deren Titel sich auf den sozialdemokratischen „Vorwärts“ bezieht, erschien erstmals 1897 in New York.

toward the ancient Jewish tradition of COMMENTARY [...], while Hockney tended toward urgent homosexual messages. He would take up my neo-Surrealist disjunctions and figure invention but he was also influenced by Dubuffet I think, and we were both influenced by Bacon. In interviews Hockney remembers: I think he liked my cogitation. We were both ambitious exotics for sure.”<sup>13</sup>

Während Hockney fest verwurzelt in seinem Yorkshire war, fühlte sich Kitaj von Anfang an als Amerikaner, später auch als Jude fremd in England. Daraus entwickelte er später sein Manifest des Diasporismus, in dem er die Inspiration preist, die ihm als Künstler das Leben als Diasporist ermöglicht. Denn in der „Diaspora habe ich erfahren, dass man frei ist, alles zu sagen, alles zu wagen; an vielen anderen Orten kann man das nicht.“<sup>14</sup>

Hockney dagegen erklärt: „I was very provincial English with a very very strong northern accent which I still have. When I was young, my mother said you have to speak clearly no matter about an accent, so people could understand. When I got to London, my accent got mocked, but I then looked at the people who mocked, looked at their drawings and saw that I could draw better and said to me shut up. Meaning that I was quite confident but I was also mocked as a provincial [...] I had confidence I knew I have talents. I never bothered much about class. My family was first class. But I think from early on he [Kitaj] seemed like an American intellectual. He was a intellectual person. He was an archivist. I’m a slope [...] I mean to me he was an American. [...] He knew his ancestors came from Russia, he was very conscious about that. I never been in America at that time. I first went to New York in 1961. My father was no joiner of anything, he was too eccentric. But he was a leftist. And he thought the Daily Worker was for peace.“

Kitaj dagegen beschäftigte vom ersten Tag an in London bis zu seiner Abreise nach Los Angeles 1997 die Klassenfrage in England. „The question of class in England has intrigued me. It has always fascinated David. I believe it has driven him as poignantly and decisively as his sexual life has. If his origins (which include his extraordinary parents<sup>15</sup>) drive him, they drive his art. There is a genius in origins – ripe for picking in art and life for those who feel it’s there for them. Speaking as a Diasporist Jew, my own origins explained themselves to me slowly and bodied forth in my life and pictures

---

<sup>13</sup> Kitaj, Confessions, S. 50.

<sup>14</sup> R.B.Kitaj, Erstes Manifest des Diasporismus, Zürich 1988, S. 15.

<sup>15</sup> Kitaj zählte Hockneys Mutter zu seinen Heiligen: „very few people I like to call My Saints. These strange folk [...] include Josep Roma, my stepfather Walter Kitaj, Hockney’s mother, Frank Auerbach and Sandra Fisher. I mean Saint in its usual sense – closer to ‚God‘ [...]“ (Confessions, S. 98)

unsurely and uneasily. Hockney the Yorkshireman was never in doubt. Northern England his native strength and he knows it. A few years ago, we were driving down Nichols Canyon (both Disporists by then in some palpable way). I was feeling sorry for myself and saying I felt alien in England after a quarter of a century. I'll not forget what he replied: „I've got Bradford; They'll never take that from me'.“<sup>16</sup>

Während Hockney dem Rat des älteren Künstlers hinsichtlich des gewählten Themas und im Sinne der Erweiterung der Bildkomposition auf literarische Quellen und die Einbeziehung von Texten gerne folgt, bewundert Kitaj seinerseits die Kraft und Intuition Hockneys, die er aus seiner Identifikation mit seiner Herkunft offensichtlich bezog: „I watched his amazing natural genius unfold in his art. If a class order had helped to blight his beloved Yorkshire – and who can doubt it who has walked the streets of the north of England (or read Orwell)? – then he, Hockney, would rise up in his art and become to paraphrase one of his favorite [...] early books – a not so ragged trousered philanthropist. And, by the way, he would fulfill my favorite definition of art. It is Nietzsche's: ‚Art is the desire to be different, the desire to be elsewhere'.“<sup>17</sup>

Während Kitaj Amerika verlassen hat, zieht es Hockney bereits 1964 mit Unterbrechungen nach Kalifornien. Als Kitaj schliesslich London nach dem „Tate War“ 1997 zugunsten von L.A. endgültig verlassen hatte, kehrt Hockney seit diesem Jahr zu immer längeren Aufenthalten nach Bridlington in Yorkshire zurück, wo er mit „The Road to York through Sledmare“ 1997 erstmals eine Landschaft in Yorkshire malt.<sup>18</sup>

Kitaj: „His romance with L.A. was about two things. Los Angeles was ‚elsewhere', about as unlike England as a place could be, and, as his friend Isherwood said about Berlin, Los Angeles meant boys. Together, those things spelt Romance, swimming pools and thus his spermorable paintings, which may be (arguably) the best anyone ever painted out there so far. It is a rare event in our modern art when a sense of place is achieved at the level of very fine painting. Sickert's Camden Town comes to mind, and above all, Hopper's America, in which I grew up. Hockney's California is one of the only recent exemplars.“<sup>19</sup> 1973 reisen Hockney und Kitaj gemeinsam nach Polen. Hockney hatte zwei Flutickets bei der British European Airways frei, die ihn berechtigten to go „anywhere in Europe“. Kitaj schlug vor, nach Polen zu fahren. Sie landeten in Warschau und nahmen für einen Tag

---

<sup>16</sup> R.B. Kitaj, unveröffentlichtes Manuskript aus dem Nachlass, Kitaj papers UCLA.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Vgl. seine Wanderausstellung „A Bigger Picture“ London, Bilbao, Köln 2012/2013.

<sup>19</sup> R.B.Kitaj, unveröffentlichtes Manuskript im Nachlass, Kitaj papers UCLA.

ein Auto nach Krakau. Hockney: „We would know we come to a kind of dead place. Neither of us could speak a single word Polish. We could not really make much contact. We never went to Auschwitz, its near Krakow isn't it. It was a enormous contrast to Warsaw. In Krakow you have a patina.“ Das Thema Auschwitz war 1973 also auch für Kitaj noch nicht virulent. Erst 1976 wird aus dem „Secret Jew“ Kitaj der „Public Jew“, der den Völkermord der Deutschen an den europäischen Juden in einer Reihe von Bilderfolgen zum Thema seiner Kunst macht.

In Warschau kamen Hockney und Kitaj dann doch durch Zufall in das Gestapo-Gefängnis, das als Museum Gefängnis Pawiak an ca. 100.000 Menschen erinnert, die während der deutschen Besatzung von 1939 bis 1944 hier inhaftiert waren. Es lag mitten im 1940 eingerichteten Warschauer Ghetto. Ein Foto, das Kitaj dort von einem der Flure aufgenommen und in der deutschen Ausgabe des Ersten Disaporistischen Manifests 1988 veröffentlicht hat, benutzte er sieben Jahre später als Hintergrund für das „Self-Portrait in Saragossa“, 1980, das heute im Israel Museum in Jerusalem hängt.

### **Das Menschenbild in der Moderne: „The Human Clay“**

Zwischen 1973 und 1975 waren Hockney und Kitaj mehrmals in Paris. Beide sahen sich künstlerisch in einer Krise, waren auf der Suche nach einem Wechsel in ihrer Kunst. Kitaj hatte nach dem Freitod seiner ersten Frau, Elsie Roessler mit dem Malen aufgehört.

Hockney: „Das war eine Phase, in der, glaube ich, auch Kitaj ruhelos war. [...] Auch er versuchte, sich über vieles klar zu werden, und wusste nicht recht, was tun. [...] Damals hatte ich fast das Gefühl, ich sollte wieder zurückkehren zum Zeichnen von Skeletten, wie ich es als Student am Royal College of Art getan hatte, wenn ich dachte: Was soll ich tun? [...] Ich werde ein paar Zeichnungen von meinen Freunden machen, sagte ich mir, ich werde sie langsam machen, akkurat, sie sollen mir Stunden Modell sitzen, und so weiter.“<sup>20</sup> Hockney entdeckt in dieser Zeit für sich die Pastelltechnik, mit der er oft Tage damit verbrachte, nach allen Regeln der Kunst, Porträts anzufertigen, wie z.B. „Celia im Negligé, Nov. 1973“ oder „Porträt Claude Bernard“, 1973.<sup>21</sup>

Hockney hatte Kitaj noch in Los Angeles die blutjunge amerikanische Malerin Sandra Fisher vorgestellt, die dieser in London 1972 durch Zufall wieder getroffen hat. Beide verliebten sich ineinander und beschlossen fortan zusammen zu leben. Unter ihrem

---

<sup>20</sup> David Hockney, Die Welt in meinen Augen. Autobiografie, hrsg. von Nikos Stangos, London 1993, dt. Ausgabe Schmieheim 2005, S. 20.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 17.

Einfluss und dem Beispiel Hockneys begeisterte sich Kitaj für die Pastelle von Edgar Degas. "I began again, after some years, to learn to draw, mainly from life, at what I will call a higher pitch, a pitch of some ambition and skill and quality. I sought to train myself to achieve the kind of drawing many modernists I admired had done in their early years, well before their iconoclastic periods."<sup>22</sup>

Im alten jüdischen Stadtviertel Marais kauft Kitaj Pastellkreiden der Firma Henri Roché von zwei Damen, bei deren Großvater Degas bereits Kunde war. Hockney: „He used to come very often, he was sitting in cafes, he goes looking for books. He used to buy the pastels there.“ Beide zeichnen jetzt leidenschaftlich nach dem Leben und verbringen viel Zeit im Louvre und studieren dort die Alten Meister. Bei einem Atelierbesuch sagte Kitaj bereits 1970 zu Wieland Schmied: „Ich möchte gegenständlicher werden, die letzten abstrakten dekorativen Flächen aus meinen Bildern herausbringen.“ Das Collagieren erscheint ihm, wie Schmied überliefert, mittlerweile banal. „Ich will damit sagen, dass ich Kunst nicht mehr als Spiel ohne Regeln auffassen kann, wie Duchamp es tat, oder als Kunst als solche, wie Greenberg es nannte.“<sup>23</sup>

Die Alten Meister waren für ihn „like roots deep in the earth [...] and like so many young people, I was attracted by the pretty, frail wisps growing on the surface – the dandelion weeds (Duchampism, collagism, montage, Surrealism, the chimerical ‘freedom’s’ young artists cherish so). These dandelions are so easy to pluck, so much easier to get at than the deep roots [...] They seem now like fool’s gold in my own practice. I must leave their distinct potential to others.“<sup>24</sup>

1976 tritt Kitaj selbst als Kurator auf und organisiert auf Einladung des Arts Council die Ausstellung „The Human Clay“, eine kontrovers aufgenommene Ausstellung von figurativen Zeichnungen und Gemälden in der Hayward Gallery. Der Titel ist ein Zitat des britischen Dichters W.H. Auden: „To me art’s subject is the human clay“.<sup>25</sup> Auf diese Verszeile hatte ihn Hockney aufmerksam gemacht. Beide kannten Auden und

---

<sup>22</sup> R.B.Kitaj, Tate War. I Accuse!, nach 1997, Kitaj papers, UCLA, Box 118, Folder 13.

<sup>23</sup> Wieland Schmied, „Notizen“, Kestner Gesellschaft, Hannover 1970.

<sup>24</sup> Zit.n. Livingstone, R.B.Kitaj, London 2010, S. 33.

<sup>25</sup> W.H. Auden, „Letter to Lord Byron“, in: *Letters from Iceland*, New York 1937.

„I dread this like the dentist, rather more so:

To me Art’s subject is the human clay,  
And landscape but a background to a torso;  
All Cézanne’s apples I would give away  
For one small Goya or a Daumier.

I’ll never grant a more than minor beauty  
To pudge or pilewort, petty-chap or pooty.“

Bei seinem Besuch im JMB rezitierte Hockney spontan diese Verse.

porträtierten ihn. Selbstbewusst prägte Kitaj in seiner Einführung zum Katalog den Begriff „School of London“ für seine Künstlerauswahl: „An important observation came upon me. Never had London enjoyed such a large number of extraordinary artists at work as at that moment. The moment included Auerbach, Hockney, Caro, Moore, Bacon, Freud, Kossoff, Blake, Andrews, Hodgkin and, yes, myself, to name only 11 of the 35 in the show.“<sup>26</sup>

Für Kitaj war diese Ausstellung programmatisch, wollte er doch mit ihr das Zeichnen der menschlichen Figur nach der Natur fördern „because the teaching and encouragement of this tradition going back to the caves was becoming more and more unavailable to young artists who were being glamorized in their art schooling by so much fashionable else.“

Das Zeichnen nach dem Leben galt in den siebziger Jahren als konservativ und rückwärtsgewandt. Als er mit Hockney Forderungen nach einer Reform der Kunsthochschulausbildung erhob, wurde er von der Kunstkritik für seine ‚reaktionäre‘ Haltung getadelt. Rückblickend sieht er in dieser Ausstellung und den folgenden Debatten um das Menschenbild der Moderne den Beginn der späteren Konflikte mit der Presse: „This exhibition, its catalog and its fallout would damn me anew and make new enemies to go with those who already hated my ‚literary‘ pictures, my ‚obscurities‘ and my ever scolded ‚pretentiousness‘.“<sup>27</sup>

Auch Hockney erinnert sich: „That was at the time as Abstraction was king. [...] It was the time they were deliberately giving up teaching drawing in art schools. We would argue, I would argue, Ron would argue. Neither of us taught anywhere. So we were not involved, we had no power, only as a voice. I would argue teaching drawing is teaching people to look.“

Die Begeisterung, die Kitaj und Hockney für die Wiederentdeckung der menschlichen Figur und eine Reform der Kunstausbildung in den 1970er Jahren entwickelten, hatte, davon war Kitaj überzeugt, einen hohen Preis: „the Brits barely tolerated my Human Clay – but they never forgot it and a few never forgave it. [...] My argument for the teaching of drawings was dangerous to the Living Death twins McEwen and Timoshenko Hilton, commissars of the academic backwash of dominant abstraction. In interviews, I defended myself, saying that Modernism is truly dear to me and that I sought to engage again the energies in allusive human form which were being neglected in the theoretical aftermath of heroic Modernism –itself birthed by Cézanne, Picasso, and Matisse, supreme champions

---

<sup>26</sup> R.B. Kitaj, Confessions S. 138f.

<sup>27</sup> R.B. Kitaj, Confessions S. 138f.

of human form. [...] What I don't regret is standing up for Beauty – the beauty of drawing people (I and Thou). But the damage was done and unforgiving enemies would lay in wait in London's deeply frustrated and class infected crowd. The brash American with the big Chelsea house and his beautiful American mate would be marked down. If you don't believe me, you don't know that gray psychological London, my very own London."<sup>28</sup>

### **Bekenntnis zum Judentum**

Mit der Bemerkung „in 1976, the Enemy was probably not yet aware of the sinister, or at least pushy Jew in his midst“<sup>29</sup>, deutet Kitaj in seinen Erinnerungen an, dass sein Bekenntnis zum Judentum mit Gemälden wie „The Jew, Etc.“, 1976-1979 oder „Marrano (The Secret Jew)“, 1976; „If Not, Not“, 1975/76 oder „His New Freedom“, 1978, provozierend auf die Londoner Kunstszene gewirkt habe. Anlässlich von Kitajs Ausstellung 1985 in der Londoner Marlborough Galerie behauptet der Kunstkritiker Peter Fuller in „Art Monthly“: „on looking at these pictures, Gentiles are likely to feel a sense of exclusion, from the expression of emotion with which they can sympathise but with which they can hardly enter.“<sup>30</sup> Im „Guardian“ schreibt Waldemar Januszczak: „There are few subjects in art which I, as a gentile and a coward, feel less qualified to comment upon than the subject of another man's Jewishness. But that is exactly what the new Ron Kitaj exhibition fiercely demands of the spectator.“<sup>31</sup> Juliet Steyn, die diese Pressestimmen zitiert, urteilt in ihrer Studie „The Jew. Assumptions of Identity“ über Kitajs neue Bilder zur jüdischen Identität: „This much is true: Kitaj's insistence on Jewish identity again outs into crisis an ethic based on universal judgments in art, and yet again tests the limits of liberal democracy and the assimilationist dreams. [...] Jew was inscribed before the painting. The art was then read through that discourse. Like wise with Kitaj, Jew became the sign through which the images were explained.“<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> R.B.Kitaj, Confessions S. 138f.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Peter Fuller, „Kitaj at Christmas“, Art Monthly, December/January 1985/86, S. 3.

<sup>31</sup> Waldemar Januszczak, „Portrait of the artist as a Jew“, Guardian, 12.11. 1985, S. 32.

<sup>32</sup> Juliet Steyn, The Jew. Assumptions of Identity, Cassell, London and New York 1999, S. 154.

## Die jüdische Hochzeit

Eine weitere Demonstration des „verborgenen Juden“, der ein ‚öffentlicher Jude‘ werden wollte, war, nach Rückkehr von seinem einjährigen Paris-Aufenthalt 1982/83, Kitajs Hochzeit mit Sandra Fisher am 15. Dezember 1983 in Londons ältester Synagoge, der Sephardic Synagogue of Bevis Marks, einer Kongregation der spanischen und portugiesischen Juden. Kitaj versammelt den vorgeschriebenen orthodoxen minyan (10 jüdische Männer), darunter enge Malerfreunde wie Frank Auerbach, Lucian Freud und Leon Kossoff. Hockney ist Trauzeuge Kitajs. Auf die Frage, ob diese Hochzeit auch ein Bekenntnis zu seinem Jüdischsein sei, antwortete Hockney: „Oh yes [...] He never mentioned Jewishness beside the intellectuals. It became his subject. I understood that, it was going back to your roots.“

Aber es gab noch ganz andere private Gründe, über die Kitaj in seiner Autobiographie Auskunft gibt. Dabei würdigt er Hockneys wichtige Rolle in seinem Leben: „Sandra told me that she missed her friend in Paris – Michel, the copyist she met at the Louvre and had an affair with. [...] Hockney always seems to appear at crucial moments of my life, like my wedding, her funeral and other such times. He came over and said something Yorkshire smart – ‚You’ll hav to marry her luv.‘ I couldn’t eat or sleep for 3 days, just slumped in an Aalto chair half dead. I’m coming home to you, she said. It was over and when she was back in my arms I proposed to her and she said yes.“<sup>33</sup>

Auch Hockney erinnert sich an diese Hochzeit und ihre Umstände: „It was in the oldest Synagogue in London. Beautiful place, very lovely room. 17th century, I think. Its still there. I must tell you. I told him you must marry. They lived together quite a while. He came to see me one time and said she run off to Paris with a penniless pianist. And I said to him stopp, stopp this Ron. It sounds like a Hollywood movie. A lot of people would like to run off with a penniless pianist to Paris. It sounds romantic. And I said. I’m sure she comes back, but when she does you should marry her. And she came back and she married. He was very affected by her absence, stopped work.“

Hockney durfte als Christ Trauzeuge sein. „That was OK, but the guy who leads the bride to the altar, Auerbach, has to be a Jew. Those orthodox Rabbis had never seen such a gang under the chupa – Hockney the dyed blond, Dominie in her sari, Freud, in painstained corduroy pants, who claimed he’d never been in an synagogue in his life and Sandra, the most beautiful bride in London, in her Yves St Laurent brocade jacket. Lem

---

<sup>33</sup>Confessions, S. 172.

and Kossoff and the rest of minyan of Jews were off the side. Life for me had reached a dangerous perfection.”<sup>34</sup>

Zwischen 1989 und 1993 malte Kitaj seine Hochzeit (The Wedding, 1989-1993, Öl auf Leinwand, 183 x 183 cm, Tate Gallery, Geschenk des Künstlers 1993): „It was, after all, about a new start in life, and its major source of influence was Picasso’s Demoiselles, which was a new start in the life of the painting art.”<sup>35</sup> In einer Notiz, entstanden parallel zur Abfassung der „Confessions“, ergänzt Kitaj: „The painter paints that wedding, which took place, not in Israel, but in the Jewish Diaspora, Israel’s powerful Counterlife. The painting’s ‚style‘ has been influenced by the work of both Jewish and Diasporic (Host) Art. Instead of selling the picture to a Jewish collector or a Jewish Museum through the painter’s Jewish dealer, the painter gives the painting, as a gift, to a major museum in the Diaspora [Tate, d.Vf.] whose Director happens to be Jewish [Nicholas Serota], in an artworld maybe half-Jewish. And so on and so on [...] Furthermore, this painter conjoins a brief free-verse commentary to his pictures within the ancient Jewish tradition of exegetical argument. This last factor, among other reasons, breeds some hatred, I daresay Jew-hate, in some right-thinking people who guard the art Castle. The preceding example does not indicate that my picture has been ‚realized‘ (Cézanne again), only that I have been as true to myself as I can, even true to a strangeness that remains unfinished.”<sup>36</sup>

### **Wie aus „David (unfinished)“ „The Neo-Cubist“ wurde**

1976 malte Kitaj seine Freund Hockney, der ihm vor einer weißen Leinwand auf der Staffelei in seinem Londoner Atelier nackt, nur mit Socken in verschiedenen Blautönen, Modell stand. Die Fotos befinden sich im Nachlass von Kitaj. Von dieser Version „David (unfinished)“, 1976-1977 (Öl und Kohle auf Leinwand, 182,9 x 152 cm) gibt es eine Schwarzweißabbildung. Kitaj erinnert sich: „I didn’t care much for it and it lay in storage for many years. In the later eighties, David described to me the death of his friend Isherwood in California. I took up the old portrait again and drew a kind of alter-figure across the original full frontal one, with Chris Isherwood in mind. Like Hockney, and unlike me, he had been a very optimistic and sublime personality so I made of them a sort of cubist doppelganger representing both life and death in the particular, widely

---

<sup>34</sup> Confessions, S. 173f.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Typoscript aus der Zeit der Abfassung der Confessions, ca. 2002.

perspectival California setting they made their own in exile and, I hope, in some harmony with David's recent neocubist theory for pictures."<sup>37</sup>

Den 33 Jahre älteren Christopher Isherwood hatte Hockney während seines ersten Aufenthaltes in Kalifornien 1964 in Santa Monica kennen gelernt. „He was the first author I'd met that I really admired. I got to know him and Don Bachardy, whom he lives with, very well. [...] It wasn't only that we were English, but we were both from northern England. I remember Christopher later said Oh David, we've so much in common; we love California, we love American boys, and we're from the north of England.“<sup>38</sup> 1968 malt Hockney das Doppelporträt „Christopher Isherwood and Don Bachardy“ (Acryl auf Leinwand, 212 x 303 cm).

Durch die frontale Darstellung des nackten Hockney lässt Kitaj die Gestalt des ebenfalls nackten Isherwood hindurch gehen. So entsteht eine der kubistischen Mehransichtigkeit des Körpers nachempfundene Doppelgestalt aus frontaler Ansicht und einer Seiten- bzw. Rückenansicht. Links neben Hockneys Porträt erscheint Isherwoods Gesicht in Auflösung. Isherwoods Arme liegen links auf Hockneys Arm, rechts unter seinem Arm. Rechts und links neben Hockneys Füßen in den dunkel- und hellblauen Socken malt Kitaj die dunkelbraunen nach links gerichteten Beine von Isherwood. Den Wechsel von einer frontalen Wiedergabe Hockneys zu einer nach links gerichteten, sich nach hinten wendenden Darstellung Isherwoods wird an den roten Shorts sichtbar, die im Profil Hockneys frontal gemalten Penis knapp bedecken. Das neue Gemälde mit dem Titel „The Neo-Cubist“, 1976-87 (Öl auf Leinwand, 177,8 x 132,1 cm, Astrup Fearnley Museum, Oslo) umhüllt die Doppelfigur Hockney/Isherwood mit einer Aureole, die im Gegensatz zur ursprünglichen Fassung mit ihrem neutralen Hintergrund in eine kalifornische Landschaft versetzt wird mit einer der für Hockney in den späten 1960er Jahren so typischen Swimmingpooldarstellungen und einer stilisierten Palme.<sup>39</sup>

Der Wechsel von einer Malerei nach der Natur zu der expressiven Handschrift der Übermalung verdankt sich Kitajs Beteiligung an der Ausstellung „A New Spirit in Painting“ in der Royal Academy of Art 1981, an der er mit Gemälden der 1970er Jahre vertreten war. In dieser von Norman Rosenthal und Christos M. Joachimides organisierten Ausstellung lernte Kitaj erstmals deutsche neoexpressive Maler wie Georg Baselitz,

---

<sup>37</sup> Kommentar, in: Marco Livingstone, London 2010, S.

Zu David Hockneys Überlegungen zum Kubismus vgl. David Hockney, Die Welt in meinen Augen. Autobiografie, hrsg. von Nikos Stangos, London 1993, dt. Ausgabe Schmiedeheim 2005, S. 125f.

<sup>38</sup> Nikos Stangos (Hg.), „David Hockney by David Hockney“, London, New York 1976, S. 98.

<sup>39</sup> Vgl. David Hockney, „A Bigger Splash“, 1967, Acrylic on canvas, 243,8 x 243,8 cm, Tate Gallery, London.

Anselm Kiefer und Markus Lüpertz kennen, die vor dem Hintergrund der verkopften Kunsttheorie der 1970er Jahre mit Hilfe einer „Aktivierung der romantisch-expressionistischen Tradition des europäischen Nordens“ der Kunst anthropologische Dimensionen zurückgeben wollten.<sup>40</sup>

### **Tate War and der Freitod Kitajs**

1994 trat ein, was Kitaj seit den späten 1970er Jahren befürchtet hatte: Seine Retrospektive in der Tate Gallery wurde verrissen und Sandra Fisher starb völlig überraschend kurz nach Ende der Ausstellung im September an einer Gehirnblutung. „Art Terrorists had tried to kill me off and they got her instead. You think not? Think again. In a National Gallery film about me, Hockney says, about Sandra's death, that if you love someone, you can be more hurt than your lover who is being attacked. Many good people agreed. Some did not. [...] Aneurysm, like, heart attack and stroke, can be triggered by stress.“<sup>41</sup> Hockney bestätigt im Gespräch seine damalige Einschätzung: „Sandra was more pained than Kitaj by the critics. This is possible that people who are very close suffer more. She looked radiant healthy. It was sudden [...] He was affected by criticism more than I, a lot more. He wrote to critics. I pointed out England is a very small country with a very large press. The United States is a very large country with a very small press. I pointed out in London where you got six or seven daily newspapers who have critics because they are competitive the critics are more vicious. An editor would say: could you knock him. Well I could brush them off, I don't care. Of course when they can go back to him they do. You should ignore them. Most artists do. But that was his way I accepted it. He was my dear old friend and I accepted was he was like. The attacks were vicious appalling. I was appalled that a newspaper would publish it. When she died we came straight away. John and I came immediatly, I went straight to him, there were other friends there. Little Max was eleven years old. I did a drawing of them both. Max still got it. Max has Sandras eyes, very much.“

In seinem Manifest zum Tate War „I Accuse!“ bezieht sich Kitaj auf Hockneys Einschätzung, die Kritiker haben in ihm einen asozialen Eremiten gesehen, von dem sie nicht befürchten mussten, ihn bei offiziellen Anlässen von Angesicht zu Angesicht zu

---

<sup>40</sup> Eduard Beaucamp, „Viel Pathos, wenig Geist“, FAZ, 20.1.1981. Beaucamp sieht in Kitaj eine „Leitfigur des modernen Renegatentums und einer Reformmalerei, der die Rückkehr zur großen Gesellschaftskunst, zum Figurenbild und zur akademischen Schulung predigt.“

Von Kiefer sah Kitaj z.B. „Maikäfer Flieg“ und von Lüpertz das dreiteilige Werk „Schwarz-Rot-Gold dithyrambisch“, beide von 1974.

<sup>41</sup> R.B.Kitaj, Confessions, S. 223. Unterstreichungen im Original.

begegnen: „During the Tate War, the ever-shrewd Hockney would say that the war was possible because the living dead knew I would never go out: ‚they‘ would never meet me socially etc. [...] Hockney said I was perceived as aloof and hermetic and the living dead had their knives out for celebrity anyway. Hockney was right but there was much, much more at work. Frank Auerbach summed it up perfectly, as usual. He said, succinctly that I came from a different culture! Sandra’s death confirmed that I couldn’t belong in London, so I came home.“<sup>42</sup>

Am 26. Juni 2006 sahen sich die Freunde zum letzten Mal in Kitajs Yellow Studio in Westwood L.A.: „A few days ago, Hockney (grey hair at last) came to visit this old wreck. I’m his oldest living friendship – damn near 50 yrs! We talked for 2 hours. Dom(inee) and Max joined us by chance. Very nice indeed. Got to bed at 8 with Saul Friedlander.“<sup>43</sup>

Hockney traf Max nach dem Tod des Vaters: „He (Max) is a very sad boy. When he came back one afternoon he found him (death). He found him on the bed. Max told me then how he knew he is planning that and I put it together. [...] He was a hypochonder. He accumulated pills. I don’t go to doctors, I did the opposite. Already before his heart attack in 1989 he felt very old, he wanted to be old.“

## Epilog

Nach seinem Besuch im Jüdischen Museum schrieb David Hockney sein Resümee der Kitaj-Ausstellung an den Vf.: „What I saw was his struggle to communicate his ideas. I always thought he was an excellent draughtsman, and I know, like Degas, he loved to draw (so do I). He always thought drawing was at the heart of picture making, and was less impressed with photography. I of course agree, it's drawing that will alter photography now with photo shop and new technology. RB was less interested in these ideas than I am. I suspect you are an archivist like he was and have a job for life decoding him, but very worth while.“<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> R.B.Kitaj, Tate War. I Accuse!, nach 1997, Kitaj papers, UCLA, Box 118, Folder 13. Unterstreichungen im Original. Im Gegensatz zu Hockney, zu dessen Retrospektive in der Tate 1988/89 173.162 Besucher kamen (2474 im Schnitt pro Tag), besuchten Kitajs Retrospektive 1994 nur 36.414 Besucher (449 pro Tag).

<sup>43</sup> Kitajs handschriftlicher Tagebucheintrag unter diesem Datum.

<sup>44</sup> David Hockney, elektronischer Brief vom 21.10.2012 an den Vf.