

„Werde ich der Herzl (oder Achad Ha'am) einer neuen Jüdischen Kunst sein???“ R. B. Kitajs Manifeste des Diasporismus

Inka Bertz

¹ Vgl. Texte und Textausschnitte aus diesen Manifesten in: Vivian Mann, *Jewish Texts on the Visual Arts*, Cambridge 2000; Natalie Hazan-Brunet (Hg.), *Futur antérieur. L'avantgarde et le livre*

yiddish (1914–1939), Paris 2009; Inka Bertz, „Jüdische Kunst als Theorie und Praxis vom Beginn der Moderne bis 1933“, in: Hans Günter Golinski, Sepp Hiekisch-Picard (Hg.), *Das Recht des Bildes.*

Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst, Bochum 2003, S. 148–161, sowie Margret Olin, *The nation without art. Examining modern discourses on Jewish art*, Lincoln, 2001.

Unter all jenen Texten, die sich seit Martin Bubers Rede auf dem 5. Zionistenkongress 1901 theoretisch und programmatisch mit der Frage nach einer jüdischen Kunst auseinandersetzten,¹ sind Kitajs Manifeste des Diasporismus von 1988/89 und 2007 die einzigen, die einen neuen-Ismus proklamierten und als ‚Manifeste‘ auftraten, jene für die Avantgarden des 20. Jahrhunderts so zentrale Textgattung.²

1984, fünf Jahre vor dem Erscheinen des *Ersten Manifests des Diasporismus* veröffentlichte R. B. Kitaj im *Jewish Chronicle* unter dem Titel „Jewish Art – Indictment & Defence. A Personal Testimony“³ (Jüdische Kunst – Anklage und Verteidigung: eine persönliche Zeugenaussage) erstmals seine Gedanken über jüdische Kunst. Die hier formulierten Fragen bildeten den Ausgangspunkt für Kitajs Überlegungen in den darauffolgenden Jahrzehnten. Verglichen mit seinen späteren, aphoristischeren Texten folgt Kitaj hier einer klaren Argumentationslinie. Eingangs wirft er eine Frage auf, die ihn bis zu seinem Tod beschäftigen wird:

„Warum gibt es keine wirklich bedeutsame jüdische Kunst? Ich meine große jüdische Kunst? Warum haben wir kein Chartres, keine Sixtinische Kapelle, keinen Hokusai oder Goya oder Degas oder Matisse? Rembrandt und Picasso scheinen beide die Juden geliebt zu haben, aber kein Künstler von solchem Format ist je unter uns erstanden, obwohl wir ein kleines, aber außergewöhnlich begabtes Volk sind. Warum nicht, können wir nur mutmaßen.“

Sein erster Versuch einer Antwort zielt, wenig überraschend, auf das sogenannte Bilder-Verbot. Seine Ratlosigkeit im Hinblick auf theologische Fragen wird durch den Besuch jüdischer Museen immer wieder verstärkt: „Das Verbot könnte die Jahrtausende der mittelmäßigen Verzierungen erklären, *Hiddur Mizwa*, wie es die Rabbiner nannten, ‚die Schriften schmücken‘; die Ergebnisse lassen sich in den gut gemeinten Museen für jüdische Kunst betrachten, in die wir alle uns schon verirrt haben. Voll womit? Mit liturgischem, archäologischem Firlefanz, und selbst der kann – abgesehen vielleicht von ein paar Megillot und Haggadot, wie der mittelalterlichen Vogelkopf-Haggada – im eigenen Genre nicht mithalten, etwa mit dem keltischen *Book of Kells*, mit der majestätischen Beatus-Apokalypse von Girona und schon gar nicht mit Botticellis Dante-Illustrationen.“ Er entwickelt den Gedanken, dass gute Kunst ein Umfeld brauche, und versucht eine zweite Antwort zu geben:

„Der nächste Faktor, der mir in den Sinn kommt, ist, dass die Juden aus ihrem Land vertrieben wurden. Zweierlei fällt mir dazu ein: Erstens, dass Exil, Zerstreuung und unerbittliche Verfolgung weder besonders zuträglich sind für die Schaffung eines kollektiven Wunders in der Kunst – wie eine große Kathedrale –, noch für das individuelle künstlerische Wunder, das ja immer eines Kontexts bedarf, eines Milieus.“ Und zweitens: „Ich glaube die Maler hatten einfach nicht genug ‚Zeit‘ (als bloß geduldete Gäste), um eine Tradition zu entwickeln wie die Franzosen und Italiener, die Zeit hatten und einen Ort.“ Die Vorstellung, jüdische Kunst könne nur in einer „nationalen Heimstätte“ entstehen, äußerte schon Martin Buber in seiner Rede zum 5. Zionistenkongress, und die Frage, ob sich in der Diaspora überhaupt jüdische Kunst entwickeln könne und wie sie sich von nichtjüdischer Kunst unterscheide, durchzog die Debatten der ersten Jahrhunderthälfte.

Darauf ging Kitaj zunächst nicht weiter ein, sondern berichtete von seiner persönlichen Auseinandersetzung mit diesem Thema. „Der jüdische Geist in mir hat sich lange

2 Wolfgang Asholt (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*, Stuttgart 1995; Friedrich Wilhelm Malsch, *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, Weimar 1997.

3 Dieses und die folgenden Zitate: R.B. Kitaj, „Jewish art – indictment & defence: a personal testimony“, in: *Jewish Chronicle Colour Magazine*, 30.11.1984, S. 42–46.

4 Aus dem traditionellen Konzept der ‚Jiddishkait‘ abgeleitet, wurde der Begriff ‚Jewishness‘ mit dem in den 1970er und -80er Jahren erwachten Interesse an kultureller Identität aktuell.

5 Nicolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, London 1956.

Zeit seine Form und seinen Weg gesucht. Ernsthaft zu regen begann er sich vor etwa fünf Jahren.“ Kitaj wurde bewusst, dass „ein Drittel unseres Volks ermordet wurde, während ich Baseball spielte, ins Kino und auf die High School ging und davon träumte, ein Künstler zu sein.“ Diese hilflosen Schuldgefühle angesichts der historischen Gleichzeitigkeiten sollten ihn nie verlassen und auch in seinen späteren Texten immer präsent bleiben.

„Mein Instinkt leitete mich beim Lesen und Denken und im Austausch mit Menschen nicht zu den legendären ‚Ursprüngen‘ der Juden, sondern zu etwas, das sich als ungleich verführerischer für meine Kunst erwies – zu einer Legende des Jüdischen. Der berühmte Satz klang mir im Ohr – das Englische englischer Kunst wurde für mich zum Jüdischen jüdischer Kunst.“ Er suchte also nicht nach dem Judentum im religiösen Sinn, sondern nach einer wesentlich weiter gefassten ‚Jewishness‘, dem mit der Herkunft verbundenen Lebensstil und Lebensgefühl.⁴ Doch machte ihm die Lektüre von Nicolaus Pevsners Buch, auf das er hier anspielt,⁵ vielleicht auch deutlich, worum es ihm dabei nicht gehen konnte: um Kunstgeografie oder Stilgeschichte. Viel mehr fand Kitaj die Antworten auf seine Fragen bei den akademischen Häretikern der Warburg-Schule, deren Interesse an der Verschränkung von Bild und Text – Bilderatlas und Bibliothek – er teilte. So wandte sich Kitaj der jüdischen Geistesgeschichte zu: Achad Ha’am, Franz Rosenzweig, Walter Benjamin und Franz Kafka. Erst über diesen Umweg gelangte er wieder zur Kunst.

Dieser Bezug auf die jüdischen Dichter und Denker der 1920er Jahre zwang ihn, erneut über den Holocaust und Assimilation nachzudenken. Dass auf der einen Seite die Assimilation keine Option mehr darstellte, machte ihm das Schicksal Walter Benjamins deutlich: „Es spielte keine Rolle, ob du religiöser Jude warst oder nicht, ob du dich überhaupt als irgendeine Art Juden sahst oder nicht oder dich nicht so sehen wolltest. Sie brachten dich auf jeden Fall um.“

Auf der anderen Seite war Kitaj auch der Weg in die Religion verschlossen: „So wie Kafka habe ich nie wirklich etwas auf der Bank des Glaubens eingezahlt.“ Säkularer Nationalismus kam für den erklärten Kosmopoliten ebenfalls nicht in Frage. Was ihm blieb, war die Kunst: „Stolpernd habe ich erkannt, dass meine eigene Kunst in den Schatten unserer höllischen Geschichte geraten ist. (...) Von Cézanne gibt es diese berühmten Worte: Er sagte, er würde gerne Poussin nacheifern, ganz und gar aus der Natur. (...) Ich setzte es mir in meinen kosmopolitischen Kopf, dass ich versuchen sollte, Cézanne und Degas und Kafka zu wiederholen – nach Auschwitz.“

Doch was war ‚das Jüdische‘, wenn Auschwitz nicht sein einziger Bezugspunkt sein sollte? „Wenn es das Jüdische war, das einen zum Tod verurteilte, und nicht die jüdische Religion, dann könnte das Jüdische ein Bündel von Eigenschaften sein, eine irgendwie geartete ‚Kraft‘, und könnte eine Präsenz in der Kunst sein und ist es im Leben. Könnte es nicht eine Kraft sein, die man in seiner Kunst ‚behauptet‘? Könnte es nicht eine Kraft sein, die man für seine Kunst ‚beabsichtigt‘? Wäre es eine Kraft, die ‚andere‘ ihr zuschreiben?“ War ‚das Jüdische‘ Intention oder Interpretation? Die Fragen blieben offen, die Widersprüche unaufgelöst. Für Kitaj gab es am Ende keine Antwort, sondern wie in seinen späteren Texten: Fragmente, Zitate und weitere Fragen.

6 R. B. Kitaj, „Brief aus London“, in: Martin Roman Deppner (Hg.): *Die Spur des Anderen. Fünf jüdische Künstler aus London mit fünf deutschen Künstlern aus Hamburg im Dialog*, Hamburg/Münster 1988, S. 10.

7 R. B. Kitaj, *Erstes Manifest des Diasporismus*, Zürich 1988.

8 Etwa der „Schwarzen Reihe“ des Fischer Taschenbuch Verlages.

9 Harald Hartung, „Schatten. Der Maler R. B. Kitaj“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 29.10.1988.

Das Erste Manifest des Diasporismus

Seit Mitte der 1980er Jahre umkreisten viele von Kitajs Werken das Thema des Holocaust. Die Serie *Germania* wurde 1985 in der Marlborough Gallery ausgestellt. Martin Roman Deppner und eine Gruppe Hamburger Künstler regte sie 1988 zu der Ausstellung im Hamburger Heine-Haus unter dem von Emmanuel Lévinas inspirierten Titel *Die Spur des Anderen* an. Es erschien ein kleiner Katalog, für den Kitaj einen „Brief aus London“ verfasste⁶ (vgl. Essay von Martin Roman Deppner | S. 105).

Wenige Monate vor der Ausstellungseröffnung Ende September erschien im Mai 1988 im Arche Verlag Zürich das *Erste Manifest des Diasporismus*.⁷ Der Künstler und Typograf Christoph Krämer, einer der in der Hamburger Ausstellung vertretenen Künstler, hatte gemeinsam mit dem Grafiker Max Bartholl die Gestaltung des *Manifests* übernommen – und vermutlich auch die des Ausstellungsbüchleins. Beide Bände traten in gleichem Format und Papier auf, wobei das *Manifest* deutlich als Künstlerbuch erkennbar ist. Die serifenlose Schrift ist fett und kursiv gesetzt. Die Abbildungen liegen stets auf der linken, der Text auf der rechten Seite, die Paginierung innen. Text und Bild stehen in engem Dialog, was zeigt, dass Künstler und Buchgestalter Hand in Hand arbeiteten. Das einzige farbige Element des Buches ist ein grellpinker vertikaler Streifen an der rechten Kante des vorderen und hinteren Umschlags. Er ist der einzige Hinweis auf die starke Farbigkeit von Kitajs Bildern, die im Buch selbst nur in körnigem Schwarz-Weiß wiedergegeben sind. Ein tiefes, mattes Schwarz ist das visuelle Leitmotiv. So weckt das Buch allein durch seine Gestaltung Assoziationen an das damals übliche Aussehen von Büchern und Ausstellungen zum Thema Holocaust.⁸ Damit war ein zwar wesentlicher Aspekt seines Inhalts angedeutet, doch Kitajs Überlegungen erschöpften sich keineswegs darin. Auf den zweiten Leitgedanken, ‚die Zeit Kafkas und Benjamins‘, verweist die Schrift, die Ende der 1920er Jahre in England entwickelte Gill.

Der Text ist – nach einem Vorwort – in drei Teile gegliedert: „Manifest“, der erste, ist ein etwa 45 Seiten langer Fließtext; der zweite Teil, „Wie ich dazu kam, diasporische Bilder zu malen (unzeitgemäße Gedanken)“, nimmt die Anspielung auf Nietzsche durch knappe aphoristische Reflexionen zum Thema Diasporismus auf; „Diasporische Zitate“, der dritte Teil, besteht aus längeren Kommentaren zu Zitaten von Primo Levi, Isaiah Berlin, Max Beckmann, Pablo Picasso, Clement Greenberg, Gershom Scholem und anderen.

Den Unterschied zu den bekannten Manifesten von Filippo Tommaso Marinetti, André Breton oder den Dadaisten haben schon die zeitgenössischen Rezensenten gesehen: „Alles Schrille und Aggressive fehlt. Der Ton ist sehr persönlich, intim selbst dort, wo er ins Pathos übergeht.“⁹ Doch wie seine Vorläufer verkündet auch Kitaj seinen neuen -ismus nicht allein mit dem Anspruch, die Kunst radikal zu erneuern, sondern auch um die Kunst mit der Welt, der Geschichte und dem Leben zu verbinden.

Die Antwort auf seine 1984 gestellten Fragen fand Kitaj in einem alles überwölbenden Begriff der Diaspora. In seinem Text von 1984 wurde der Begriff der Diaspora nur ein einziges Mal und zwar rein beschreibend genannt. Diese fast beiläufige Erwähnung im Zusammenhang mit Kafka führt uns zu dem Zitat von Clement Greenberg, über das Kitaj im dritten Teil des *Ersten Manifests* reflektiert: „Kafka“, so zitiert Kitaj Greenberg, „gelangt zu einer so lebhaften, intuitiven Einfühlung in die Lage der Juden

- 10 R.B. Kitaj, *Erstes Manifest des Diasporismus*, Zürich 1988, S. 117.
- 11 Etwa zeitgleich formulierten vor allem französische Theoretiker wie Gilles Deleuze Konzepte des Nomadischen und des Minoritären. Amerikanische Autoren wie Paul Gilroy (*The Black Atlantic*, 1993) sahen in der Situation des Diasporischen und Minoritären die Grundlage für eine „andere Moderne“.
- 12 R.B. Kitaj, *Erstes Manifest des Diasporismus*, Zürich 1988 S. 35.
- 13 Für die Rezeption in Deutschland vgl. insbesondere das Heft Nr. 111 (1991) der Zeitschrift *Kunstforum International* mit Beiträgen von Martin Roman Deppner, Doris van Drahten und Klaus Herding.
- 14 Andrew Forge, „At the Café Central“, in: *London Review of Books*, 2.3.1990, S. 11.
- 15 Hilton Kramer, „Menoir into myth“, in: *Times Literary Supplement*, 1–14. Sept. 1989, Nr. 4510.
- 16 Gabriel Josipovici, „Kitaj’s manifesto“, in: *Modern Painters*, Bd. 2, Heft 2, Sommer 1989, S. 115–116.

Greenberg, „gelangt zu einer so lebhaften, intuitiven Einfühlung in die Lage der Juden in der Diaspora, dass ihr bloßer Ausdruck zu ihrem integralen Bestandteil wird; die Einfühlung ist so tief, dass sie nach Stil und Inhalt jüdisch wird (...), es ist das einzige mir bekannte Beispiel einer ganz und gar jüdischen literarischen Kunst, die völlig in einer modernen nichtjüdischen Sprache beheimatet ist.“¹⁰

Indem er diesen Gedanken weiterführt, findet Kitaj im Diasporischen den Begriff, der es ihm ermöglicht, Herkunft, Lebenssituation und künstlerischen Ausdruck mit dem Jüdischen zu verbinden, ohne auf die Kategorien des Nationalen oder eine auf die Religion gegründete Tradition zurückgreifen zu müssen.¹¹ Über die existenzielle Situation der Diaspora, die für Kitaj nicht auf Juden beschränkt ist, sondern Homosexuelle, Frauen, Palästinenser, Afroamerikaner und viele von ihm bewunderte Künstler der Moderne mit einschließt, reflektiert Kitaj in seinem Manifest: „Diasporische Kunst ist von Grund auf widersprüchlich, sie ist internationalistisch und partikularistisch zugleich. Sie kann zusammenhanglos sein – eine ziemliche Blasphemie gegen die Logik der vorherrschenden Kunstlehre –, weil das Leben in der Diaspora oft zusammenhanglos und voller Spannungen ist (...), aber gerade das macht den Diasporismus aus: zu interessanten und kreativen Missdeutungen einzuladen“¹².

Ein Abschnitt, der mit „Irrtum“ überschrieben ist, beschließt den Band. Kitaj zitiert darin einen Gedanken von Maurice Blanchot: „Irrtum bedeutet Umherirren, die Unfähigkeit zu verweilen und zu bleiben (...) Das Land des Umherirrenden ist nicht die Wahrheit, sondern das Exil; er lebt außerhalb.“ Herumirren und Sich-Irren, ‚wandering‘ und ‚wondering‘, Topos und Logos sind hier miteinander verwoben.

First Diasporist Manifesto

Die Gestaltung der englischen Ausgabe, die 1989 bei Thames and Hudson in London erschien, ist der deutschen nicht unähnlich: Die fett gesetzte Schrift, hier eine *Garamond*, die schwarzen Balken neben den Seitenzahlen und über den Bildunterschriften, die schwarz-weißen, bis an die Schnittkante des Buchblocks geführten Abbildungen, ihr körniger Druck lassen den Band ein wenig düster erscheinen, erinnern in ihrer Strenge aber auch an die Zeitschriften der Avantgarde.

In etlichen Rezensionen wurde das Buch ernsthaft, wenn auch nicht immer unkritisch besprochen.¹³ Der Künstler und Kunstkritiker Andrew Forge äußerte sich zu der Mischung aus individuellem Bekenntnis und allgemeinem Manifest: „Historische Verallgemeinerung oder Confessio? Beides, natürlich, doch ohne klare Grenzen, die zwei Stränge falten sich tiefer und tiefer ineinander. Und dahinter befinden sich all seine Bilder.“¹⁴

Hilton Kramer, der konservative Kunstkritiker der *New York Times*, mochte Kitaj nicht dabei folgen, wie er das Konzept des Diasporismus auf andere Minderheiten und auf den modernen Künstler ausweitete.¹⁵ Kitajs Theorie, so Kramer, liefere eben keine Kritik im Kant’schen Sinne, kein analytisches Instrument, um eine Art von Kunst von einer anderen zu unterscheiden. Diesen Punkt kritisierte auch der Schriftsteller und Essayist Gabriel Josipovici.¹⁶ Er sieht die eigentliche Bedeutung des Manifests darin, dass es einen Ausweg eröffnet aus der von Künstlern und Kritikern allgemein angenommenen Sicht auf die Kunstgeschichte der Moderne als einer Geschichte von formalen Lösungen für formale Probleme. „Die Traube von Assoziationen, die Kitaj um das Wort ‚Di-

17 Linda Nochlin, „Art and the Condition of Exile. Men/Women, Emigration/Expatriation“, in: Susan Rubin Suleiman (Hg.), *Exile and Creativity. Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, London 1998, S. 37–58, hier: S. 45.

18 Richard Morphet (Hg.): *R. B. Kitaj. A Retrospective*, Ausst. Kat., London, Tate Gallery, London 1994, S. 64.

19 Alex Danchev nahm Abschnitte aus dem Ersten und auch dem Zweiten Manifest in seine Sammlung *100 Artists' Manifestos* auf, die 2011 bei Penguin Books in London erschien.

20 Ausschnitte erschienen 2005 im Katalog der Ausstellung *How to Reach 72 in a Jewish Art* und 2007 im ersten Heft der neu gegründeten Zeitschrift *Images. Jewish Art and Visual Culture*.

21 Esther Nussbaum „Second Diasporist Manifesto“, in: *Jewish Book World*, Bd. 26, 2008, Nr. 1, S. 34.

22 Vgl. die Ankündigung des Verlags sowie die Rezensionen von Benjamin Ivry: „Remembering Kitaj“, in: *Commentary*, 11. Januar 2008; Jude Stewart, „Paint it Jewish! What does ‚Diasporist‘ art look like? R. B. Kitaj tried to show us“, in: *Tablet*, 7.2.2008.

nen Künstlers zu befreien, dass das, was er in der Beschaulichkeit seines Ateliers schafft, nichts als private Spinnerei und reiner Luxus sei, bloß den eigenen Launen und Marotten unterworfen.“ Scharfe Kritik formulierte Linda Nochlin aus feministischer Perspektive. Kitaj beschreibe eine „Altherren-Diaspora (...), in der Frauen nur existieren, um für das Publikum sexy zu sein, vielleicht noch um als anonyme Opfer Modell zu sitzen, aber kaum je wird ihnen eine Subjektstellung angeboten, weder innerhalb noch außerhalb des Bildes.“ Sie begründet dies mit der Auswahl seiner Gewährsmänner und mit seiner Kunst, von der sie sich ausgeschlossen sieht: „Ich wende mich von seinen weiblichen Akten ab und der Porträtserie seiner Literaten- und Kunsthistoriker-Freunde zu, und da möchte ich wissen, warum die Romanautorin Anita Brooker sich nicht umdrehen darf (so bezaubernd und aufschlussreich ihre Rückansicht sein mag), warum sie uns nicht anschauen und ihre Herrschaft über den Bildraum geltend machen darf, so wie es Philip Roth, Sir Ernst Gombrich oder Michael Podro als *The Jewish Rider* tun? Offensichtlich gibt es noch ein Exil in dem Exil, das Kitajs Bilder so ergreifend inszenieren: das Exil der Frauen.“ Sie kritisiert, dass sie „als jüdische Frau wegen der bloßen Tatsache meines Geschlechts aus dem Exil exiliert“ sei: „Die Männer beanspruchen die diasporische Tradition der Moderne für sich allein.“¹⁷ Doch abseits dieser Einwände, abseits von Kitajs späteren Zweifeln über die Veröffentlichung des Textes¹⁸ und auch abseits der darin verfolgten privaten Obsessionen, eröffnete das *Erste Manifest des Diasporismus* eine alternative Sicht auf die Geschichte der Moderne.¹⁹ Vor allem aber formulierte es einen wichtigen Beitrag zur Frage einer jüdischen Identität nach dem Holocaust. Anders als in den Debatten, die in den 1990er Jahren geführt wurden, geht es Kitaj nicht so sehr um die Frage der Darstellbarkeit des Holocaust, sondern um die Konsequenzen des Holocaust für die Kunst überhaupt.

Second Diasporist Manifesto

Das *Second Diasporist Manifesto* erschien im September 2007 kurz vor Kitajs Tod als *A New Kind of Long Poem in 615 Free Verses* (eine neue Art Langgedicht in 615 freien Versen) bei Yale University Press in New Haven.²⁰ Der Tod seines Autors bestimmte wesentlich die Rezeption des Manifests. Die Rezensenten lasen es nun „eher als einen ergreifenden Abschied denn als die Sammlung provokativer Gedanken über jüdische Kunst und Künstler, die es ist“²¹, und kommentierten es bewundernd, aber dennoch etwas ratlos als „wunderbar eigensinnige“, „provokative Gedanken“ oder als „blendende literarische Leistung“²².

An Marco Livingstone hatte Kitaj 1991 geschrieben, wie er sich das bereits im ersten Manifest angekündigte zweite Manifest vorstellte: „Wenn ich ein zweites Manifest niederschreibe, würde es sehr kurz werden, und ich glaube, es würde um das gehen, was ich assimilationistische Ästhetik genannt habe, denn ich stelle fest, dass ich vor den Erschütterungen aus der Kunst der europäischen Gastländer, von Giotto bis Matisse, nicht fliehen möchte.“²³

Deutlicher noch als das *Erste Manifest* stellt Kitaj sich in die Tradition der avantgardistischen Manifeste, indem er den Band „den Manifestanten-Vorläufern, Tristan Tzara (Sammy Rosenstock) und Marcel Janco, den jüdischen Begründern von DADA“ widmet. Die Form des Textes, eine durchnummerierte Folge von kurzen, aphoristischen

23 R. B. Kitaj 1991, zit. nach Livingstone, *Kitaj*, London 2010, S. 43, dort ohne Quellenangabe.

24 Ebd., S. 56.

25 Während zeitgleich das Konzept der Avantgarde einer umfassenden Kritik unterzogen wurde, etwa im Umfeld der Zeitschrift *October*, vgl. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass 1985.

26 Vgl. Anne Vira Figenschou, *Dialogue of Revenge*, Oslo 2002, online abrufbar unter www.forart.no, sowie den Beitrag von Cilly Kugelmann in diesem Band.

27 „My enemies have increased my Jewish Aesthetic Madness tenfold on their Killing Field.“ Vgl. Werner Hanak, „Interview with R. B. Kitaj“, in: *R. B. Kitaj. An American in Europe*, Ausst. Kat., Oslo u.a. 1998, S. 131–134, hier S. 134.

Abschnitten, erinnert an Ezra Pounds *Cantos*, Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus*,²⁴ und nicht zuletzt die Surrealistischen Manifeste André Bretons. Die Zahl der 615 Verse hingegen bezieht sich auf die jüdische Überlieferung der 613 Mizwot, denen zwei hinzugefügt sind – das von Emil Fackenheim formulierte 614. Gebot, Hitler nicht im Nachhinein siegen zu lassen, und das zweite vermutlich in Erinnerung an Sandra Fischer. Einer ähnlichen Zählweise folgte schon Marinettis Futuristisches Manifest, das mit seinen elf Abschnitten den zehn Geboten eines anhängte.

Wie schon in der Widmung des Manifests bezieht sich Kitaj auch in der „Taboo Art“ überschriebenen Einleitung auf die Tradition der Kunst seit dem Beginn der Moderne, seit Gauguin und Monet, Freud, der theoretischen Physik, der sozialen Utopien und der Avantgarden.²⁵ Mit seinem Bezug auf die Moderne steht Kitaj selbst in einer Tradition der Entwürfe jüdischer Kunst. Denn die Moderne war darin schon immer eine zentrale Kategorie, auch wenn dieser Begriff unterschiedliche Bedeutungen annahm. Wies die Moderne für Buber seinen Zeitgenossen um 1900 den Weg weg vom Historismus hin zum „Eigenen“, markierte sie für die russisch-jüdische Avantgarde den Weg „aus dem Ghetto nach Westen“. Für Kitaj hingegen steht die Moderne für das Diasporische und damit für eine Universalisierung des Jüdischen. Doch ist sie im Unterschied zur ersten Hälfte des Jahrhunderts keine Utopie mehr, sondern ein Kanon, aus dem das Konzept des Diasporischen abgeleitet und legitimiert wird. Daher ist für Kitaj das Fehlen eines jüdischen Vertreters der bildenden Kunst in diesem Kanon ein grundsätzliches Problem und nicht allein eine Frage des ethnischen Stolzes.

Was 1983 als Reflexion begonnen hatte, wurde zusehends assoziativer und fragmentarischer: Folgte der Text aus dem Jahr 1984 noch einer klaren Argumentationslinie, war das *Erste Manifest des Diasporismus* 1988/89 ein ausufernder, zwischen allgemeinem Statement und persönlichem Bekenntnis changierender Text, so zeigte sich das *Second Diasporist Manifesto* 2007 eher als Gedankenstrom – skizzenhafte Aphorismen, die Kitajs Lesepraxis, seinen Idiosynkrasien, seinen Obsessionen und seiner Selbstinszenierung, vor allem aber Kitajs kultischer Verehrung des Fragments folgten. Dazwischen lag der ‚Tate War‘. Wie Kitajs gesamte künstlerische und publizistische Praxis seit 1994 war auch dieser Text überlagert von der Auseinandersetzung mit seinen Kritikern, denen er die Schuld am Tod seiner Frau Sandra Fisher gab:²⁶ „Auf ihrem Schlachtfeld haben meine Feinde meinen jüdischen Kunst-Wahn zehnfach gesteigert.“²⁷ Zum Andenken an seine Frau realisierte Kitaj nun das von beiden gemeinsam geplante Projekt einer Zeitschrift im Stil kleiner Avantgarde-Magazine. Er nannte die Reihe *Sandra* und erklärte das *Second Diasporist Manifesto* zur 14. Ausgabe.

Aus dem Bewusstsein der Entfremdung und dem daraus erwachsenen kritischen Impuls seiner früheren Texte ist im *Second Diasporist Manifesto* ein ‚Kampf‘ gegen Feinde geworden. Seinen privaten ‚Tate-War‘ verschränkt Kitaj mit der Geschichte der künstlerischen Avantgarden in militärischen Metaphern. So scheint er am Ende jenes berühmte, Schopenhauer zugeschriebene Diktum, das zu einem Leitmotiv der Moderne geworden war, auf irritierende Weise zu bestätigen: „Da ein glückliches Leben unmöglich ist, muss man jetzt ein heroisches Leben führen.“

28 R. B. Kitaj, undatiertes
Typoskript mit handschriftlichen
Korrekturen und Ergänzungen
in: *Kitaj papers*, UCLA.

Third Diasporist Manifesto

Im Nachlass finden sich zwei kurze Skizzen zu einem geplanten *Dritten Diasporischen Manifest*. Das erste Manuskript trägt den Untertitel *The Jew Etc.* und behandelt sein Verhältnis zur Moderne und zur Avantgarde. Der zweite Text ist *My Own Jewish Art / Third Diasporist Manifesto*²⁸ überschrieben. Es ist in knappen Sätzen formuliert und beginnt: „Jüdische Kunst ist kein beliebtes Konzept, und ich behaupte, das wird sie auch nie werden. Vielen jüdischen Künstlern ist die Idee einer jüdischen Kunst zuwider. Wir Juden sind kein beliebtes Volk und werden es nie sein. Deswegen spreche ich von ‚My Own Jewish Art‘, Meiner Eigenen Jüdischen Kunst, das ist leichter zu verteidigen.“ Den Wechsel zwischen subjektivem Bekenntnis und Anspruch auf Allgemeingültigkeit, der seine Rezensenten immer wieder irritierte, vermeidet Kitaj hier zugunsten einer radikal subjektiven Position, visualisiert durch die Großschreibung von ‚My‘ vor Jewish Art. Damit löst er für sich das alte Problem der Avantgarden, nämlich die Utopie der Verschränkung von ‚Kunst‘ und ‚Leben‘, indem er die Kunst zum Leben erklärt. Er versucht also nicht, das Jüdische in die Kunst zu tragen oder es in der Kunst zu suchen, sondern vielmehr, die Kunst zu einer Form des Jüdischen werden zu lassen: „Jüdische Kunst ist eine der Sachen, die ich aus meinem Leben machen will. (...) Was man ist! Was wir sind! Auch das ist Jüdische Kunst.“ „Jüdische Kunst“ ist hier nicht Stil oder Konzept, sondern Lebensform, nämlich die des Diasporischen. Anders als im Ästhetizismus ist hier nicht das Leben Kunstwerk, sondern die Kunst Lebensweise. Doch immer noch, wie schon in seinem Vortrag aus dem Jahr 1983/84, beklagt er das Fehlen einer ‚großen‘ Tradition in der jüdischen bildenden Kunst: „Es hat nie einen jüdischen Giotto oder Matisse gegeben.“ Wie Selbstbeschwichtigung klingt da der Hinweis: „Japanische, Ägyptische Kunst etc. blühte in bestimmten Phasen, als ein besonderer Stil (...) so könnte es die Jüdische Kunst auch“, und wie eine (selbstironische?) Größenfantasie die Frage: „Werde ich der Herzl (oder Achad Ha’am) einer neuen Jüdischen Kunst sein???“.