

## KITAJ'S BENJAMIN-BILD

Im vergangenen Frühjahr zeigte die Düsseldorfer Kunsthalle eine umfangreiche, vom Hirshhorn Museum in Washington D.C. leicht verändert übernommene Ausstellung mit Bildern von Ronald B. Kitaj. Dieser bedeutende amerikanische Maler russisch-jüdischer Abstammung, mit wechselndem Domizil in Europa wurde damit zu seinem fünfzigsten Geburtstag geehrt. Von 108 im Katalog<sup>1</sup> abgebildeten Werken waren 103 in Düsseldorf zu sehen, überwiegend neuere, allein 75 seit seiner letzten Ausstellung in Deutschland vor zwölf Jahren entstandene Arbeiten.

Die Ausstellung dieses in deutschen Sammlungen nicht häufig vertretenen Künstlers bot daher viel Neues und Überraschendes, besonders die seit etwa 1975 in großer Zahl entstandenen Pastelle in der Manier Degas', aber mit höchst persönlichen, teils hochpolitischen, teils rätselhaften Themen.

Die Ausstellung war eine Art Zwischenbilanz und Rückschau auf Kitaj's bisheriges Werk. Diesen retrospektiven Charakter teilten einige Bilder, indem sie selbst wie eine bilanzierende Rückbesinnung auf die Geschichte der Kunst, auch ihre eigene Geschichte mithin, und auf die Kunstgeschichte als Wissenschaft und Methode der Kunsthistoriographie wirkten. Einige Bilder von Kitaj erscheinen wie ihr eigener Kommentar, zugleich Subjekt und Objekt ihrer inhaltlichen Reflektion, dialektische Auseinandersetzung mit sich selbst und ihren eigenen Voraussetzungen. Sie thematisieren nicht nur eine reiche und komplexe Ikonographie, sondern sie reflektieren und analysieren diese Ikonographie, die Ikonologie selbst wird zum Bildthema erhoben.

Dies sei an einem der auffälligsten und besten Bilder der Ausstellung, vielleicht seines ganzen Oeuvres, näher erläutert, und darauf beschränken sich die folgenden Anmerkungen.

„The Autumn of Central Paris (After Walter Benjamin)“ (Abb. 1), so lautet der Bildtitel, ist 1972/74<sup>2</sup> entstanden und ein programmatisches Schlüsselbild von sowohl inhaltlich-gedanklich als auch formal-gestalterisch höchster Dichte und Faszination. Das Bild verfehlt auch auf den unbefangenen Betrachter seine Wirkung nicht, die für das Ausstellungsplakat und den Katalogumschlag nutzbar gemacht wurde.

Der ungewöhnliche Bildtitel deutet bereits auf eine komplexe Thematik hin und weist das Bild zugleich als eine Hommage aus, die Walter Benjamin ein Denkmal setzt. Es ist dies eine der ganz wenigen unmittelbaren Bezugnahmen eines Werkes der bildenden Kunst auf den Kunsttheoretiker und Kritiker Walter Benjamin<sup>3</sup> im Sinne einer Benjamin-Ikonographie.

Die quadratische Leinwand mit 152,4 cm Seitenlänge ist mit stark verdünnt-

ter, teilweise abgewischter Ölfarbe bemalt, die stellenweise die schwarze Kohlezeichnung frei oder durchscheinen läßt. Die Farben sind zwar intensiv, hell und leuchtend, aber zugleich von aquarellartiger Immaterialität und Transparenz, stofflich dünn, bisweilen auch wolkig oder wässrig, insgesamt aber sehr flächig und plakativ. Es herrschen leuchtendes Rot und Ockertöne vor, kontrastiert durch ein frisches Himmelsblau und einige schwarze Konturen und bunte Einsprengsel.

Das Bild ist durch Form, Farbe, Hell-Dunkel und seine Gegenstände deutlich diagonal von links oben nach rechts unten in zwei Hälften geteilt. Die rechte obere Hälfte wird großformig von der honiggelben Markise eines Straßencafés eingenommen, die unter ihrem gezähnten Rand den Blick auf einen Chausseebaum und ein Stück Himmel freigibt. Die linke untere Bildhälfte ist klein- und vielteilig gegliedert und wird von einer von links oben nach rechts abfallenden Kaskade von Köpfen und Figurenfragmenten durchzogen wie von einer Schranke vor der Tiefe des Hintergrundes.



R.B. Kitaj, *The Autumn of Central Paris (After Walter Benjamin)* 1972/74

In der Bildmitte erscheint das bei aller Stilisierung doch deutlich charakterisierte Porträt Walter Benjamins, wie man ihn von Fotos, u.a. von Gisele Freund<sup>4</sup>, her kennt und wie ihn auf Kitaj selbst schon 1966 in einer Lithographie porträtiert hat<sup>5</sup>. Mit ihm kommunizieren im Gespräch um einen Caféhaustisch gruppiert, drei weitere Gestalten, eine breitschultrige männliche Rückenfigur mit einem Hörgerät im Ohr, eine junge Frau im Profil, großstädtisch schick in Hut und Mantel, und eine gesichtslose männliche Maske mit einer auffällig grafisch gemusterten Jacke, Köpfe auf Schultern, als Büsten oder Halbfiguren, alles Fragmente. Links darüber erscheinen drei weitere Figuren, ein Mann mit Arbeitermütze und Bart erinnert an Lenin, eine mondäne ordinäre Frau mit knallig grünem Hut und Zigarette in einem blauen Gesicht. Rechts vor dem freien Himmel nochmal drei Gestalten, eine Mutter mit Kind, ein sitzender Mann mit flammend rotem Haarschopf, der einem am Horizont Entschwindenden nachschaut. Zwischen den roten Tischen und Stühlen und den roten Balken als Rahmenform unten schwingt ein silhouettierter Arbeiter mit Ballonmütze die Spitzhacke; in einem roten Halbkreis links, der wie zu einem Buchstaben gehörig aussieht, die angeschnittene Halbfigur einer nachdenklichen jungen Frau, nach links zurück aus dem Bild herausgewandt. Ein nackter Arm streckt sich vom linken Bildrand der gestikulierend erhobenen Hand Benjamins entgegen. Mit dessen prismatisch gebrochenen Brillengläsern korrespondiert ein Architekturfragment im Bildzentrum mit splittrig und fast hörbar klirrend zerborstenen Scheiben.

Die Bildräumlichkeit, sofern sie nicht völlig in der Fläche aufgehoben wird, ist uneinheitlich. Alle Figuren und Formen sind unterschiedlich groß, ohne einer gemeinsamen Perspektive zu folgen, sie sind collagenhaft miteinander verschränkt wie ein aus zerstreuten Fragmenten zusammengesetztes Mosaikbild, entlang wie vom Schnitt der Schere verursachten Verwerfungslinien. An die deutlich hervorgehobene Mittelgruppe, im geometrischen Zentrum der quadratischen Bildfläche, räumlich im Bildmittelgrund, schließt rechts eine in die Bildtiefe sich öffnende Raumperspektive an mit staffageartig jäh sich verkleinernden Figuren, die sich im blauen Himmel verliert. Diese räumliche Tiefe rechts wird links kontrapostiert durch extrem flächige und vordergründige Formen. Die Figuren links oben türmen sich wie am Bildrand aufgestaut hinter und über dem Kopf Benjamins, aber zu diesem räumlich ohne Zusammenhang und daher unwirklich, wie flüchtige Gedanken oder Visionen, Versatzstücke seiner oder des Betrachters Vorstellung. Die Mittelgruppe um Benjamin hat an beidem Anteil, an der räumlichen Wirklichkeit und dem Gedanklich-Visionären und vermittelt zwischen beiden Bereichen. Das unterstreicht auch die Dichte und Mitbezogenheit der Komposition.

Kitaj hat sein Bild selbst kommentiert, teils sehr konkret, teils in umschreibenden Andeutungen, jedoch so ausführlich, wie in der neueren Kunst selten. Er läßt den Betrachter teilnehmen am künstlerischen Konzeptionsprozeß und

der Umsetzung von Gedanken und Vorbildern ins Werk, wie es auf seine Weise Allen Jones in seinem Buch „Allen Jones Figures“ von 1969<sup>6</sup> in Bildern getan hat. Konsequenter hat Kitaj seinen Text zusammen mit dem Gemälde in der Londoner Hayward Gallery ausgestellt und auch in einer Zeitschrift veröffentlicht<sup>7</sup>.

Kitaj stellt in seinem Begleittext nicht für jede Figur oder jedes Motiv Namen oder Deutungen bereit im Sinne eines Programmheftes oder einer Gebrauchsanweisung. Er kommentiert sein Bild vielmehr analog der Art, wie das Bild seinerseits Benjamin kommentiert und dessen Denk- und Schreibweise bildnerisch paraphrasiert. Kitaj beschwört in seinem Text und Bild Benjamin'sche Begrifflichkeiten und Kategorien herauf, erläutert sein Bild mit Gedanken und Wortbildern Benjamins, die ihn, Kitaj, offenbar zum Malen seines Bildes angeregt haben, und er läßt sich von Benjamin an den Schauplatz und in das Geschehen seines Bildes, durch das „späte“ Paris im Herbst, geleiten, wie Benjamin sich von Baudelaire als imaginärem, aber stets präsentem Begleiter hat geleiten lassen. Paris, das ist die „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“, das große bunte Spektakel, unwirklich und hautnah präsent, faszinierend wie einst das Diorama, verführerisch und gefährlich wie ein bodenloser Sumpf, in der bürgerlichen Dekadenz noch im Glanz der Festbeleuchtung schon von Verwesung schillernd, die dialektische Aufhebung solcher Gegensätze, die Verschränkung von Innenwelt und Außenleben, wie es das Bild vom „Café als Innenraum unter freiem Himmel“<sup>8</sup> in Kitajs Text verdeutlicht. Der „Herbst von Paris“, damit assoziiert Kitaj Großstadtlärm und Müßiggang, Geschäftigkeit und den Flaneur, die Kokotte, Prostitution und ihre Fetische Mode und Reklame; aber auch Verschwörung, Aufruhr, Unterwelt, die namenlose Masse als Nährboden und Zuflucht des politischen Umsturzes, sowie die Stadt als Ort der Konterrevolution, des politischen Verrats, der Polizeigewalt.

Der „rote“ Arbeiter mit der Spitzhacke, der einem „Rostfenster“ der Oktoberrevolution entstieg sein könnte, wühlt nicht nur Kanäle und U-Bahnschächte in den Großstadtboden, er unterwühlt auch subversiv die ganze korrupte bürgerliche Gesellschaftsordnung, ist ein Mitverschwörer und Gefolgsman Blanquis, und so will Kitaj den „Menschenhaufen“ am linken Bildrand auch als Barrikade aus Leibern verstanden wissen.

Zugleich verkörpert der Arbeiter das aus der Innenstadt vertriebene, unter dem Druck des Kapitals verdrängte Proletariat, das fortan die roten Ränder und Gürtel bevölkert (= „Red Belts“), so sind die roten Balken am linken Bildrand gemeint; der Detektiv in der kunstvoll gemusterten Jacke soll dem Künstler, dem Grafiker gleichen, der Strich für Strich sein Mosaik zusammenfügt; der Polizeispitzel bedient sich des Hörgeräts – der Wanze! –, auf daß ihm nichts entgehe; die Hure preist sich in bunter Mode selbst als käufliche Ware an. Schließlich Benjamin selbst im Zentrum seiner Gedanken und Visionen: Kitaj malt ihn wie den Heiligen Antonius inmitten seiner Versuchungen,

oder wie Goya, der seine Monster träumt. Benjamin, das sei auch die am Horizont entschwindende Rückenfigur, der seinen Verfolgern und Peinigern, den Nazis und übelwollenden Kritikern nur durch seinen Freitod entgehen konnte, der Horizont als Grenze zwischen Leben und Tod.

Es durchdringen sich in dieser Bildmontage verschiedene Schauplätze, verschiedene Zeiten und Ereignisse. Diese Verschränkung ist eins der wesentlichen Gestaltungsprinzipien des Bildes, das wird durch Kitajs Text bestätigt und fortgeführt: der Text ist nicht nur Kommentar, sondern die Ergänzung des Bildes in Worten. Wie sein Bild die Gegenstände versatzstückartig zitiert und als lose Assoziationen aneinanderreihet, die sich zwar aufeinander beziehen und dennoch kein Ganzes ergeben, so verfährt auch der Text.

Assoziieren und Zitieren sind nun aber die besonderen Ausdrucksformen auch Walter Benjamins, keineswegs bloßes Stilmittel, sondern seine Arbeit konstituierende Methode. Das kombinierende Assoziieren verschiedenartiger Gedankensplitter, das detektivische Zusammenfügen einzelner Fragmente und das Versammeln scheinbar heterogener Zitate verdichten individuelle historische Erfahrungen wie Bruchstücke einer gemeinsamen Erinnerung zu einer Art Kollektivbewußtsein, dessen Formen nicht minder historisch und gesellschaftlich vermittelt sind: es sind die Formen der Massenmedien, der Marktschreier, der Plakate, der Zeitungen, der Reklame. In diesem Genre sind auch Kitajs formale Vorbilder zu suchen.

Kitaj beruft sich in seinem Text auf Benjamins literarische Montagen und zitiert Adorno<sup>9</sup> gewissermaßen als Kronzeugen, der Benjamins Schriften mit Puzzles, mit Bilderrätseln verglichen hat. Und wie Benjamin „über einige Motive bei Baudelaire“ sich diesen aneignet, so bemächtigt Kitaj sich Benjamins über einige seiner Motive – in seinem Bild, in seinem Text – in einer Benjamin paraphrasierenden Methode.

Wie die Montage für Benjamin keineswegs Selbstzweck war, sondern der Agitation diene – wie die Foto-Montagen John Heartfields –, so sind auch Kitajs Bildmontagen nicht einfach nachempfundene Stilmittel, sondern in den Dienst einer konkreten Aussage gestellt, die über Benjamin hinausweist. Das Bild hat so etwas wie eine Quintessenz oder sogar Moral. Schließlich werden nicht nur das historische Paris Baudelaires, die Hauptstadt des vergangenen Jahrhunderts geschildert, nicht nur das ebenso schon vergangene Paris Walter Benjamins zwischen Exil als Freiheit und der Knechtschaft der deutschen Besatzung, sondern auch das Paris Kitajs und seiner Erlebniswelt der Jahre 1972/74, als das Bild entstanden ist, die spätzeitliche Großstadt Paris, die längst sich selbst aufzufressen begonnen hat, im Herbst ihrer Geschichte. 1972 wurden im alten Paris die Markthallen Baltards, Zolas „Ventre de Paris“, abgerissen, ein Herzstück und Inbegriff von Paris, und mit der schon vorher begonnenen Sanierung des angrenzenden „Plateau Beaubourg“, dem Standort des heutigen „Centre Pompidou“, wurde das Proletariat aus der Stadt vertrieben.

Kitajs Bild geht auch auf diesen Zusammenhang ein, er schreibt selbst: „Proletariat driven out of Central Paris . . .“ Die scheibenklirrende Ruine im Mittelpunkt des Bildes bebt noch unter den Einschlägen der Spitzhacke unten. Dieser modernen kapitalistischen Stadtzerstörung, die bereits im 19. Jahrhundert ihren Anfang nahm, dem Herbst der Städte, widersetzt sich das Bild und mahnt die Geschichte ein. Nach dem Abriß der Hallen tat sich mitten im alten Zentrum von Paris ein riesiges Loch auf wie ein monumentales Grab.

Kitajs Bezugnahme auf dies aktuelle Geschehen wird deutlich, wenn man nach der Quelle für den ja nicht ganz selbstverständlichen Bildtitel fragt: „The Autumn of Central Paris“ ist kein Zitat „after Walter Benjamin“, wie man vielleicht vermutet und so sehr es auch nach Benjamin klingt. Die Schriften Benjamins sind Kitaj natürlich geläufig, sogar auf deutsch, seit seinem Studienaufenthalt 1951/54 in Wien bei Albert Paris-Gütersloh und Fritz Wotruba. Kitaj hat Benjamin auch in englisch gelesen in der 1968 erschienenen, von der deutschen Auswahl abweichenden amerikanischen Ausgabe der „Illuminations“, die Hannah Arendt<sup>10</sup> besorgt und eingeleitet hat. Jedoch „the autumn of central Paris“ kommt bei Benjamin auch in der Übersetzung nicht vor. Der aktuelle Bedeutungszusammenhang des Bildes scheint denn auch auf eine ganz andere Quelle für den Titel zu verweisen, nämlich die stadtbaugeschichtliche Abhandlung „The Autumn of Central Paris“ von Anthony Sutcliffe, die 1966 als Dissertation an der Pariser Universität abgeschlossen worden und 1970 in London als Buch erschienen ist<sup>11</sup>. Sutcliffes Buch endet mit der Zerstörung der Hallen und des Beaubourg-Viertels, Paris am Ende seines Herbstes.

Dieser aktuelle Bezug steht keineswegs im Widerspruch zu, den anderen Sinnebenen des Bildes, insbesondere nicht zu der Huldigung an Benjamin, dem das Bild in erster Linie gewidmet ist. Das Gemälde ist komplex und „weitschweifig“, so unvollendet wie Benjamins Paris-Bild, wie Baudelaires „Tableaux Parisiens“. Benjamins umfangreiches, unvollendetes Passagenwerk ist eben jetzt erstmals im Druck erschienen, kaum gelesen, in seiner Wirkung noch gar nicht einzuschätzen<sup>12</sup>.

Immerhin haben die bisher bekannten Fragmente von der Komplexität dieses Stadt-Epos auf das spätzeitalterliche Paris einen Vorgeschmack gegeben und Kitaj noch zu einem anderen Paris- und Benjamin-Bild veranlaßt, das in den gleichen Jahren 1972/74 als Pendant zu seinem „Pariser Herbst“ entstanden ist: „Arcades (After Walter Benjamin)“ (Abb. 2)<sup>13</sup>. Das Bild in kanadischem Privatbesitz war in Düsseldorf leider nicht ausgestellt und ist mir nur aus der Schwarz-weiß-Abbildung im Katalog bekannt. Der Bildtitel bezieht sich unmittelbar auf Benjamins Passagenwerk. Ist jedoch der „Herbst von Paris“ in seiner vielfältig gebrochenen erzählerischen Dichte tatsächlich so etwas wie gemalte Literatur, so bleiben die „Arcades“ weit dahinter zurück und reduzieren die Benjaminschen „Passagen“ zu glasüberdachten Einkaufsstraßen mit elegantem Damenpublikum vor glitzernden Schaufenstern. In den „Arca-



Abb 2 (oben):  
R.B. Kitaj, Arcades (After Walter Benjamin)  
1972/74

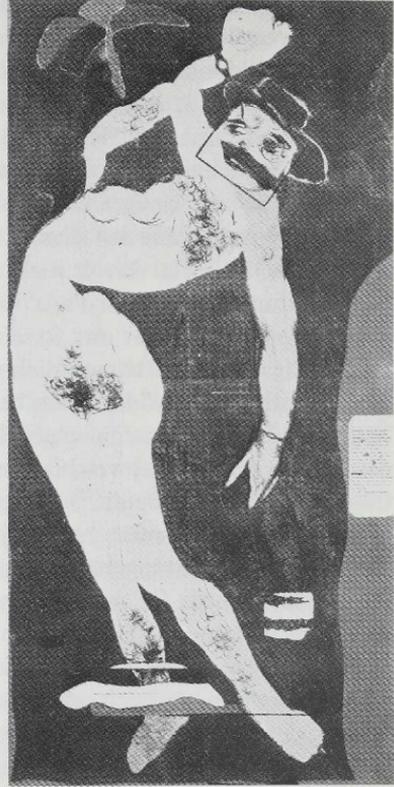


Abb. 3 (rechts):  
R.B. Kitaj, Warburg as Maenad, 1962

des“ ist kaum noch eine Spur von der reichen Sinnlichkeit und Sinnbildlichkeit, von der historischen Dimension und kulturkritischen Bedeutung, die die Passagen bei Benjamin haben und die in Kitajs „Paris im Herbst“ auch anklingen.

Gemalte Literatur, das Stichwort gilt für viele Bilder Kitajs. Er ist ein reflektierter, ein belesener Künstler, dessen literarische Bildung unmittelbar in seine Bilder Eingang gefunden und seine Kunst durchdrungen hat. Es sei nur am Rande angemerkt, daß Kitajs Bild inzwischen seinerseits Literatur illustriert und den Umschlag von Cliff Slaughters „Marxism, Ideology and Literature“ von 1980 ziert, mit einem Kapitel „Against the Stream: Walter Bejamin“<sup>14</sup>.

An dieser Stelle hat Wolfgang Kemp vor einigen Jahren über „Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft“<sup>15</sup> geschrieben und dabei erstmals auf die Beziehungen zwischen Walter Benjamin und Aby Warburg aufmerksam gemacht. Es gab nur wenige äußere Kontakte Benjamins zu dem Hamburger Warburg-Kreis, aber enge innere Verwandtschaften und Parallelen. Diese keineswegs allbekannte Tatsache findet bei Kitaj implizit schon vor ihrer Diskussion ihre Bestätigung. Kitaj hat sich auch mit Aby Warburg und seiner Kunstwissenschaft und

besonderen Methodik auseinandergesetzt und dies dadurch vorgeprägte Interesse dann Walter Benjamin entgegengebracht. Auf der Düsseldorfer Ausstellung war auch das vor einigen Jahren für das dortige Kunstmuseum erworbene Bild „Warburg as Maenad“ von 1962 (Abb. 3)<sup>16</sup> ausgestellt. Dieses humorige, lebensgroße Porträt Aby Warburgs als Mänade, als ekstatisch tanzender Männerakt mit Schnauzbart, bekleidet allein mit Hut und Armbanduhr, charakterisiert Warburg nicht nur äußerlich physiognomisch, sondern auch intellektuell, verlegt auch hier wieder Subjekt und Objekt – nunmehr der Forschungen Warburgs – in eine dialektische Kunstfigur, indem es Warburg selbst in der Rolle eines seiner Leitmotive, der „Pathosformel“ der tanzenden oder rasenden Mänade darstellt<sup>17</sup>. Darüber hinaus ist in das Gemälde ein „cartello“ eingeklebt mit einem Warburg betreffenden Zitat aus Gertrud Bings Nachruf auf Fritz Saxl<sup>18</sup>, der in dumpfem Kontrast zum Bild Warburgs Ahnungen und Ängste vor und während des 1. Weltkriegs und seinen persönlichen Zusammenbruch schildert. Auch hier scheint nicht nur die historische Biographie Bildthema zu sein, sondern nicht zuletzt Kitajs eigenes Denken und Fühlen im Jahre 1962 einbezogen, vielleicht seine eigenen Ängste eingedenk der tragischen Geschichte, immerhin im Jahr der Cuba-Krise.

Wie sehr Kitaj an der Kunstwissenschaft des Warburg-Instituts interessiert und wie sehr er damit vertraut war, wohl vor allem durch Edgar Wind während seines Studiums in Oxford ab 1957, mag die Tatsache erhellen, daß er in seiner privaten Bibliothek angeblich über sämtliche Bände des Warburg-Journals verfügt – wie wohl nur wenige Kunsthistoriker! Ikonologie als Thema seiner Bilder der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre resultierte daraus, und die mehrere Einzelbilder miteinander verbindende und konfrontierende Kompositionsweise, nicht zuletzt seine Montagetechnik, sind direkt von der Vorbildlichkeit des Layouts mancher Tafeln im Warburg-Journal abgeleitet worden<sup>19</sup>, auf den ersten Blick vielleicht unvorstellbar, aber bei näherem Zusehen gar nicht so unwahrscheinlich für die künstlerische Praxis eines lesenden, belesenen, eines Literatur malenden Künstlers wie Kitaj.

Seine Benjamin-Bilder schließen mit zehn Jahren Abstand an sein Warburg-Bild an. Mit beiden, Warburg und Benjamin, teilt Kitaj seine jüdische Abstammung, wengleich sich die Lebensschicksale doch sehr unterscheiden. Aber es mag dieser Umstand Kitajs Interesse an Warburg und Benjamin noch verstärkt haben, zumal er sich immer wieder auch in neueren Bildern mit dem Judentum, mit dem Schicksal der Juden auseinandergesetzt und wohl auch identifiziert hat.

Warburgs Werk ist wie Benjamins Fragment geblieben, ein unvollendetes Puzzle. Die Bedeutung, die das Passagenwerk für Benjamin hatte im Sinne einer Summe, einer Zusammenschau seiner Gedanken, das ist für Warburg wohl der Bilder-Atlas<sup>20</sup>, immerhin auch ein künstlerischer Versuch, seine kunstwissenschaftlichen Erkenntnisse zu visualisieren und unmittelbar anschaulich

zu machen, was Kitaj noch aus den Tafeln des Warburg-Journals herausgelesen hat, was Kitaj auf seine Weise in Bezug auf Warburg und Benjamin versucht hat in sicher höchst subjektiven Bildern und ohne Überschätzung der Leistungsfähigkeit des Bildmediums. Es schwingt bei Kitaj etwas von dem ererbten Gedankengut seiner Vor-Bilder und Vor-Denker mit, als habe er realiter Teil an dem die Geschichte durchdringenden sozialen Gedächtnis, wie es Benjamin beschäftigte, oder an der Mnemosyne, wie Warburg es nannte, in einer lebendigen Tradition.

## Anmerkungen

- 1 R.B. Kitaj, Kunsthalle Düsseldorf, 1982, Katalog mit Beiträgen von Abram Lerner, Jürgen Harten, John Ashberry, Joe Shannon, Jane Livingstone und einem Interview zwischen Kitaj und Timothy Hyman
- 2 Kat.-Nr. 32, im Besitz von Susan Lloyd, Paris; vgl. im Katalog auch S. 28/29 und folgende Lit.: Michael Podro, Some notes on Ron Kitaj, in: *Art International*, XXII, 10, 1979, S. 18ff.; Marco Livingstone, Iconology as theme in the early work of R.B. Kitaj, in: *Burlington Magazine*, 122, Juli 1980, S. 488ff.
- 3 Vgl. auch Jürgen Zänker, Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz im Lichte der Pop-Art – dargestellt am Beispiel Roy Lichtensteins, in: *Wallraf-Richartz-Jahrb.*, 42, 1981, S. 303ff.
- 4 Vgl. Abb. im Katalog *Farbe im Photo, Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981*, Köln 1981, Innentitel
- 5 R.B. Kitaj, Katalog der Kestner-Gesellschaft, Hannover 1970, Nr. 15, mit Abb.
- 6 Berlin/Mailand 1969; vgl. dazu: Dieter Hoffmann-Axthelm, *Theorie der künstlerischen Arbeit*, Frankfurt 1974, S. 181
- 7 in: *Art International*, XXII, 10, 1979, S. 19/20.
- 8 „CAFE AS OPEN-AIR INTERIOR (past which the LIFE OF THE CITY moves along)“ und „Cafe-life as an AUTUMNAL REVERIE of bourgeois society“
- 9 Theodor W. Adorno, *Charakteristik Walter Benjamins*, in: Th. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt 1955, S. 283ff.
- 10 Walter Benjamin, *Illuminations*, New York 1968. Introduction by Hannah Arendt, S. 1–58.
- 11 Anthony Sutcliffe, *The Autumn of Central Paris. The Defeat of Town Planning 1850–1970*, London 1970; über den Abriss der Hallen und die Entwicklungsplanung für das Gelände vgl. S. 315ff.
- 12 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V, hrsg. von Rolf Tiedemann, 2 Bde, Frankfurt 1982; vgl. die Rezension von Fritz J. Raddatz in der „Zeit“ Nr. 29/82 vom 16. 7. 82, S. 29
- 13 *Düsseldorfer Katalog*, Nr. 31, mit den gleichen Maßen wie „The Autumn of Central Paris“
- 14 London und Basingstoke 1980
- 15 *Kritische Berichte*, 3. Jg., 1/1975, S. 5ff.
- 16 *Düsseldorfer Katalog*, Nr. 10, 193 x 91,5 cm
- 17 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt 1981, bes. S. 141ff., 232
- 18 Gertrud Bing, Fritz Saxl (1890–1948), in: D.J. Gordon (Hrsg.), *Fritz Saxl, London/Edinburg/Paris/New York 1957*, S. 1ff., bes. S. 9
- 19 Vgl. Livingstone (Anm. 2), S. 488ff.
- 20 Vgl. Gombrich (Anm. 17), S. 375ff.