

**Auf der Suche nach den Spuren der Moderne  
im Frühwerk David Hockneys**



Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von

Haeng-Ji Kim aus Seoul

Referent: Prof. Dr. Rainer Crone  
Korreferent: Prof. Dr. Ulrich Pfisterer  
Tag der mündlichen Prüfung: 13. Juli 2009

## Inhaltsverzeichnis

Danksagung

### I. Einleitung

1. Entwicklung der Fragestellung und der Thematik.....S. 7
2. Kritischer Überblick über den Forschungsstand und die Literatur.....S. 13
3. David Hockneys Auseinandersetzung mit der Moderne Anfang der 60er Jahre.S. 23
4. Biographische Einführung.....S. 41
5. Die englische Kunstszene der Nachkriegszeit: Berührungspunkte zwischen Abstraktion und Figuration.....S. 55
6. Einführende Bildbetrachtung eines exemplarischen Werks: *Queer*, 1960.....S. 62

### II. David Hockneys Bildstrategie zu Beginn der 60er Jahre

#### 1. *Doll Boy*, 1960-61

- 1.1. Phänomenologische Erfassung.....S. 70
- 1.2. Zitat des charakteristischen Merkmals der avantgardistischen Malerei.....S. 72
- 1.3. Die gespaltenen Wörter.....S. 88
  - 1.3.1. Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Collage von Pablo Picasso für die Schriftintegration ins Bild.....S. 91
- 1.4. Vorstudien.....S. 103
- 1.5. Die Bedeutung von *Doll Boy* im Werk von David Hockney.....S. 107
  - 1.5.1. *The Most Beautiful Boy in the World*, 1961.....S. 107
  - 1.5.2. *The Cha-Cha that was Danced in the Early Hours of 24<sup>th</sup> March*, 1961.....S. 113
- 1.6. Exkurs: Eadweard Muybridge und Francis Bacon als Vorbilder für die

Bewegungsdarstellung David Hockneys.....	S. 121
<b>2. <i>We Two Boys Together Clinging</i>, 1961</b>	
2.1. Phänomenologische Erfassung.....	S. 141
2.2. Die wiederkehrenden Motive im Werk.....	S. 143
2.2.1. Phallusform.....	S. 143
2.2.2. Herz.....	S. 150
2.2.3. Textzitate aus Gedichten von Walt Whitman.....	S. 155
2.2.4. Buchstaben und Zahlencodes zur Selbstdarstellung.....	S. 168
2.3. Die künstlerische Umsetzung des Motivs der Mauer-Bilder von Jean Dubuffet.....	S. 176
2.4. Vorhänge als Motiv zur Frage von Illusion und Wirklichkeit.....	S. 182
<b>III. Charakteristika von David Hockneys Frühwerk unter besonderer Berücksichtigung der Malerei der Moderne</b>	
1. „Demonstrationen der Vielseitigkeit“ (Demonstrations of Versatility).....	S. 191
2. „Stilvermählung“ (Marriage of Styles).....	S. 203
<b>IV. Zusammenfassung und abschließende Betrachtung anhand von <i>Picture Emphasizing Stillness</i> (1962).....</b>	<b>S. 213</b>
<b>V. Anhang.....</b>	<b>S. 225</b>
1. Literaturverzeichnis.....	S. 225
2. Abbildungsverzeichnis.....	S. 248

3. Lebenslauf.....S. 290

## **Danksagung**

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. Rainer Crone. Seine Anregungen und Kritik prägten in vielerlei Hinsicht meine Herangehensweise an das Dissertationsthema und ermöglichten mir erst das Verfassen dieser Arbeit. Herrn Professor Dr. Ulrich Pfisterer, der mich während meiner Promotionsphase ebenfalls sehr stark unterstützte, danke ich vielmals für seine Bereitschaft zur Zweitkorrektur.

Mein herzlicher Dank gilt auch all jenen, die mich mit kritischen Anregungen und freundlichen Aufmunterungen durch die Höhen und Tiefen meiner Doktorarbeit begleitet haben: Abraham Maïke, Andrea Czermak, Sandra Rolle, Barbara Rosenberger, Andreas Hellwig, Mario Klinger, Katharina Pulz, Judith Encz, Tatiana Rosenstein, Natalie Dorner, Camilla Guttner und Carola Wiese. Einen ganz besonderen Dank möchte ich Katrin Hupke und Inga Scheumann aussprechen, die mit großer Sorgfalt das Lektorat übernommen haben.

Zu guter Letzt bedanke ich mich recht herzlich bei meiner Familie, ohne deren Rückhalt diese Dissertation kaum zustande gekommen wäre. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

## I. Einleitung

### 1. Entwicklung der Fragestellung und der Thematik

Kaum ein anderer Künstler der Moderne hat sich gegen Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts so bewusst über sein eigenes Œuvre und über die Kunst geäußert, wie der zeitgenössische britische Künstler David Hockney. Daher kann man heute nicht nur auf die wichtigsten Monographien und Ausstellungskataloge zurückgreifen, sondern auch auf die Kommentare des Künstlers selbst, die anlässlich der Entstehung zahlreicher Interviews und mehrerer Autobiographien überliefert sind. In der 1976 erstmals erschienenen Autobiographie *David Hockney by David Hockney* macht er eine Anmerkung zur Moderne:

“In 1960, for a young art student trying to think of modern art, of the visual art of his time, obviously wanting to be involved in it, the opposition to the figure as a subject was very strong. I opposed it too; I thought, this is not the way to go. Yet obviously I was dying to do it, to come to some terms with the figure. Hence the use of words to make the feeling you get from the picture more specific.”<sup>1</sup>

Hierin betont er nicht nur seinen Drang zur Malerei der zeitgenössischen Moderne, sondern problematisiert gleichzeitig die theoretische Auseinandersetzung mit ihrem Konzept der Malerei der Moderne. Auf diese Art griff Hockney in interessanter Weise Motive, Stile und Positionen aus der Geschichte der Malerei der Moderne auf und zeigte sie in Kombination mit Abstraktion und Figürlichkeit von seinem eigenen Standpunkt aus.

---

<sup>1</sup> Hockney, David: *David Hockney by David Hockney. My Early Years*, hrsg. von Nikos Stangos, London: Thames & Hudson, 1976, S. 44.

“Although Hockney has never been a purely abstract painter, neither has he ever been uninterested in abstract art and its premises. From his student days to the very early 1970s he was attentive to developments in Abstract Expressionism and color-field painting, the two arenas in which Greenberg had emerged as an articulate champion. Greenberg’s formulation had been built in part on the teachings of Hans Hofmann, who had established a polarity between the processes of an artist’s consciousness and the processes of his medium. The goal of painting’s concern with the processes of its medium was aesthetic unity, a condition in which art would increasingly approach the unity found in nature. When Hockney set about making a “demonstration of versatility” to the members of an exhibition jury, mixing together a disparate array of formal devices within a single canvas, it was always with the aim of achieving such Modernist aesthetic unity.”<sup>2</sup>

Christopher Knights Äußerung mag zeigen, wie Hockney mit seinen interessanten und außergewöhnlichen Arbeiten neue Wege zur Moderne betrat und seine eigene Bildsprache schuf. Knight hebt hervor, dass Hockneys Arbeiten, die in der Zeit von 1959 bis 1962 am Royal College of Art entstanden, von unterschiedlichen Bildsprachen, von Abstraktion und Figuration, denen die Tendenz zur Betonung des Bildes als Fläche gemeinsam ist, geprägt sind. Dahinter verbirgt sich eine komplexe ästhetische Theorie, die Hockney auf der Suche nach einer Vereinigung von Figuration und Abstraktion entwickelte und die sein frühes künstlerisches Schaffen prägte. Obwohl er zwischen Abstraktion und Figuration hin und her schwankte, blieb er letztlich stark von Figuration beeinflusst. In Bezug hierauf wurde die Bedeutung seiner künstlerischen Lösungsansätze sowohl für sein gesamtes malerisches Werk als auch für die Kunstgeschichte seiner Zeit bisher jedoch oftmals unterschätzt. Es soll in vorliegender

---

<sup>2</sup> Knight, Christopher: *Composite Views. Themes and Motives in Hockney’s Art*, in: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 33.



Arbeit deshalb näher untersucht werden, wie Hockney der vorherrschenden Tendenz zur Abstraktion folgte, wie er sich damit auseinandersetzte, obwohl er sie zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn vielfach kritisiert hat, und warum er angesichts der dominierenden Tendenz dennoch dem Figurativen treu blieb.

Die kunsthistorischen Untersuchungen über Hockney sind vorwiegend seinem Leben und bestimmten Arbeiten gewidmet, ergänzt durch eine Reihe von Studien, die sich in erster Linie auf Marco Livingstones<sup>3</sup> Monographie des Künstlers sowie auf die beiden Autobiographien Hockneys stützen. Es gibt nur ganz wenige Abhandlungen, die das Werk Hockneys auf die Moderne beziehen und sich seinem Werk eigenständig und fundiert nähern. Erst in einem Ausstellungskatalog zu einer Retrospektive von David Hockneys, die 2001 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn gezeigt wurde, bieten die beiden Autoren Paul Melia<sup>4</sup> und Kay Heymer<sup>5</sup> einen guten Überblick über Hockneys künstlerische Entwicklungen in Bezug auf das Konzept der Malerei der Moderne und weisen auf die Interessengebiete des jungen Künstlers hin, mit denen Hockney sich in der Werkphase zwischen 1959 und 1962 explizit beschäftigt hat. Die Fragestellung der hier vorgelegten Arbeit entstand aus

---

<sup>3</sup> Im Bezug auf das Konzept der Malerei der Moderne hat Marco Livingstone über die künstlerische Position von Hockney und seinen Drang zur zeitgenössischen Tendenz zur Malerei der Moderne geäußert: "Perhaps the most serious criticism of Hockney as an artist is that he makes superficial gestures towards Modernism as an illustrator would, rather than committing himself fully to a Modernist approach. Hockney recognizes the extent to which his own work has been conditioned by Modernism, which he regards as 'one of the golden ages of art', but takes issue with what he regards as the academicism of what is known as Late Modernist Art. It may be that Hockney is trying to reconcile two things which in our own day would seem to be irreconcilable: serious aesthetic intentions and ease of communication with people outside the art world. It is a dangerous task, but one that is worth pursuing of the artist is to retrieve his position as a working member of society at a time when his isolation has reached an almost intolerable level." Marco Livingstone, *David Hockney*, London: Thames & Hudson, 1981, S. 11.

<sup>4</sup> Siehe: Melia, Paul: *Ein Anfang anderer Art*, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *David Hockney. Exciting times are ahead. Eine Retrospektive* (Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 2001), Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2001, S. 21-29.

<sup>5</sup> Siehe: Heymer, Kay: *Die Oberfläche der Leinwand*, in: Kat. Ausst. Bonn 2001, S. 39-46.

dem hervorragenden Ausstellungskatalog dieser Retrospektive mit dem Titel *David Hockney. Exciting Times Are Ahead*, für den Didier Ottinger, Paul Melia, Marco Livingstone und Kay Heymer zusammengearbeitet haben. In seinem Aufsatz stellt Melia seine wichtigsten Aussagen über Aspekte der Moderne in der Malerei Hockneys vor, indem er die künstlerischen Bezüge der bislang unbekannteren Arbeiten des Künstlers andeutet. Im Zentrum seiner Untersuchung stehen die Spielkarten-Gemälde Hockneys, die im Herbst 1960 bis zum Frühjahr 1961 entstanden. Hockney schuf im Herbst 1960 seine erste Spielkarte, die er als *Composition e3* bezeichnete und in den Folgejahren in ein paar Variationen wie *K's for King* (Abb. 1) und *Kingy B.* (Abb. 2) malte, sowie die vier großen, auf Karton zusammengeklebten Tuschzeichnungen, die als Vorstudie für die Radierung *Three Kings and a Queen* (Abb. 3) dienen. Da die Spielkarten-Gemälde Hockneys nicht so oft ausgestellt wurden, gibt es bis heute keine eigenständige Interpretation und Untersuchung. Aber in seinem Aufsatz hebt Melia vor, dass diese Serie zu den Hauptwerken des Künstlers zählt und als biographischer und künstlerischer Wendepunkt des Künstlers verstanden werden sollte. Bei der Untersuchung betrachtet Melia die Spielkarten-Gemälde Hockneys als eine künstlerische Strategie des Umgangs mit dem Begriff „Flächigkeit im Bild“. Er schreibt:

„In allen Werken wird die plane Oberfläche der Spielkarte parallel zur Bildfläche wiedergegeben und auf diese Weise mit ihr verschmolzen. Dargestellte Flächigkeit wird damit nicht nur zu einem Index des Referenten (der Bildkarte), sondern auch der Bildoberfläche. Die Oszillation zwischen bemalter und dargestellter Oberfläche wird in *Kingy B.* und *K's for King* entwickelt, wo der Rand der Spielkarte mit dem des Bildträgers übereinstimmt. Diese beiden Werke werfen somit die Frage auf, ob es sich bei ihnen um Gemälde von Spielkarten handelt, oder um große, mit Farbe und Hartfaserplatte (*Kingy B.*) bzw. Leinwand (*K's for King*) gefertigte Spielkarten. [...] Eine

nähere Untersuchung von *Kingy B.* zeigt jedoch, dass die beiden Ks, das Zickzackmotiv und die Beine der Figur sich über den Rand oder Rahmen in das »Gemälde/Objekt« hinein erstreckten und auf die Kante der Hartfaserplatte treffen. Vielleicht lassen diese Details darauf schließen, dass wir es doch eher mit einem Gemälde zu tun haben als mit einem Objekt, einer Spielkarte: Es ist schwer zu sagen. Beschränken wir uns einstweilen auf die Feststellung, dass das Oszillieren zwischen eigentlicher und dargestellter Oberfläche und zwischen Gemälde und Objekt zum Gegenstand dieser Gemälde/Objekte und – wie Spielkarten – zu einem Spiel gehört.

Eine Schlussfolgerung, die wir aus dieser ersten Untersuchung von Hockneys »Spielkarten« ziehen können, ist die, dass sie eine derartige Beziehung zwischen Oberfläche und Sujet, äußerem Schein und Bedeutung etablieren, dass wir die Oberfläche nicht vom Sujet, das Sujet nicht von der Oberfläche trennen können; noch können wir dem einen auf Kosten des anderen den Vorzug geben. Diese Gemälde oder Objekte scheinen uns dazu aufzufordern, ihre Oberfläche als Sujet, ihr Sujet als Oberfläche zu verstehen.“<sup>6</sup>

Bei näherer Betrachtung von Hockneys Spielkarten-Gemälden fühlt sich der Betrachter verwirrt: Bei den Bildern, die zunächst wie große Spielkarten wirken, handelt es sich um traditionelle Tafelbildmalerei. Auf der Leinwand erschließen sich dem Blick des Betrachters Malspuren. So stellt sich die Frage nach dem Sinn einer Malerei, bei der der Rand der Spielkarte mit dem des Bildträgers übereinstimmt. Hockney benutzte die Spielkarte als abstraktes Zeichen und nicht illusionistisch, d. h. er schuf keine Raumillusion, in der die Spielkarte wie ein Gegenstand wirkt, vielmehr blieb die Oberfläche der Spielkarte mit der Bildoberfläche identisch. Melia betont hier, die Spielkarten-Gemälde Hockneys seien eine Arbeit, bei der er sich mit der Forderung nach Flächigkeit in der Malerei auseinandergesetzt habe, ohne völlig abstrakt zu malen. Diese Arbeit gibt Hockney die Gelegenheit, moderne, flache Bilder zu malen und sich von allen konventionellen Ideen zu befreien: “People were always talking about flatness

---

<sup>6</sup> Melia 2001, S. 22-23.

in painting in those days.”<sup>7</sup> Seine Arbeiten sind geprägt durch Begriffe wie Flächigkeit in der Malerei und Malerei der Moderne. In diesem Kontext wurden Hockneys frühe Arbeiten geschaffen, die sich mit dem Thema Flächigkeit im Bild beschäftigen. Sie erweisen sich als ein komplexes künstlerisches Programm, in dem abstrakte Tendenzen mit denen der figurativen Kunst zusammenführt werden.

Zwei Hauptwerke des Frühwerks, *Doll Boy* und *We Two Boys Together Clinging*, sollen den Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung bilden, da sich an diesen frühen Arbeiten Hockneys am deutlichsten zeigen lässt, wie er mit dem Thema Malerei der Moderne, das zuerst mit seinen Spielkarten-Gemälden entwickelt wurde, umgeht und was das Besondere an seinen Arbeiten ist.

Diese Bezüge des Künstlers auf die Geschichte der Malerei der Moderne stehen im Zentrum des Interesses der vorliegenden Arbeit. Dabei werden einerseits die Arbeiten untersucht, welchen sich Hockney etwa zwischen 1959 und 1962 verstärkt widmete, und andererseits jene, welche sich auf den Begriff der Malerei der Moderne beziehen. Darüber hinaus kann Hockneys Bildsprache, die er aus der Kombination von Abstraktion und Figuration entwickelt hat, als sein eigener künstlerischer Kommentar zu sowohl der zeitgenössischen Tendenz als auch der Bildtradition betrachtet werden.

---

<sup>7</sup> Hockney 1976, S. 64.

## 2. Kritischer Überblick über den Forschungsstand und die Literatur

Bezüglich des Forschungsstandes zu David Hockney ist vor diesem Hintergrund festzustellen, dass bisher ziemlich wenige kritische wissenschaftliche Studien über den Künstler erschienen sind, die den Anforderungen einer vorsichtigen Annäherung genügen, obwohl das Werk von Hockney schon zu seiner Zeit große Anerkennung fand und es im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts sehr häufig, wie Peter Webb hervorhebt<sup>8</sup>, ausgestellt wurde. Dementsprechend widmeten sich dem Künstler zahlreiche Ausstellungskataloge, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel. Aber in den begleitenden Ausstellungskatalogen ist sein Werk von der kunstwissenschaftlichen Forschung nur in Teilaspekten behandelt worden. Auch Livingstone äußert in seiner Monographie über David Hockney, dass die bisher erschienen Veröffentlichungen über Hockney zu viele und zu unbedeutend seien, um erwähnt zu werden.<sup>9</sup> Nach Alexandra Schumacher liegt der Mangel an kritischen kunstwissenschaftlichen Veröffentlichungen über Hockney daran, dass „der Künstler selbst zahlreiche Publikationen über das Œuvre initiiert hat“.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> “David Hockney is one of the most famous artists in the world today, with an exhibition of his work somewhere almost every day of the year. He has been the subject of books, television programmes and films. He has won prizes and received doctorates too numerous to list. He is displayed at Madame Tussaud’s Exhibition in London and has been featured on the prestigious British radio programme *Desert Island Disc*. His paintings were used to illustrate the credits of the film *California Suite*. A street in his home town of Bradford has been named after him, as have shops and restaurants elsewhere. He has attacked the acquisitions policy of the Tate Gallery and seen his criticisms take effect. He has condemned modern art’s ‘decline’ into Minimalism and Conceptualism and seen the New Expressionism and Figuration which he admires begin to flourish. He has influenced art schools and practicing artists, advertising and photography. His works have been used as book covers, in television soap operas and as the subject of comedy sketches.” Webb, Peter: *A portrait of David Hockney*, London: Chatto & Windus; New York: C. P. Dutton, 1988, S. 245.

<sup>9</sup> “Reviews and articles about Hockney, curiously, are at once too numerous and too slight to mention.” Livingstone 1981, S. 245.

<sup>10</sup> Schumacher, Alexandra: *David Hockney. Zitate als Bildstrategie* (Diss. Bonn 2002), Berlin: Reimer, 2003, S. 11.

Seine erste Autobiographie *David Hockney by David Hockney. My Early Years*<sup>11</sup> erschien 1976. Die Texte beruhen auf Tonbandaufnahmen von 25-stündigen Gesprächen, die der Herausgeber Nikos Stangos mit Hockney führte. In seiner ersten Autobiographie erklärt Hockney bewusst sowohl die bestimmenden Einflüsse für seine Kunst als auch den Prozess der Entstehung seiner Werke. Hier unternahm der Künstler einige Versuche, den Großteil seiner frühen Arbeiten thematisch und chronologisch zusammenzustellen. Zu jeder entscheidenden Phase zeigt er exemplarisch ein paar Bildbeispiele und daneben finden sich seine eigenen Erläuterungen. Hier muss berücksichtigt werden, dass diese Bildbeispiele vom Künstler selbst ausgewählt wurden. Auch hier ist es nicht zu übersehen, dass Hockney bei Interviews sehr mitteilnehmend war und seine Gedanken und Meinungen auch ungefragt äußerte. Bei allen Schilderungen seiner Arbeit zeigte Hockney seine stark involvierte Persönlichkeit, über die Alan Wood auch in seinem Essay *Pictures emphasizing stillness* schreibt:

“Most of the extensive literature about David Hockney’s work is authored, or coauthored, by Hockney himself. His voice is familiar, engaged and engaging, and we hear it behind the texts it produces, notably *David Hockney by David Hockney* and *That’s the way I see it*. Hockney is an accomplished (and photogenic) communicator and populist who likes to explain what he and other artists are doing. It is possible that his willingness to meet the public half-way and his direct appeals to an audience outside a mainstream art world both stem from his background. As a young man in Bradford – and as an older, successful artist returning home – he must have found himself defending art, including his own, at a lower, but also more vigorous and less snobbish level of debate than he would have encountered in a less provincial background. At the same time, this democratic gift has helped Hockney to establish himself as personality, even while a student at the Royal College of Art, promoting his work always in relation to himself, and largely on his own terms.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Siehe: Hockney 1976.

<sup>12</sup> Woods, Alan: *Pictures emphasizing stillness*, in: Paul Melia (Hrsg.), *David Hockney. Critical introductions to art*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1995, S. 31.

Die davon geprägte Autobiographie Hockneys hat auf die zahlreichen Ausstellungskataloge, Monographien und Zeitschriftenartikel einen entscheidenden Einfluss ausgeübt.<sup>13</sup> Autobiographische Aussagen zu zahlreichen Einzelausstellungen, zu Galerie- oder Museumsausstellungen, Monographien, Aufsätzen oder Zeitschriftenartikeln zur Untersuchung der frühen Arbeiten sind besonders einflussreich, weil sie Hockneys Arbeiten aus der Zeit nach 1954 bis 1975 ausführlich behandeln, die als ein Coming-Out-Prozess des Künstlers interpretiert und meistens von diesem autobiographischen Gesichtspunkt aus gesehen worden sind. Jedoch beschränkten sich ausführliche autobiographische Aussagen von Hockney überwiegend auf bestimmte ausgewählte Arbeiten. Seine Darstellungen geben nicht näher erläuterte Hinweise auf seine anderen Arbeiten. Hierbei finden sich selten neutrale Tatsachen. Hockney hat die Entstehungsgeschichte mancher Bilder detailliert geschildert, aber andere hat er ausgelassen. Daran zweifelt Schumacher auch und betont wie folgt: „Anstatt die autobiographischen Hinweise des Künstlers als Tatsachenberichte aufzufassen, muss vielmehr untersucht werden, auf welche Weise Hockney seinen Werdegang schildert und warum manche Details aus der Entstehungsgeschichte der Bilder genannt, andere hingegen ausgelassen wurden“.<sup>14</sup> Eine andere, 1993 in London ebenfalls von Stangos

---

<sup>13</sup> Paul Melia äußert in einem 1995 erschienen Aufsatz über den dominierenden Einfluss der Autobiographie Hockneys: “What is significant about much of the literature on Hockney, however, is how difficult it seems for authors to get away from the assumptions and omissions of *David Hockney by David Hockney: My Early Years*, the first volume of the artist’s autobiography, published in 1976. Although Hockney’s account of the genesis of his paintings is extremely persuasive, his descriptions – often highly amusing – do little to elucidate their meaning. Hockney is not the first artist to protect the generative conditions of his art with trivial but appealing explanations.” Melia, Paul: Introduction, in: Melia 1995, S. 8. Diese Gedanken führt Alan Woods weiter aus: “If we ask Hockney what he meant, the primacy is of his speech/text over his painting, and there can never be a verbal closure of the visual. [...] Hockney prefers to keep on explaining to use language as a pointer to send us back to vision, although he is also unapologetically a ‘literary’ and narrative painter, and increasingly a didactic one.” Woods 1995, S. 32.

<sup>14</sup> Schumacher 2003, S. 12.

publizierte Autobiographie von Hockney mit dem Titel *That's the Way I See It*<sup>15</sup> basiert ebenfalls auf sowohl auf Tonband aufgenommenen als auch auf unaufgezeichneten Gesprächen, die Stangos fünf Jahre lang mit Hockney führte, und zeigt bislang unpublizierte Arbeiten und Fotos des Künstlers. Diese beiden Autobiographien sind die wichtigen Publikationen, die für die vorliegende Arbeit als Quellenmaterial dienen, obwohl man dabei nicht der Gefahr unterliegen darf, die autobiographische Aussage des Künstlers ohne Zweifel anzunehmen. Es muss vielmehr untersucht werden, wie Hockney sein eigenes Werk überbetont und vernachlässigt.<sup>16</sup> Um dem Verständnis näherzukommen, das Hockney vom Konzept der Malerei der Moderne hat, sollen seine Selbstäußerungen untersucht werden, die in seinen beiden Autobiographien veröffentlicht wurden. Dabei wird deutlich, dass das Thema der Moderne in seiner Malerei zwar häufig erwähnt, jedoch niemals wirklich tiefgehend hinterfragt wird.

Neben seiner Neigung zu Autobiographien veröffentlichte Hockney seine Meinungen und Ideen in Form der theoretischen Auseinandersetzung mit der Kunst wie in *Picture by David Hockney* (1979)<sup>17</sup>, *Looking at Pictures in a Book* (1981)<sup>18</sup>, *On Photography. A Lecture at the Victoria and Albert Museum and André Emmerlich Gallery* (1983)<sup>19</sup>, *Picasso* (1990)<sup>20</sup> und *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the old*

---

<sup>15</sup> Siehe: Hockney, David: *That's the way I see it*, hrsg. von Nikos Stangos, London: Thames & Hudson, 1993.

<sup>16</sup> Die grundlegende Analyse der Autobiographie, die Simon Faulkner 1995 leistete, faßte vor allem die strategische Intention des Künstlers ins Auge: "His autobiography, despite the inclusion of anecdotes, defines his practice as a subject for serious discussion, rather than as the subject of journalistic references to his 'golden boy' image, and jokes about his reputation as a 'pop' artist." Faulkner, Simon: *Dealing with Hockney*, in: Melia 1995, S. 26.

<sup>17</sup> Siehe: Hockney, David: *Pictures by Pictures*, ausgewählt und herausgegeben von Nikos Stangos, Einführung von David Hockney, London: Thames & Hudson; New York: Harry N. Abrams, 1979.

<sup>18</sup> Siehe: Kat. Ausst. *David Hockney. Looking at pictures in a book. The Artists eye.* (Ausstellungskatalog National Gallery London 1981), London/New York: Petersburg Press, 1981.

<sup>19</sup> Siehe: Hockney, David: *On Photography. A Lecture at the Victoria and Albert Museum November 1983*, New York: André Emmerich Gallery, 1983.

<sup>20</sup> Siehe: Hockney, David: *Picasso*, Madras/New York: Hanuman Books, 1990.



*masters* (2001)<sup>21</sup>. Diese Veröffentlichungen enthalten nicht nur Erläuterungen seiner eigenen Arbeiten, sondern häufig auch kurze theoretische Texte, in denen er seine damalige Auseinandersetzung mit der Kunst reflektiert.

Einen ersten kritischen kunstwissenschaftlichen Überblick über Hockneys Œuvre ermöglichen ein paar Monographien über ihn – darunter ist das 1981 in London von Marco Livingstone erschienene Buch die bisher umfassendste Untersuchung.<sup>22</sup> Hier ermöglicht Livingstone einen visuellen Überblick über Hockneys Arbeiten mit zahlreichen Abbildungen und er zeigt eine erste kritische, wissenschaftlich begründete Auseinandersetzung mit dem Künstler und seinem Werk. Seine Texte bilden einen entscheidenden Ansatzpunkt für das Verständnis und die Analyse der Bildsprache und Themen Hockneys. Wenn Peter Webb über den Beitrag des Buches im von ihm verfassten Vorwort in seiner Monographie über Hockney erwähnt: “Marco Livingstone’s *David Hockney* of 1981 affords real insight into certain of his works”<sup>23</sup>, dann deutet er an, dass die wissenschaftlich bearbeitete Analyse der Arbeiten Hockneys beginnen könnte. Seine Feststellung: “but by its very nature, as a strictly art-historical survey, it fails to catch the flavour of the man. Until now there has been no biographical study of the interrelations between David Hockneys life and work”<sup>24</sup>, klingt wie eine Aufforderung zu einer auch die Biographie betreffenden Analyse. 1988 publizierte

---

<sup>21</sup> Siehe: Hockney, David: *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the old masters*, London: Thames and Hudson, 2001.

<sup>22</sup> Das bemerkt schon Marco Livingstone selber in seiner Monographie über David Hockney: “The publication of the present study might be regarded as yet another instance of the way in which the Hockney promotional enterprise has been fed. Surprisingly, however, for an artist who has been the centre of so much attention, this is the first critical study of his work. In view of the public’s interest in Hockney’s art, one can legitimately ask why no other book, nor any substantial articles, have yet been published about him. Is it that Hockney is acceptable only as a social phenomenon rather than as a serious artist? Would other writers and publishers consider that their reputation might be discredited if they concerned themselves with his work?” Livingstone 1981, S. 9.

<sup>23</sup> Webb 1988, S. 10.

<sup>24</sup> Webb 1988, S. 10.

Webb eine Monographie über Hockney, die fast einer Biographie mit Werkverzeichnis gleichkommt.<sup>25</sup> Bei dieser Veröffentlichung gibt Webb Hinweise auf die intellektuelle und künstlerische Persönlichkeit Hockneys und seine Beziehungen zu seiner Familie, Freunden und Liebhabern. Damit deutet er an, dass das Werk Hockneys von seinem Leben nicht getrennt werden kann, sondern dass beides eng miteinander verbunden ist. Seine übertriebenen Huldigungen an den Künstler behindern vielmehr das Verständnis der Arbeiten Hockneys. In den späten 80er und 90er Jahren folgte eine weitere Fortsetzung dieses Buchs, mit mehreren Publikationen, deren Autoren mit Hockney persönlich eng verbunden waren. Zu diesen Autoren zählen Peter Adam<sup>26</sup> und Paul Joyce<sup>27</sup>. Der Künstler unterhielt jahrelange enge freundschaftliche Beziehungen zu diesen Autoren. Deswegen bestehen diese Veröffentlichungen aus interessanten Interviews und Essays. Jedoch beschränken sich ihre künstlerischen Interessen, ohne eingehende Untersuchung der Kunst Hockneys, nur auf bestimmte ausgewählte Werke. Hierbei fehlen Ansätze einer kritischen, wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Das erklärt sich dadurch, dass die Autoren keine kunstwissenschaftlichen Kritiker sind, sondern nur enge Vertraute des Künstlers. Die Monographie über Hockney, die 1995 von Peter Clothier publiziert wurde, erinnert entweder an frühe Monographien von Livingstone und Webb oder an die erste Autobiographie Hockneys.<sup>28</sup> Der Text von Clothier lässt so eine eingehende Auseinandersetzung mit und kunsthistorische Betrachtung von Hockneys Arbeiten vermissen.

Im Jahr 1995 versammelte Paul Melia zusammen mit dem Verlag der Manchester

---

<sup>25</sup> Siehe: Webb 1988.

<sup>26</sup> Siehe: Adam, Peter: *David Hockney and his friends*, Bath: Absolute Press, 1997.

<sup>27</sup> Siehe: Joyce, Paul: *Hockney on Art. Conversation with Paul Joyce*, Boston/New York/London: Little, Brown and Company, 1999.

<sup>28</sup> Siehe: Clothier, Peter: *David Hockney*, New York/London/Paris: Abbeville Press, 1995.

University ein paar Aufsätze über das künstlerische Schaffen Hockneys unter dem Titel *David Hockney* in einem kleinen Buch.<sup>29</sup> Dieses Buch enthält kurze, aber wichtige Beiträge von Simon Faulkner, Alan Woods, Paul Melia, Nannette Aldred, Andrew Causey und William Hardie über Hockneys Werke aus der Zeit von 1959 bis 1992. Die hier abgedruckten Texte beleuchten den modernen Kontext von Hockneys Werk. Daher haben die Aufsätze in diesem Buch als Grundlage der vorliegenden Arbeit gedient. Darüber hinaus erweitert ein deutlich analytischer Text von Ulrich Luckhardt, der 1991/92 anlässlich einer Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle entstand, das Verständnis von Hockneys künstlerischen Vorstellungen, indem er sich intensiv mit dem Bild *Doll Boy* von Hockney auseinandersetzt.<sup>30</sup>

Die einzige Dissertation über David Hockney hat Alexandra Schumacher geschrieben. Mit dem Thema *David Hockney. Zitate als Bildstrategie* hat sie 2002 in Bonn promoviert.<sup>31</sup> In ihren Studien wurde Hockneys Werk in einen großen kunsthistorischen Kontext von Kunstzitataten eingeordnet, indem sie erforscht, wieso Hockney wiederholt in seinen Werken die Radierungen des englischen Künstlers William Hogarth als Bildmotiv verwendet, was es bedeutet, wenn Hockney eine Reproduktion eines Gemäldes Piero della Francescas im Bildhintergrund zeigt, und warum Hockney die aus Gedichten von Walt Whitman entnommenen Texte auf die Leinwand schreibt. Zudem wurden ein paar Bildmotive Hockneys entschlüsselt und seine Zitate wurden besonders in Bezug auf die kunsthistorische Tradition ausführlich diskutiert. Auf diese Weise berührt ihre Arbeit das Thema der Moderne nur beiläufig. Die Verbindung zur Moderne

---

<sup>29</sup> Siehe: Melia 1995.

<sup>30</sup> Siehe: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy* (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle Hamburg 1991), Hamburg 1991.

<sup>31</sup> Siehe: Schumacher 2003.

wird nicht ausführlich besprochen.

Einen ersten visuellen Überblick über Hockneys frühe Arbeiten ermöglichen ein paar Kataloge, darunter das Begleitbuch zu der Ausstellung *David Hockney. Paintings, prints and drawings 1960-70* in der Whitechapel Art Gallery. Es ist das bedeutendste Buch, das neben unfassenden Besprechungen seiner Arbeiten ein erstes wichtiges Interview zwischen Hockney und Mark Glazebrook beinhaltet.<sup>32</sup> Hierbei legte Hockney bewusst seine künstlerische Position in Bezug auf seine frühen Arbeiten dar, er äußerte seine Meinung über die Moderne und betonte das Konzept der Flächigkeit des Bildes. Die erste große Retrospektive wurde 1988/89 in Los Angeles, New York und London gezeigt.<sup>33</sup> Die Texte von R. B. Kitaj, Henry Geldzahler, Christopher Knight, Gert Schiff, Anne Hoy, Kenneth E. Silver und Lawrence Weschler bieten theoretisch und kunsthistorisch ausgerichtete Ansätze zum Verständnis von Hockneys Werk.<sup>34</sup> Die meisten Ausstellungskataloge der Retrospektiven des Los Angeles Country Museum of Art, des New Yorker Metropolitan Museum und der Londoner Tate Gallery stützen sich überwiegend auf diese Pionierarbeit der ersten Retrospektive. Die Katalogaufsätze mit Ausnahme derer aus dem Katalog des Los Angeles Country Museum fokussieren zumeist Hockneys außergewöhnliches Leben recht oberflächlich, ohne seine Arbeiten zu genauer zu betrachten. Ulrich Luckhardt, der Kurator der erstmals in Deutschland

---

<sup>32</sup> Siehe: *David Hockney. Paintings, prints and drawings 1960-1970*, Einführung von Mark Glazebrook (Ausstellungskatalog Whitechapel Art Gallery London 1970), London: Lund Humphries, 1970.

<sup>33</sup> Siehe: Kat. Ausst. Los Angeles 1988/89.

<sup>34</sup> Simon Faulkner erwähnt, dass die Texte in diesem Ausstellungskatalog endlich den Eindruck erwecken konnten, dass Hockney und sein Werk als ernstzunehmend eingestuft werden sollten: "The pattern which has emerged in this series of separations is one in which Hockney's artistic persona from the sixties is redefined. The elements which identify him as a conventional artist are taken to be his authentic traits, whereas those which identify him as a swinger rare taken to be part of a myth which obscures his real authorial identity. As a final example of this pattern it is worth considering some of the reviews of Hockney's 1988 retrospective and seven years the Tate Gallery. Eighteen years after his first retrospective and seven years after Livingstone's monograph, critics still thought Hockney and his work had to be proved serious." Faulkner 1995, S. 27.

gezeigten Museumsausstellung von Hockneys Arbeiten in der Hamburger Kunsthalle 1991/92, stellte Hockneys Frühwerk in eine kunsthistorische Tradition, die auf Bacon, Dubuffet, Picasso und besonders Johns zurückgeht, indem er im Begleitbuch in einem kurzen Text zur Ausstellung das malerische Motiv des Bildes *Doll Boy* ausführlich analysierte und kunstwissenschaftlich tiefgehend behandelte.<sup>35</sup> Die Texte im Katalog der Retrospektive von 1995/96 der Londoner Royal Academy of Arts und der Hamburger Kunsthalle, die von Ulrich Luckhardt und Paul Melia publiziert wurden, die auch als Kuratoren der Ausstellung fungierten, bieten eine allgemeine Einführung zu den Zeichnungen Hockneys.<sup>36</sup> Aber dabei lassen sie eine eingehende Analyse und Kontextualisierung vermissen, weil sie nur aus den schon vorhandenen Aufsätzen bestehen. Im Katalog zu einer Retrospektive von Hockneys photographischem Werk, die 1997/98 im Museum Ludwig in Köln gezeigt wurde, erläutert ein Interview von Hockney mit Reinhold Misselbeck nicht nur Hockneys künstlerische Auseinandersetzung mit der Polaroidmontage als Bildelement, sondern gibt auch wertvolle Hinweise auf Hockneys künstlerische Position zwischen Maler und Photograph.<sup>37</sup> Ist Hockney bislang in erster Linie als Maler und Zeichner bekannt, finden sich hier zum ersten Mal ausführliche Besprechungen seines photographischen Werkes. Dabei wurde die Wirklichkeitswahrnehmung problematisiert, indem Hockneys photographisches Werk mit dem kubistischen Werk verglichen wurde. Der Katalog der Retrospektive von 2001 der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn enthält nicht nur eine kommentierte Biographie des Künstlers,

---

<sup>35</sup> Siehe: Kat. Ausst. Hamburg 1991/92.

<sup>36</sup> Siehe: *David Hockney. Zeichnungen 1954-1994. A drawing retrospective*, Vorwort von Uwe M. Schneede, Einführung von Ulrich Luckhardt, Beiträgen von Paul Melia und Katrin Herbst (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle Hamburg 1995), Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1995.

<sup>37</sup> Siehe: Misselbeck, Reinhold (Hrsg.): *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, Texte von Jochen Poetter, Christophe Blaser, Daniel Girardin, Reinhold Mißelbeck und Anke Solbrig. Interview von Reinhold Mißelbeck mit David Hockney (Ausstellungskatalog Museum Ludwig 1998), Heidelberg: Braus, 1998.

sondern auch Essays international bekannter Kenner des Werks von Hockney.<sup>38</sup> Kay Heymer, der auch als Kurator der Ausstellung fungierte, bemühte sich in seinem Essay *Die Oberfläche der Leinwand*, das Verhältnis der Oberfläche des Bildes zu seiner figurativen Tiefe in Hockneys Werk zu untersuchen. Er brachte unterschiedliche Bilder, Bildmotive und Techniken von Hockney unter einen gemeinsamen Nenner. Er stellte einen Zusammenhang zwischen Nähe und Ferne in Hockneys Gesamtwerk her und untersucht, wie der Künstler beides gleichzeitig in einem Bild erschafft, um die Flächigkeit der Bildoberfläche zu betonen. Paul Melia beleuchtete in seinem Essay *Ein Anfang anderer Art* Hockneys Auseinandersetzung mit dem Konzept der Malerei der Moderne, indem er Hockneys bislang nicht ausführlich diskutierte frühe Arbeiten, besonders die Spielkarten-Serie, untersuchte. Dieser Ausstellungskatalog ist daher zur aufschlussreichen Grundlage der vorliegenden Arbeit geworden, und trägt dazu bei, einen wichtigen Ansatzpunkt für das Verständnis und die eingehende Untersuchung von Hockneys frühem künstlerischem Schaffen zu liefern.

---

<sup>38</sup> Siehe: Kat. Ausst. Bonn 2001.

### 3. David Hockneys Auseinandersetzung mit der Moderne Anfang der 60er Jahre

Kunsthistorisch betrachtet, entsteht das Frühwerk Hockneys in der Auseinandersetzung sowohl mit der amerikanischen Moderne mit ihrer expressiven gestischen und monochromen Malerei als auch mit der klassischen Moderne, die mit Manet beginnt und die Jürgen Habermas wie folgt definiert:

„Farben, Linien, Laute, Bewegungen hören auf, primär der Darstellung zu dienen; die Medien der Darstellung und die Techniken der Herstellung avancieren selbst zum ästhetischen Gegenstand.“<sup>39</sup>

Hockney aber entzog sich jeglichen Einflusses dieser künstlerischen Tendenz zur abstrakten Malerei, die sich in Entwicklungen hin zur Abstraktion und Ungegenständlichkeit ausdrückte. Vielmehr scheint sich die Dualität von Abstraktion und Figuration, die für Hockney kennzeichnend ist, an Picasso und Matisse orientiert zu haben. Hockney strebt nach Vereinigung beider Tendenzen, nach einer Verbindung des Abstrakten, Zweidimensionalen mit dem Realistischen, Figurativen und Dreidimensionalen und lässt sie nebeneinander in seinen Werken bestehen; mal bevorzugt er den einen, mal den anderen Teil und fühlt sich beiden Tendenzen in einem Bild verbunden. Am eindrucksvollsten wird dieses Merkmal dadurch deutlich, dass Hockney überwiegend in seinen frühen Arbeiten die Vermischung beider Tendenzen zu seiner Auffassung von moderner Malerei erklärt.

Hans Hofmann, der 1934 die *Hans Hofmann School of Fine Arts* in New York gründete,

---

<sup>39</sup> Habermas, Jürgen: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (1980), in: ders., *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990*, Leipzig 1009, S. 45.

thematisierte und verbreitete die verschiedenen Theorien der klassischen Moderne wie den Kubismus, Fauvismus und die Matisse'sche Ästhetik. Er vertrat die Ansicht, ein Künstler müsse vor allem folgende Forderungen berücksichtigen:

“The painter was to begin by visualizing volumes and voides in nature, then to translate them into planes of colors in accord with the nature of the pictures' surface, that is, by flattening solids and filling voides. The planes were to be organized into complexes; the total effect of a picture issued from the interrelationship of the complexes, which are always more significant than the elements themselves.”<sup>40</sup>

Dazu ergänzt er:

“The essence of the picture is the picture plane. The essence of the picture plane is its two-dimensionality. The first law is then derived: the picture plane must be preserved in its two-dimensionality throughout the whole process of creation until it reaches its final transformation in the complete picture. And this leads to the second law: the picture must achieve a three-dimensional effect, distinct from illusion, by means of the creative process. These two laws apply both to color and to form.”<sup>41</sup>

Diese Lehre des gewissenhaften Theoretikers, die sich auf Picassos Art des Zeichnens und Matisse's Farbgebung stützt, wurde zu einer der bedeutendsten und einflussreichsten Lehren für die moderne Kunst in Amerika.<sup>42</sup> Denn damit definierte Hofmann nicht nur die Aufgabe der Malerei für sich vollkommen neu, sondern vermittelte die europäische Formensprache und Farbgebung mit dem Ziel des Wiederaufgreifens der Bildebene.

Ihm ging es in erster Linie darum, dass Raum nicht durch die Abstufung der Farbe

---

<sup>40</sup> Hans Hofmann, zitiert in: Sandler, Irving: *The Triumph of American Painting*, New York: Pall Mall Press, 1970, S. 20.

<sup>41</sup> Hans Hofmann, zitiert in: Hofmann, Hans/Weeks, Sara T./Hayes Jr., Bartlett: *The Search for the Real and other Essays*, Cambridge/London: The M. I. T. Press, 1967, S. 55.

<sup>42</sup> Siehe: Sandler 1970, S. 20.



entstehen, sondern nur von einem als „Push and Pull“<sup>43</sup> bezeichneten Prinzip erzeugt werden darf:

“To create the phenomenon to push and pull on a flat surface, one has to understand that by nature the picture plane reacts automatically in the opposite direction to the stimulus received.”<sup>44</sup>

Dies beschreibt das Prinzip, das die Auffassung Picassos und Matisse von Kunst darstellt, nämlich durch die Vereinigung von Form und Farbe die Zweidimensionalität der Bildebene wieder aufzugreifen, um das Bild in die zweidimensionale Fläche zurückzuschieben. Dabei orientiert sich das Bild am Ausgleich der gegensätzlich wirkenden Bewegungen zwischen Flächigkeit und Tiefe.

Dieser formale Aspekt Hofmanns, der auf den Theorien von Picasso und Matisse aufbaut, ist sowohl bei Vertretern des Abstrakten Expressionismus als auch bei Hockney wiederzufinden. Ferner übte dieser Bildbegriff entscheidenden Einfluss auf führende Kritiker wie Clement Greenberg und Harald Rosenberg, die die neue Bewegung des Abstrakten Expressionismus für die erste eigenständige amerikanische Avantgarde hielten und die zu den Pionieren der Rezeption des Abstrakten Expressionismus zählten, aus.<sup>45</sup>

Der Abstrakte Expressionismus in der amerikanischen Malerei entwickelte sich aus

---

<sup>43</sup> Siehe: Cochrane, Diane: *The Teachings of Hans Hofmann. Push and Pull*, in: *American Artists*, vol.38, März 1974, S. 26-35.

<sup>44</sup> Siehe: Cochrane 1974, S. 44.

<sup>45</sup> Beide Kritiker schrieben für die einflussreichen Magazine *The Nation* und *Partisan Review*, die früher als die intellektuellen Kunstzeitschriften die neue „amerikanische“ Kunst förderten. Siehe: Foster, Stephen: *The Critics of Abstract Expressionism*, (= *Studies in the Fine Arts: Criticism*, 2, hrsg. von Donald B. Kuspit), Ann Arbor, Mich., 1980, S. 13-33.

bestimmten Strömungen der Kunst des vorangegangenen Jahrzehnts. Grob lassen sich zwei bildnerische Tendenzen des Abstrakten Expressionismus unterscheiden: Die erste arbeitet spontan und impulsiv; ihr Merkmal ist die spontane kraftvolle Geste wie bei Jackson Pollock, Willem de Kooning und Robert Motherwell, auch „Action Painting“<sup>46</sup> genannt. Die zweite Tendenz ist stark von der Betonung der Flächigkeit des Bildes charakterisiert, wie die Arbeiten von Mark Rothko oder Barnett Newman zeigen, die auch „Farbfeldmalerei“ genannt wird. Viele zeitgenössische Künstler bemerkten, dass Picasso und Matisse entscheidende formale Impulse für diese amerikanische Kunst nach 1945 geliefert hatten. Dazu passt Newmans Bemerkung gegenüber Pierre Schneider:

„Vielleicht ist es nur modernen Künstlern gelungen, multiple Figurenmalerei zu schaffen. Deshalb ist Uccello so modern. In Matisse's *Tanz*, in Picassos *Les Femmes d'Alger* oder Uccellos *Schlacht* entsteht durch die Zweidimensionalität erneut das Problem der Aufeinanderfolge. Bilder wie dieser Tizian (Venus) stellen in Wirklichkeit eine einzige Gestalt mit vervielfachtem, umgekehrtem Kopf dar. [...] Picasso und Matisse haben das Problem begriffen: die Flächigkeit zwingt sie, sich mit der Frage der Vielfalt der Figuren zu beschäftigen und sie zu lösen. [...] Was die Flächigkeit flacher Gegenstände angeht – dieses Problem haben wir gelöst.“<sup>47</sup>

So bemerkte Newman die Ausgangspunkte seiner zeitgenössischen Künstler-Kollegen und stärkte seine eigene künstlerische Position. Newman, der ganz offensichtlich von dem Begriff der Flächigkeit Matisse's stark beeinflusst war, entscheidet sich für den

---

<sup>46</sup> 1952 schrieb Harold Rosenberg einen einflussreichen Aufsatz *The American Action Painters*, der in der Zeitschrift *art news*, der seinerzeit bedeutendsten intellektuellen Kunstzeitschrift, erschien. Hier bezeichnete der Kritiker die Bilder als „action painting“ und führte den Ausdruck „arena“ ein, die einer Leinwand gleiche und auf der „Ereignisse“ stattfänden: „As the ambitions of these New York painters increased, along with the scale and size of their paintings, these ‚events‘ became monumental fields of action.“ Rosenberg, Harold: *The American Action Painters*, in: *art news*, 51, 8, Dezember 1952, S. 22f, zitiert nach: Ross, Clifford: *Abstract Expressionism. Creators and Critics*, New York: Harry N. Abrams, 1990, S. 233.

<sup>47</sup> Vgl. Schneider, Pierre: *Through the Louvre with Barnett Newman*, deutsche Ausgabe: ders., *Das Lächeln der Mona Lisa. Spaziergänge im Louvre*, Hamburg: Hoffman u Campe Verlag GmbH, 1975, S. 108-109.

Vertikal-Einschnitt (*zip*), übernimmt auch diesen selbst von Matisse und arbeitet durch Linie, Farbe und Form seine Flächigkeit heraus. Erstmals bei Werken wie *The Command* und *Moment* von 1946 begegnet die vertikale Linie als deutlich erkennbares Bildelement. Erst mit dem Werk *Onement I* (Abb. 4) von 1948, das stellvertretend für seine *Zip-Painting*-Serie steht, konnte Newman seinen künstlerischen Umbruch festlegen. Dabei ist ein schmaler Vertikal-Einschnitt, der vom Künstler selbst als „zip“ charakterisiert und bezeichnet wurde, über einem ebenfalls vertikalen Farbfeld angelegt. Mit diesen Kompositionsverfahren fand Newman seinen unverwechselbaren Stil. Ohne die Flächigkeit seines Bildes in Frage zu stellen, gelang es dem Künstler mit dem *zip*, die rhythmisch vor- und zurückschwingenden Bewegungen zwischen Flächigkeit und Tiefe auszugleichen. Diesen Vertikal-Einschnitt Newmans bezeichnet Stephanie Rosenthal als „Öffnung“:

„Mit dem *zip* gelang es dem Künstler, seine Arbeit inhaltlich zu öffnen. Denn der *zip* ermöglicht vielfältige Assoziationen: Hess liest ihn als Symbol für den Menschen; man mag auch an einen Lichtstreifen denken, an einen Türspalt, der wiederum mit dem Fenstermotiv, einem klassischen Motiv der Kunstgeschichte, verwandt ist; man mag an die Vertikalität der Hochhäuser und ihre Zwischenräume denken, wie Großstadtfotografien sie damals häufig zeigten. Nicht zuletzt kann der *zip* – im Einklang mit dem Schöpfungsthema – auch als vaginales Motiv verstanden werden. Doch all dies sind Deutungen, die der Künstler selbst niemals bestätigt hat. [...] Allen Deutungen ist aber eines gemeinsam: Der *zip* schafft eine Öffnung. Er reißt eine Fläche auf und suggeriert dadurch eine Art von Raum, einem Reißverschluss gleich.“<sup>48</sup>

Rosenthal verweist auf die offensichtliche Beeinflussung Newmans durch Matisse.<sup>49</sup>

Dabei vergleicht sie Newmans Gemälde *Onement I* von 1948 mit Matisses bereits 1914

---

<sup>48</sup> Rosenthal, Stephanie: *Die Farben Schwarz in der New York School – Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko* (Diss. Köln 2003), S. 78.

<sup>49</sup> Siehe: Rosenthal 2003, S. 78.

entstandenem Gemälde *Fenêtre à Collioure* (Abb. 5).<sup>50</sup> Mit Vorliebe verwendet Matisse bildparallele Gegenstände im Hintergrund, insbesondere Fenster, Türen, Vorhänge und Bilder. Die meisten dieser Motive sind in Form von vertikalen und horizontalen Streifen oder von abstrakten Farbflächen angeordnet und ermöglichen einen Blick auf den Innenraum oder auf den Außenraum.<sup>51</sup>:

„Frontal dargestellt und vollkommen sichtbar, ist es hier immer noch als Metapher der Malerei eingesetzt, doch einer Malerei, der Fensterästhetik zu lösen da stimmt etwas nicht ganz, mit anderen Worten: auf die Illusion der Transparenz der perspektivischen Welt zu verzichten, um an der undurchsichtigen Bildoberfläche festzuhalten. Was man durch das Fenster sieht, ist ein flächiges Bild.“<sup>52</sup>

Während in den übrigen Fensterbildern Fenster einen Blick auf den Außenraum geben, ist im Gemälde *Fenêtre à Collioure* das Fenster ausschließlich als bildparalleler Gegenstand dargestellt. Die formalen Konsequenzen daraus findet man in Newmans damit verwandtem Motiv der Tür. Dementsprechend bemerkt Haidrun Brauner wie folgt:

„*Fenêtre à Collioure* unterscheidet sich von den übrigen Fensterbildern dadurch, dass es weder einen Blick auf einen Innenraum noch auf einen Außenraum ermöglicht. Interieur

---

<sup>50</sup> Dazu bemerkt sie: „Seit der Renaissance fungiert die Malerei als offenes Fenster zur Welt. Das Gemälde war ein Fenster oder auch Spiegel, auf jeden Fall eine transparente, selbst nicht-sichtbare Trennwand, die den Betrachter vom Gesehenen trennt und das Gesehene auf eine bloß optische Welt reduziert, diese widerspiegelt oder abbildet. Eins der bekanntesten Werke des frühen 20. Jahrhunderts ist das Gemälde *Porte-fenêtre à Collioure* von Henri Matisse, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris. Das Werk weist durchaus Parallelen zu Barnett Newmans Bildern auf: Eine breite schwarze Fläche nimmt die Mitte des Gemäldes ein. Sie ist rechts und links durch buntfarbige Streifen begrenzt, die als Fensterläden zu lesen sind.“ Rosenthal 2003, S. 78.

<sup>51</sup> Zur Tradition und Vorliebe des Fensterbildes schreibt J. V. Schmoll gen. Eisenwerth: „Dieser Typus erinnert an die Überlieferung von C. D. Friedrich bis Thoma. Da es in der französischen Malerei eine solche Tradition anscheinend nicht gegeben hat, muss vermutet werden, es sei der Funke in diesem Falle einmal von den Deutschen nach Paris übergesprungen.“ Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: *Fensterbilder, Motivketten in der europäischen Malerei*, in: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München : Prestel Verlag, 1970, S. 13-165.

<sup>52</sup> Schneider 1975, S. 108-109.

und Außenraum sind verdunkelt; lediglich das Fenster selbst ist beleuchtet. Damit wird es zur „Metapher der Materialität der Leinwand“. Der Bildaufbau besteht aus nebeneinander angeordneten, vertikalen Streifen.“<sup>53</sup>

Ähnlich wie *Fenêtre à Collioure* ist Newmans Gemälde durch die vertikalen Streifen, die bei Matisse als Leerstellen bzw. Lücken sichtbar wurden, charakterisiert, auch wenn diese sich bei den genannten Künstlern qualitativ unterscheiden. Mit *Onement I* vollbringt es Newman, sich von der traditionellen Fensterästhetik zu befreien, während „die Leerstellen bei Matisse Übergang bleiben“, wie es Susanne Ließgang formuliert.<sup>54</sup> Während der Ausblick aus dem Fenster, das als Lücke oder Leerstelle erscheint, bei Matisse andeutungsweise zwei verschiedene Welten erschuf und ein Gefühl des Raumes vom Innen zum Außen erzeugte, löst sich Newman in *Onement I* von der Fensterästhetik der Renaissance, verzichtet auf die Illusion des Bildraumes und hält an der planen Bildoberfläche fest:

„Die drei Farbstreifen stehen in keinem rationalisierten Zusammenhang zueinander wie zur Bildfläche.“<sup>55</sup>

In *Fenêtre à Collioure* wird der Blick des Betrachters durchgehend in das Bild gelenkt, während in *Onement I* Farbfelder und ein diese Farbfelder teilendes vertikales Band in der Mittelpartie den Blick unterbrechen. Nach Yves-Alain Bois<sup>56</sup> liegt der Wendepunkt für Newman in der Entdeckung des die Leinwand teilenden vertikalen Bandes, das der

---

<sup>53</sup> Brauner, Haidrun: „Natürlich ist das Dekoration“. *Perspektiven eines Begriffes in der Kunst des 20. Jahrhunderts, ausgehend von Henri Matisse* (Diss. Saarbrücken 1993), Frankfurt am Main: Lang, 1993 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 176), S. 175.

<sup>54</sup> Siehe: Ließgang, Susanne: *Henri Matisse. Gegenstand und Bildrealität. Dargestellt an Beispielen der Malerei zwischen 1908 und 1918* (Diss. Gießen 1993), Bergisch Gladbach/Köln: Verlag Josef Eul, 1994, S.52.

<sup>55</sup> Brauner 1993, S. 175.

<sup>56</sup> Siehe: Bois, Yve-Alain: *Perceiving Newman*, in: ders: *Painting as Model*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990, S. 187-214.

Künstler selbst als *zip* beschrieben hat und mit dem er sich mit der Angst des Künstlers vor der Leere beschäftigt hat.<sup>57</sup>

Der *zip* Newmans, der sich gewissermaßen auf die Fensterbilder von Matisse bezieht, ist tatsächliche Leere, er entspricht „den Grenzen der Farbflächen“. Die aufgezählten Merkmale zeigen, dass ein Hineingezogen-Werden des Betrachters in das Bild durch die Einführung des Vertikal-Einschnitts verhindert bzw. gestört wird. Die Bilder leiten keinen Blick durch ein Fenster. Dies ist zu unterscheiden von der Inszenierung jenes „fenestra aperta“, das den Blick des Betrachters in das Bild und in den illusionistischen Tiefenraum des Bildes lenkt. Daher lautet Albertis Definition zu dieser Vorstellung vom Bild als „fenestra aperta“<sup>58</sup> wie folgt:

„Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein *offenstehendes Fenster*; durch das ich betrachte, was gemalt werden soll; und darauf lege ich nach Belieben fest, von welcher Größe ich die Menschen in meinem Gemälde haben möchte.“<sup>59</sup>

Nach Alberti erfüllt sich die Funktion der Malerei in der Vortäuschung der Wirklichkeit und das Bild wird mit einem Fenster verglichen, das als ein Schnitt durch die Sehpyramide aufgefasst wird:

---

<sup>57</sup> Newman spricht von seiner Auseinandersetzung mit der weißen Fläche: “[...] the terror of that blank area is the whole issue. What is the most difficult thing about painting? The most difficult thing is sitting in that room by yourself. You have to sit there by yourself: it’s not like sitting at a place with a desk, where other people are talking to you and the phones are ringing. You are there alone with that empty space [...]” Vgl. *A conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess*, 1966, in: Newman, Barnett: *Selected Writings and Interviews*, Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1992, S. 273-286.

<sup>58</sup> Den kunsthistorischen Vergleich von Bild und Fensterblick hat Leon Battista Alberti in seiner Schrift von 1435 *Della Pittura* eingeführt.

<sup>59</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura*, in: Bächtelmann, Oskar/ Gianfreda, Sandra (Hrsg.), *Leon Battista Alberti – über die Malkunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002, S. 93.

„Da wir nun sehen, dass es nur eine einzige Fläche ist, sei es eine Wand oder Tafel, auf der ein Maler sich um die Darstellung mehrerer Flächen bemüht, die in der Pyramide enthalten sind, wird es ihm nützlich sein, diese Pyramide irgendwo zu durchschneiden, damit er durch seine Linie ähnliche Räume und Farben im Malen zum Ausdruck bringen kann. Wenn sich dies irgend so verhält, wie ich gesagt habe, sieht jeder, der ein Gemälde betrachtet, eine bestimmte Schnittfläche einer Pyramide. Daher wird das Gemälde nichts anderes sein als die *Schnittfläche durch die Sehyramide*, die gemäß einem vorgegebenen Abstand, einem festgelegten Zentralstrahl und mit bestimmter Beleuchtung auf einer gegebenen Fläche mit Linien und Farben kunstgerecht dargestellt ist.“<sup>60</sup>

Nach Alberti ermöglicht der Schnitt durch die Sehyramide es, das Gemälde, das analog zu einem Fenster gesetzt werden kann, zu realisieren.<sup>61</sup>

Bei Matisse und Newman dagegen handelt es sich um die Bildfläche, die Stellen der Leere, die nicht definiert sind und nicht als ein bestimmter Gegenstand wahrzunehmen sind, auch wenn diese Lücken, diese Leerräume in sehr unterschiedlichen Zusammenhängen stehen. Matisse's bahnbrechende Umsetzung von Albertis Verständnis vom Bild als Fenster in *Fenêtre à Collioure* zeigt Matisse's Bildkonzept, das jedoch erst am Beginn der Tradition der klassischen Moderne steht. Das Bildverständnis der Renaissance, nach dem Bilder durch die jeweiligen geöffneten Fenster entstehen, setzte Matisse in seinem Gemälde um, das der von Alberti begründeten Analogie von Bild und Fenster widerspricht. Das Fenster erweist sich hier nicht mehr als ein gerahmtes, sich zur Welt öffnendes Fenster, sondern vielmehr als Voraussetzung für die Anschauung eines Vorhandenseins des zweidimensionalen Bildträgers. Hier verweigert das Bildkonzept, das Matisse zur Veranschaulichung des Flächencharakters hervorbringt,

---

<sup>60</sup> Alberti 2002, S. 85.

<sup>61</sup> Diese Wiedergabe der Wirklichkeit bezeichnet Erwin Panofsky als „Befestigung [...] der Außenwelt“ im Bild. Erwin Panofsky, in: Oberer, Hariolf / Verheyen, Egon (Hrsg.), *Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Heesling, 1985, S. 123.

Albertis Vorstellung vom Bild als Fenster, das „auf (dem) Paradox einer flachen Tiefe“<sup>62</sup> beruht, besonders die Öffnung des Raum illusionierenden des Bildes mit der Zweidimensionalität der Bildfläche nicht identisch ist. Auf diese Weise identifiziert Matisse die Bildfläche als Fenster, Wand, Tür oder Vorhang, die im Hintergrund bildparallel dargestellt sind. In einer Dissertation von Stefan Rasche finden sich folgende Bemerkungen:

„Dies trifft besonders auf das ambivalente Verhältnis von Fläche und Tiefe zu, das – noch über seine grundsätzliche Bedeutung für die Erschaffung imaginärer Bildräume hinaus – gerade im gemalten Fenster eine unmittelbare Vergegenständlichung erfährt. So zeigt sich das Fenstermotiv gleichermaßen für die Darstellung wie für die Wahrnehmung als ein Grenzphänomen *par excellence*, zumal es als doppelseitiges Medium, als Transmitter zwischen Innen- und Außenraum, zweier vielfältig konnotierter Bereiche von betont konträrer Zugehörigkeit, verschiedene Bild- bzw. Raumschichten direkt aneinanderstoßen lässt. Gleichsam als Demarkationslinie dieser neuralgischen Konfrontation von Raum und Fläche gilt es außerdem, das Fenstergerüst, die Einfassung bildimmanenter Rahmenschau, etwa hinsichtlich seiner Bezugnahme auf die äußere Bildbegrenzung im Blick zu behalten – ein Aspekt, der sich gleichfalls von der *fenestra aperta* in das Fensterbild hineinverlagert hat und dort konkrete Gestalt erlangt. Eng damit verbunden, steht für die einzelnen Bildbeispiele ferner zur Diskussion, auf welche Weise solche Setzungen Blickführung und Standort des Betrachters bestimmen und inwiefern sie schließlich auf die dahinter befindliche Wand und das Umfeld des Bildes Bezug nehmen, etwa indem sie sich dem gegebenen (Seh-)Raum erweiternd einfügen oder ihn nach eigenen Maßgaben konterkarieren. Und auch hierfür lässt sich die Vorstellung von der *fenestra aperta* – gerade in ihrem empfindlichen Verhältnis von Bild und Betrachter – im Sinne eines historischen Parameters und damit nicht zuletzt als Gradmesser künstlerischer Innovation an die Untersuchung des zeitgenössischen Fensterbildes weiterreichen.“<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Boehm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild*, München: Fink, 1994, S. 33.

<sup>63</sup> Rasche, Stefan: *Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945* (Diss. Münster 2001), Münster/Hamburg/London: LIT Verlag, 2003, S. 29-30.



Trotz gewisser Unterschiede ist die Affinität zu Matisse's Fensterbildern in den Arbeiten der Künstler der amerikanischen Moderne erkennbar. Dieses Phänomen ist auch in einem Vergleich von Mark Rothko's Serie der *Seagram Murals* (Abb. 6) mit Matisse's *Fenêtre à Collioure* weiter zu beobachten, der die Frage stellt, inwieweit einzelne Gemälde von Rothko als Fensterbilder interpretiert werden können. Dabei malte Rothko keine geschlossenen geometrischen rechteckigen Formen, sondern ein rechteckiges Fenstermotiv, das sich einem Bildraum zu öffnen scheint und dessen Form durch zwei oder mehrere vertikale Aussparungen an Doppelfenster erinnert, was Werner Haftmann folgendermaßen kommentiert:

„Da und dort zeichnete sich ein dunkler Bogen, eine Art Tor heraus. Aber das Tor öffnete sich nicht, es wurde gleichsam hinterfangen durch einen dämmernden Lichtplan, der die Öffnung wieder verhüllte. Von ‚Wandbildern‘ – von Bildern auf einer Wand – ließ sich eigentlich nicht reden [...] Eher hätte sich von Tüchern, opaken Vorhängen, die etwas verhüllten, von Zelt- oder Leinen-Wänden sprechen lassen, die von hinten – von dem, was sie verhüllten – leise bewegt wurden.“<sup>64</sup>

Mit seiner Serie der *Seagram Murals* scheint auch Rothko die Fensterbilder von Matisse als andere Möglichkeit zur Gestaltung der neuen Formen zu verstehen, indem er durch eine rechteckige Rahmenform, die an Türen und Fenster erinnert, den Blick des Betrachters auf dahinter liegende unbegrenzte Räume öffnet. Wie Matisse befragte auch Rothko mit seinem Rahmenmotiv das traditionelle Bildkonzept des Fensters, indem sein Gemälde verschlossene oder offene Fenster mit einem Ausblick auf die Räume zeigen. Darüber hinaus gab der Künstler eine andere künstlerische Beeinflussung durch Michelangelos Biblioteca Laurenziana zu:

---

<sup>64</sup> Haftmann, Werner: *Mark Rothko*, in: Kat. Ausst. *Mark Rothko*, Nationalgalerie Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1971, Berlin 1971, S. 81f.

“I realized that I was much influenced subconsciously by Michelangelo’s walls in the staircase room of the Medicean Library in Florence. He achieved just the kind of feeling I’m after – he makes the viewers feel that they are trapped in a room where all the doors are bricked up.”<sup>65</sup>

In den rechteckigen Formen der *Seagram Murals* kann man ein Echo auf die von blinden Fenstern bestimmte Wandgliederung der Laurenziana erkennen. Indem Rothko den Ausblick des Betrachters auf dahinter liegende Räume durch die rechteckige Form, die an die Gestalt der blinden Fenster in der Treppenhalle erinnert, stört, verstößt er gerade gegen Albertis Ausblick durch das Fenster. Statt den Blick des Betrachters in die illusionistischen Bildräume zu ziehen, erlebt der Blick des Betrachters das Gemälde als flachen Gegenstand.

Franz Meyer entdeckte eine Beeinflussung der amerikanischen abstrakten Künstler durch Matisse.<sup>66</sup> Meyer weist darauf hin, dass Robert Motherwells Auseinandersetzung mit Matisse mit der europäischen Malerei der klassischen Moderne eng verbunden ist, und sieht in *The Voyage* von 1949 ein Schlüsselwerk. Er vergleicht eindrucksvollerweise Motherwells *The Voyage* mit Matisses *Les Demoiselles à la Rivière* von 1916/17, das 1940 in der Gallery Curt Valentin in New York zusammen mit Bildern von Motherwell ausgestellt wurde. Ähnlich wie *Les Demoiselles à la Rivière* ist Motherwells Gemälde durch den rhythmischen Wechsel zwischen dunklen Vertikalstreifen und zur Horizontalen tendierenden Formen charakterisiert. Darüber

---

<sup>65</sup> Mark Rothko, zitiert in: Goldwater, Robert: *Reflections on the Rothko Exhibition*, in: *Arts*, 35, no. 6, März 1961, S. 44.

<sup>66</sup> Siehe: Meyer, Franz: *Matisse und die Amerikaner*, in: Baumann, Felix (Hrsg.): *Henri Matisse*, (Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf/Kunsthhaus Zürich 1983), Bern: Benteli AG, 1983, S. 64ff.

hinaus zeigt die organische Form bei Motherwell auch eine formale Affinität zu den figurativen Formen, die Matisse mit Vorliebe verwendet hat. Brauner stützt sich auf Meyer, wenn er schreibt:

„*The Voyage* übersetzt die Collagetechnik Matisse in ein rein malerisches Medium. Das Formrepertoire besteht aus unregelmäßigen rechteckigen Formen, einem Oval, einer herzförmigen Form sowie aus einem blattartigen Element, das Anklänge an Matisse erkennen lässt. [...] Die farbigen Flächen (es handelt sich um weiße, schwarze und gelb-ockerfarbige Flächen) sind zwar monochrom, aber deutlich strukturiert. Die bildflächenparallele Anordnung der Balken verhindert die Bestimmung einer eindeutigen Figur-Grund-Beziehung. Gleichzeitig rhythmisieren diese „Balken“ die Bildfläche und erwecken durch ihre additive Reihung sowie durch die angedeuteten Streifen am Bildrand den Eindruck einer potentiellen Fortsetzbarkeit des Bildes.“<sup>67</sup>

Das Verhältnis zur Malerei der Moderne thematisierte Motherwell in mehreren seiner Gemälde. Dies begann mit dem Titel *Open*, bei dem er sich intensiv mit dem Fenster-Motiv im Kontext abstrakter Malerei beschäftigte, ohne gegenstandstreuere Aussichten darzustellen. So ging der Künstler ab Mitte der 1960er Jahre der Frage nach der Vorstellung vom Gemälde als *fenestra aperta* und grundsätzlichen Unterschieden zwischen abstrakter und gegenständlicher Kunst nach. Die querformatigen *Open*-Bilder sind charakterisiert durch die zum oberen Bildrand offene Form, die auf der großen Fläche als rechteckige Fensterform eingezeichnet ist. Bemerkenswert ist, dass sich drei große Untergruppen unterscheiden lassen, wie Rasche hervorhebt:

„Zwischen drei großen Untergruppen lässt sich differenzieren: den monochromen Leinwänden ohne farbliche Unterscheidung von Wandbereich und Fensteröffnung, den zweifarbigen Bildern, die auf einer chromatischen Kontrastierung eben dieser Bildbezirke beruhen, sowie jenen Gemälden, bei denen das Fensterfeld zusätzlich

---

<sup>67</sup> Brauner 1993, S. 196.

malerisch und/oder zeichnerisch betont worden ist.“<sup>68</sup>

Das Aneinanderreihen der Formen zeigt das Verhältnis zwischen Innen und Außen und zwischen Grund und Figur. So wird in *Garden Window* aus dem Jahr 1969 der Wechsel zwischen Innen und Außen und zwischen Grund und Figur sehr deutlich. Indem Motherwell eine potentielle Fensteröffnung auf der großen Fläche schafft, entsteht die reduzierte Raumillusion, die sich ähnlich schon in Matisse's 1914 geschaffenen Gemälde *Fenêtre à Collioure* verwirklicht findet. Dabei wählten beide Maler das Fenster-Motiv, um die Fensteröffnungen von der planen Bildfläche abzusetzen.

Deutlich andere Akzente setzte Motherwell dagegen in den eigentlichen *Open*-Bildern, in denen er das Fenster-Motiv bildparallel erscheinen ließ. Die Fensteröffnung, die auf der planen Bildfläche als rechtwinkliger Rahmen wie ein Zeichen wirkt, hat nicht den Kontrast zwischen Innen und Außen und zwischen Grund und Figur zum Ziel. Entsprechend lässt sich Motherwells Gemälde *Summer Open with Mediterranean Blue* (Abb. 7), das 1974 entstand, durch „highly simplified formula“<sup>69</sup> und „total effect of air and space“<sup>70</sup> charakterisieren. Wie Rasche in seiner Dissertation behauptet:

„lässt sich Motherwells über viele Jahre in Variationen fortgeführte *Open*-Serie kaum hinreichend aus jener „unablässige[n] Überwindungs-Rhetorik der künstlerischen Avantgarden“<sup>71</sup> herleiten, zu der sich viele Maler gerade angesichts des tradierten Fenstermotivs herausgefordert sahen. Stattdessen liegt es nahe, die Offenheit dieser Bilder in Gestalt ihrer rahmenähnlichen Primärstruktur zuallererst (rezeptions-)metaphorisch zu deuten: als ein mit minimalem Aufwand umrissenes Möglichkeitsfeld,

---

<sup>68</sup> Rasche 2003, S. 179.

<sup>69</sup> Arnason, H. H.: *Robert Motherwell. The Window and the Wall*, in: art news, Nr. 68, Summer 1969, S.64.

<sup>70</sup> Arnason 1969, S.64.

<sup>71</sup> Boehm, Gottfried: *Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei*, in: Smuda, Manfred (Hrsg.), *Landschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 87.

eine Schnittstelle zwischen Auge und (Bild-)Welt, deren Gegenstandslosigkeit nicht als Mangel, sondern als fokussierte Farb- und Raumfülle erfahrbar wird.“<sup>72</sup>

Diese anti-illusionistische Bildsprache, derer sich Matisse und die amerikanischen abstrakten Künstler bedienten, beschäftigte auch Hockney besonders in seiner frühen Londoner Zeit, obwohl Hockney mehrfach betont hat, dass er sich in seiner Arbeit nicht auf Matisse bezog:

“I can’t say Matisse has been an influence. In fact it’s only recently that I’ve enjoyed some of his pictures a lot. It’s strange that often there are some painters whom you take for granted.”<sup>73</sup>

Vergleichen wir von hier aus die späteren Bilder Hockneys, so stellt sich die Frage nach dem Verständnis des Konzepts der Malerei der klassischen Moderne in frühen Arbeiten Hockneys.

Hockney schuf zwischen 1969 und 1971 eine Reihe von Fensterporträts, wobei zwei Figuren vor dem Fenster im Hintergrund dargestellt sind. Das erste Doppelporträt ist ein Porträt von *Henry Geldzahler and Christopher Scott* (Abb. 8) aus dem Jahre 1969, das zweite ein Porträt von *Mr and Mrs Clark and Percy* (Abb. 9) aus den Jahren 1970-71. Hockneys Fenster öffnen sich zu Ausblicken auf romantische Landschaften oder auf die Skyline einer Großstadt. Was die Bildfunktion des Fensters betrifft, ist Hockneys Doppelporträt an die traditionellen Fensterbilder der italienischen Renaissance, auf denen der Blick des Betrachters oftmals durch ein Fenster oder eine Tür auf dahinter liegende tiefe Räume erweitert wird, angelehnt, wie Alexandra Schumacher erläutert:

---

<sup>72</sup> Rasche 2003, S. 180.

<sup>73</sup> Hockney im Interview mit Mark Glazebrook, zitiert in: Kat. Ausst. London 1970, S. 10.

„Die beiden Bilder weisen deutliche Parallelen hinsichtlich der Komposition auf: Die Paare werden jeweils so in ihrem Zimmer positioniert, dass sich im Bildzentrum ein Fenster befindet, in dem der Fluchtpunkt der Perspektivkonstruktion liegt.“<sup>74</sup>

Dazu ergänzt sie wie folgt:

„Auf die beiden Doppelporträts übertragen hieße das, man blicke von außen wie durch ein Fenster in den Innenraum und von diesem durch ein zweites, bildflächenparallel angeordnetes Fenster wieder nach draußen. In *Mr and Mrs Clark and Percy* akzentuiert Hockney diese Blicksteuerung dadurch, dass die Katze aus dem gemalten Fenster hinaus blickt, während das Paar dem Raum des Betrachters zugewandt ist. Zudem wird die Dialektik zwischen »Dinnen« und »Draußen« dadurch verstärkt, dass nur der eine Fensterladen geöffnet, der andere aber geschlossen ist und somit gleichzeitig Licht und Außenwelt eingelassen wie ausgesperrt werden.“<sup>75</sup>

Hier verdeutlicht Hockney mit dem Fenstermotiv sowohl den Wechsel zwischen unterschiedlichen Realitätsebenen im Bild als auch den Kontrast zwischen Zweidimensionalität und Dreidimensionalität.

Im Gegensatz dazu identifizierte Hockney, der sich Anfang der 1960er Jahre wiederholt mit bildparallelen Gegenständen beschäftigte, die Bildfläche als vertikalen Farbstreifen, mal Wandstück, mal abstrakte Fläche, auf die dann auch seine späteren Fensterbilder zurückgingen. In diesen frühen Arbeiten, in denen das Fenster in rechteckigen Formen angedeutet ist, erfüllen diese vereinfachten und abstrahierten Fenster eine andere Funktion als in den späteren Fenster-, Tür- und Vorhangbildern. Im Gegensatz zu allen Fenstern der späteren Bilder, deren Motiv zweifellos von den Fensterbildern

---

<sup>74</sup> Schumacher 2003, S. 41.

<sup>75</sup> Schumacher 2003, S. 43.

traditioneller Darstellungen übernommen wurde und in denen jeweils der Innenraum vom Außenraum, der Ausblick vom Einblick und die Figur vom Grund getrennt ist, sind die rechteckigen Formen der frühen Arbeiten bildparallel dargestellt. Somit wird der Betrachter nicht in das Bild hineingezogen und ihm wird deutlich, dass er hier einem Bild gegenübersteht. Von hier aus lässt sich wieder eine Verknüpfung zu dem Konzept der Malerei der Moderne des Gemäldes *Fenêtre à Collioure* von Matisse herleiten. Am Anfang dieser Entwicklung stehen insgesamt vier als Spielkartenbilder bezeichnete Arbeiten Hockneys, *Composition e3*, *Kingy B*, *K is for King* und *Three Kings and a Queen*. Ein gutes Beispiel ist sein Gemälde *K is for King* von 1960/61. Fast formatfüllend ins Bild gesetzt, wird darauf eine rechteckige Form gesetzt, die wie ein mit Vorhangstoffen drapiertes Fenster wirkt, aber den Blick des Betrachters aber nicht durch eine Öffnung hindurch auf die dahinter liegenden Räume lenkt. Diese wenig bekannte Werkgruppe scheint sich davon herzuleiten, dass Hockney seine Bildvorstellung auf den Begriff der Fläche fokussiert. Hier versteht Hockney das Bild nicht als ein offenes Fenster, sondern nach dem Konzept der Malerei der Moderne als eine Fläche. Dabei lässt das Gemälde eine Reihe von Eigenschaften erkennen, die für Hockneys Malerei typisch sind. So sind vertikale Farbstreifen bzw. flache Farbfelder darauf in der oberen Bildhälfte gespannt, während darunter Figuren verwischt dargestellt sind. Hockney greift auf eine tradierte Bildvorstellung zurück, betrachtet sie unter dem Aspekt des Konzepts der Malerei der Moderne und antwortet ihr in Form einer eigenen Bildsprache, indem er die Figuren unter bzw. vor den gemalten Farbstreifen bzw. Farbflächen aufstellt. Dabei können die geometrischen abstrakten Farbstreifen bzw. Farbflächen als eigene erfindungsreiche Variation der Bildöffnung, des Fenstermotivs, verstanden werden. Im Unterschied zum traditionellen Fenstermotiv, das die Illusion des Bildraumes erzeugt und den Blick des Betrachters in das Bild und in

den dahinter liegenden Raum des Bildes leitet, holen die geometrischen abstrakten Farbstreifen bzw. Farbflächen den Blick des Betrachters auf die Bildoberfläche zurück. Darin bezieht sich Hockney unter anderem unvermeidbar auf das Konzept der Malerei der Moderne.



#### 4. Biographische Einführung

Die in der Literatur ausführlich behandelten biographischen Details von David Hockney liefern wertvolle Hinweise, dass sich Hockneys tiefes Verständnis für Kunst nicht nur während seiner Ausbildung und der Tätigkeit als Künstler entwickelte, sondern dass die bedeutenden Impulse bereits in seiner Herkunft begründet liegen. Anders als die meisten Künstler der Gegenwart, die sich weigern, ihre eigenen biographischen Details mitzuteilen, widmete sich Hockney intensiv mehreren Autobiographien als persönliche Künstlernaussage. Dabei sind seine Kunst und sein Leben eng miteinander verknüpft. Es soll nun darum gehen, seine Herkunft, seine künstlerische Ausbildung und seine Zeit näher zu betrachten, die die Grundlage für sein künstlerisches Schaffen bilden. Die folgende Beschreibung seiner biographischen Details und seiner persönlichen Ansichten bildet die Grundlage für die Interpretation der Frühwerke Hockneys. Im Folgenden geht es nicht darum, eine vollständige und ausführliche Biographie Hockneys zu erstellen. Eine Zeitspanne, bis zu seinem Wohnortwechsel nach New York im Winter 1963, wird herausgegriffen und es wird untersucht, wie seine frühen Arbeiten entstanden sind und wie sie in sein Gesamtwerk eingebunden werden können.

David Hockney wurde am 9. Juli 1937 als viertes von fünf Kindern der Eheleute Kenneth und Laura Hockney in Bradford (West Yorkshire, England) geboren. Sein Vater, der sich selbst mit der Kunst als Liebhaberei in seiner Freizeit beschäftigte, besuchte Abendkurse in der Kunst-Schule in Bradford in den 20er und 30er Jahren, wodurch er seine Familie, besonders seinen Sohn David, für Kunst interessierte. Wie sich Hockney erinnert, war die künstlerische Tätigkeit seines Vaters für ihn die Arbeit

eines wirklichen Künstlers<sup>76</sup>, die den Nährboden für die spätere eigene künstlerische Entwicklung abgab.<sup>77</sup> Vor allem war seine Mutter, Methodistin und Vegetarierin, die Kraftquelle und die bodenständige Begleiterin für den Künstler<sup>78</sup>, wie Webb in seiner Biographie über David Hockney schildert.<sup>79</sup> Es ist Hockneys eigenen Schilderungen zu entnehmen, dass die Bindung an seine Eltern, die Hockney das ganze Leben begleiteten, aus diesem Grund als sehr eng zu bezeichnen und für Hockneys Arbeit von großer Bedeutung ist.

Kindheit und Jugend verbrachte Hockney in seiner Geburtsstadt, außer in der Zeit, als seine Familie als Kriegsflüchtlinge für sechs Monate während des Zweiten Weltkriegs in Nelson in Lancashire blieb, um den Bombennächten zu entkommen. Hockney ging nach der Bradford Grammar School von 1948 bis 1952 auf die Bradford School of Art, wo er seine künstlerische Ausbildung begann und ein National Diploma of Design erhielt. Hockney hatte, während er an der Bradford School of Art studierte, sehr traditionelle Kurse wie z. B. Anatomie, Perspektive und Aktzeichnung belegt und in einer teils realistischen, teils impressionistisch-expressiven Malweise ein paar Landschaftsgemälde gemalt. Livingstone erwähnt:

---

<sup>76</sup> Vgl. Hockney 1979, S. 7.

<sup>77</sup> In Hockneys Autobiographie findet sich eine Erinnerung an seinen Vater vom Beginn der 1950er Jahre. Diese kurze Aussage des Künstlers zeigt, dass Hockney besonders enge persönliche Bindungen an seinen Vater hatte, was sowohl für seine Kindheit als auch für sein späteres Leben als Künstler zutrifft: "*Portrait of My Father* is almost the first oil painting I ever did. It was painted at home on Saturday afternoon when my father had finished work. [...] When I painted *Portrait of My Father*, my father, who'd bought the canvas, set up the easel and then set the chair up for himself, and he set mirrors round so he could watch the process of the painting and give a commentary. And he would say Oh, that's too muddy, it that for my cheek? No, no, it's not that colour. I had this commentary all the time, and I'd say Oh, no, you're wrong, this is how you have to do it, this is how they paint at the art school, and I carried on." Hockney 1976, S. 38-39.

<sup>78</sup> Zwei Themen, sein Vegetarismus und seine Homosexualität, bestimmten die Malerei seines ersten Jahres an der Akademie.

<sup>79</sup> Siehe: Webb 1988, S. 3-4.

“At Bradford School of Art from 1953 to 1957 Hockney received a traditional training which inculcated a respect for subdued handling of paint surface and colour, and for drawing as the essential process for transferring perceived sensations to canvas. The works made at this time betray an unfailing devotion to the motif, whether this be a cityscape of his native town or a portrait from life”.<sup>80</sup>

“Typical paintings from this period show working-class domestic scenes, people at leisure and the urban landscape of Bradford. The realism of these works depended upon a set of beliefs concerning the function of art and the role of the artist which derived from the Euston Road School and the so-called Kitchen Sink painters (one of whom, Derek Stafford, was his teacher).”<sup>81</sup>

So ergänzt Paul Melia. Hockney hatte sich mit dem Werk von Edgar Degas und Walter Sickert auseinandergesetzt.<sup>82</sup> Unter diesem Einfluss entstanden seine frühen Studien, Zeichnungen und seine fast impressionistisch-expressiv gemalte Malerei im Stil der Stadtansicht von Bradford, die jedoch erst Anfang der 50er Jahre entstand. Doch blieben viele seiner Fragen unbeantwortet.

Die erste Begegnung mit den Arbeiten von Alan Davie muss ein Schlüsselerlebnis für Hockney gewesen sein. 1958 wurde eine Ausstellung von Alan Davie, dem schottischen Maler, in Wakefield gezeigt.<sup>83</sup> In dieser Ausstellung lernte Hockney zum ersten Mal die abstrakte Malerei kennen. Noch 1958 überwogen in der Öffentlichkeit Vorurteile und Unverständnis gegenüber abstrakter Kunst. Diese Gelegenheit führte dazu, dass Hockneys Interesse an der abstrakten Malerei stetig zunahm und ihm klar wurde, dass er sich bislang ausschließlich einer Stilrichtung, der realistischen Darstellung, gewidmet

---

<sup>80</sup> Livingstone 1981, S. 12-13.

<sup>81</sup> Melia 1995, S. 2.

<sup>82</sup> “Sickert was the great god and the whole style of the painting in that at school – and in every other art school in England – was a cross between Sickert and the Euston Road School.” Hockney 1976, S. 34.

<sup>83</sup> 1958 wurde die erste Retrospektive von Alan Davie bei Wakefield City Art Gallery gezeigt.

hatte, wie Livingstone schreibt:

“The exhibition held in 1958 at Wakefield of the work of Alan Davie, recently a Gregory Fellow at Leeds, struck him as a revelation and increased his appetite for modern art. He seems to have realized at once that the style in which he had been painting was only one of many possibilities, and that without being aware of it he had been a slave to that approach. Davie’s work, influenced by American Abstract Expressionism and particularly by Jackson Pollock, consisted of a pared-down imagery of archetypes which to Hockney appeared to be essentially abstract. Here was Modernism as living alternative to the kind of art he was being taught to make. Instead of working from the motif and emphasizing the image as the essential fact, one could take a completely opposite approach, inventing images from the imagination and concentrating on the accumulation of paint on canvas as the immediate reality for conveying sensation to the viewer.”<sup>84</sup>

1958 eröffnete in der Whitechapel Art Gallery in London eine Retrospektive von Jackson Pollock, die Hockney auch besuchte.<sup>85</sup> Der Einfluss von Jackson Pollock war evident wie bei den anderen jüngeren Künstlern, sowohl in den USA als auch in England. Etwa ein Jahr nach dieser Ausstellung wurde in der Londoner Tate Gallery die vom New Yorker Museum of Art zusammengestellte Ausstellung *The New American Painting* gezeigt<sup>86</sup>. Diese Ausstellung in der Londoner Tate Gallery Ende der 50er Jahre beschäftigte sich mit den damals in den USA populären Stilrichtungen. Hier fanden sich

---

<sup>84</sup> Livingstone 1981, S. 14-15.

<sup>85</sup> 1956 widmete das Museum of Modern Art dem Werk Jackson Pollocks schon eine umfassende Prospektive. Jedoch bis 1959 war eine anspruchsvolle Ausstellung des Abstrakten Expressionismus, die die Arbeit Pollocks als ein historisch bedeutsames Phänomen demonstriert hätte, in keinem amerikanischen Museum zu sehen. 1958-59 reiste die Wanderausstellung *Jackson Pollock, 1912-1956* des MoMA-*International Program* durch Westeuropa und präsentierte ein breites Spektrum seiner Malerei. 1958 wurde diese Ausstellung in der Whitechapel Art Gallery in London gezeigt. Dabei wurde Pollocks herausragende Bedeutung für die europäische Rezeption des Abstrakten Expressionismus markiert.

<sup>86</sup> Neben der Ausstellung *Jackson Pollock, 1912-1956* war *The New American Painting* eine Wanderausstellung des MoMA-*International Program*, die auf eine Abstimmung europäischer Erwartung und amerikanischer Anliegen gezielt hatte. Die Ausstellung konzentrierte sich auf die zeitgenössische amerikanische Malerei und erweiterte die historische Perspektive sowohl auf die amerikanische als auch auf die europäische Kunstgeschichte. Der große Erfolg der Ausstellung beförderte nicht nur den Ruhm des Abstrakten Expressionismus und Jackson Pollocks, sondern des Museum of Modern Art in Westeuropa.

praktisch alle wichtigen amerikanischen Expressionisten: Willem de Kooning, Jackson Pollock, Mark Rothko, Sam Francis und Barnett Newman bildeten mit ihren Arbeiten einen Schwerpunkt der Ausstellung. Während bisher vor allem Frankreich mit der abstrakten Malerei in Verbindung gebracht worden war, machte diese Ausstellung zudem deutlich, dass in Amerika eine moderne abstrakte Bewegung existierte, in der es unterschiedliche Tendenzen gab. Junge britische Künstler mit unterschiedlichen Meinungen kamen nun zu Wort. Obwohl die Traditionalisten den Abstrakten Expressionismus verwarfen, gab es viele Anhänger, die von der innovativen amerikanischen künstlerischen Bewegung begeistert waren. Hockney sah die in London gezeigten Ausstellungen, die sich mit der damals populären Stilrichtung des Abstrakten Expressionismus beschäftigten:

“Young students had realized that American painting was more interesting than French painting. The idea of French painting disappeared really, and American abstract expressionism was the great influence. So I tried my hand at it, I did a few pictures, about twenty on three feet by four feet pieces of hardboard that were based on a kind of mixture of Alan Davie cum Jackson Pollock cum Roger Hilton. And I did them for a while, and then I couldn't. It was too barren for me.”<sup>87</sup>

Webb führt diese Aussage des Künstlers in einer 1988 erschienen Monographie des Künstlers weiter aus und kommt zu dem Schluss, Hockney halte es für notwendig, auf das Konzept der Malerei der Moderne aufmerksam zu machen:

“Hockney found that there were two groups of painting students at the college, a ,traditional' group who continued the work they had been doing on their National Diploma courses, and a ,modern' group who were much more concerned with the art of their own time. These seemed to be the brightest, most adventurous ones. They were all

---

<sup>87</sup> Hockney, 1976, S. 41.

busily at work producing Abstract Expressionist paintings on the three-foot by four-foot sheets of hardboard provided by the college. They were interested only in what was happening in America. Hockney found it difficult to be inspired by Jackson Pollock, whose enormous paintings seemed to him totally lacking in any human content whatsoever. And yet he felt a real need to pay attention to concepts of modern art".<sup>88</sup>

In seinen Arbeiten Ende der 50er Jahre überwog mehr und mehr die Abstraktion, mit der Hockney somit einen Anknüpfungspunkt zu der neu erlebten Kunstszene für sich entdecken wollte. Doch befand er sich in einer schwierigen Phase, weil er sich in der zunehmenden Abstrahierung und Vereinfachung seiner Arbeiten fehlgeleitet fühlte. Er dachte daran, diese krisenhafte Phase zu überwinden, indem er langsam wieder zur figürlichen Darstellung zurückkehrte.

Im Herbst 1959 war ein Wendepunkt in Hockneys künstlerischer Laufbahn. 1959 wurde Hockney zum Royal College of Art in London zugelassen. Im September 1959, mit dem Beginn des Studiums am Royal College of Art in London, konnte Hockney nach der akademischen Ausbildung in Bradford einen radikalen Entwicklungsschritt machen. Von 1959 bis zu seinem Studienende 1962 realisierte Hockney kontinuierlich seine eigene Bildsprache, die zwischen Abstraktion und Figuration unklar bleibt. Hatte er in Bradford den Bildgegenstand noch nicht aufgegeben, so wählte er am Royal College of Art in London eine bewusste Bildstrategie aus und bemühte sich ausschließlich darum, das Bild als Fläche zu betonen. Dieses auffallende Charakteristikum in Hockneys frühen Arbeiten, die er am Royal College of Art in London geschaffen hatte, erfolgte langsam und wurde zugleich zum entscheidenden Schritt für den Künstler. Hockney besuchte die Malklasse, die von Carel Weight geleitet wurde. Außerdem besuchte er

---

<sup>88</sup> Webb 1988, S. 22.

Kurse bei Carel Weight, Roger de Grey, Ceri Richards, Ruskin Spear, Robert Buhler, Rodney Burns, Colin Hayes und Sandra Blow.<sup>89</sup> Das Royal College of Art war zu dieser Zeit bereits als bedeutendes kulturelles Zentrum der Londoner Kunstszene zu betrachten. Das bot Hockney die Möglichkeit, sich mit den verschiedenen Kunstrichtungen seiner Zeit auseinanderzusetzen, von ihnen zu lernen und seine eigenen Arbeiten mit den jungen Künstlern zu diskutieren.

Als einen ersten Schritt in Richtung Abstraktion malte Hockney seine ersten abstrakten Gemälde auf Karton. Mit dem Titel eines dieser Bilder, *Growing Discontent* (1959), verwies er jedoch auf seine Unzufriedenheit mit bloß gestischer ausdrucksstarker Malweise. Der Wunsch, der sich bereits in vorangegangenen Arbeiten andeutete, einen Übergang zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit zu gestalten, führte dazu, dass Hockney diese abstrakten Gemälde, die an jene von Alan Davie und Jackson Pollock erinnerten, nach wenigen Monaten wieder aufgab.<sup>90</sup>

An diesem Punkt angelangt, hatte Hockney das Gefühl, sich künstlerischen Anregungen von europäischen Künstlern, die zwischen Abstraktion und Figuration zu vermitteln versuchten, mehr zu öffnen. Eine erste Inspirationsquelle war die Figuredarstellung von Francis Bacon, die er 1960 während seiner Ausstellungsbesuche in London für sich entdeckt hatte,<sup>91</sup> wie Webb anführt:

---

<sup>89</sup> Vgl. Webb 1988, S. 19-20.

<sup>90</sup> Das bemerkt schon Livingstone in seiner Monographie David Hockneys 1981: "Hockney's increasing dissatisfaction with his own art is firmly stated in the title *Growing Discontent*. He was beginning to understand that in his eagerness to embrace Modernism whole-heartedly he had abandoned the content and subject-matter of his earlier figurative paintings. Worse yet, he had thrown off one stylistic strait-jacket only to find himself trapped in another. Having experienced this sense of confinement before, he was quicker to recognize it this time and to become aware of the need to find a personal voice. Various influences were soon to help him to the conclusion that style should not be imposed on the artist, but that it should simply be one of many tools at his service." Livingstone 1981, S. 18.

<sup>91</sup> 1960 organisierte die Marlborough Fine Arts Gallery eine Einzelausstellung von Francis Bacon. Etwa

“In the spring of 1960 Hockney had seen the Francis Bacon exhibition at the Marlborough Gallery in London and had been very impressed. He especially loved the male nudes. [...] He felt Bacon had demonstrated that the human figure was still a meaningful image in contemporary art.”<sup>92</sup>

Darüber hinaus fand er in Jean Dubuffets Werken weiterführende Anregungen. Die Figuren und die primitive Schrift, die auf dem Hintergrund, der wie eine Graffiti-Mauer wirkt, dargestellt sind, gaben Hockney einen entscheidenden Impuls zur Würdigung des Graffiti. Er fühlte sich der Malweise Jean Dubuffets sehr verbunden. In seiner Autobiographie erwähnte Hockney die Arbeit Jean Dubuffets als entscheidendes Vorbild für seine Arbeit, die in seiner Zeit am Royal College entstand.

“Dubuffet was, in these 1961 pictures, the strong visual influence. [...] It was his style of doing images, the kind of childish drawing he used that attracted me. [...] I also liked his works similarity to children’s art, which is like Egyptian art in that it’s all the same. So I felt that using that kind of thing was using an anonymous style; and it occurred all the time in those pictures.”<sup>93</sup>

Diese Tatsache, die er in Interviews mehrmals betonte, unterscheidet ihn wesentlich von seinen britischen Kollegen, die meistens zu den innovativen amerikanischen Stilrichtungen griffen, um sich von europäischen künstlerischen Traditionen zu befreien. Die figürlichen Darstellungen von Francis Bacon und Jean Dubuffet halfen Hockney dabei, sein Herz ins Spiel bringen zu können. Es scheint, dass hier eine europäisch gefühls- oder figurbetonte Tendenz wirkt.

---

zwei Jahre nach dieser Ausstellung, im Mai 1962, fand eine sehr große Retrospektive des Werkes von Francis Bacon in der Tate Gallery in London statt.

<sup>92</sup> Webb 1988, S. 28.

<sup>93</sup> Hockney 1976, S. 67.



Neben den Anregungen, die er aus den Arbeiten von Francis Bacon und Jean Dubuffet erhielt, hat sich Hockney mit den Arbeiten von Lynn Chadwick und William Turnbull, die in den 1950er und frühen 1960er Jahren ihre größten internationalen Erfolge feierten und für ihre charakteristische Verbindung von zwei unterschiedlichen Bildsprachen berühmt waren, auseinandergesetzt.<sup>94</sup> Die Affinität zu ihren Merkmalen kann in seinen Frühwerken wie auch in seinen Spätwerken beobachtet werden.

Wie Hockney in seiner Autobiographie von 1976 berichtete, gab es Einflussnahmen und Inspirationen durch die Werke der Kubisten. Besonders wirkte Picasso auf Hockney und sein künstlerisches Schaffen der frühen sechziger Jahre. Im Sommer 1960 hatte Hockney die Picasso-Ausstellung in der Tate Gallery besucht, von der er beeindruckt war.<sup>95</sup> In der im Jahr 1981 veröffentlichten Monographie über David Hockney schrieb Livingstone:

“During the summer of 1960 a large exhibition of the work of Pablo Picasso was held at the Tate Gallery. Hockney visited it about eight times, impressed by the brilliance of Picasso’s draughtsmanship as well as by the scope of his inventions, and recalls it even

---

<sup>94</sup> Das charakteristische Merkmal der Arbeit von Lynn Chadwick bezeichnet Christa Lichtenstern als die „Begegnung der beiden abstrakten Figurationen, Geometrie/Skelettkonstruktion auf der einen und organisches Wachstum/körperhaftes Volumen auf der anderen Seite“, Lichtenstern, Christa: *Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 23. Bd., Plastische Erkenntnis und Verbindung: Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945, 1993, S. 19-42.

<sup>95</sup> 1960 gab es eine große Retrospektive der relativ späten Arbeiten von Picasso. Der große Teil der Ausstellung widmete sich großzügig den Serien von 58 Bildern, wobei Picasso 1957 am Thema *Las Meninas* von Velásquez wiederholt gearbeitet hatte: “A large section of the exhibition was devoted to the series of fifty-eight canvases executed in 1957 in the theme of *Las Meninas* by Velásquez, all of which are characterized by an audacious mixture of styles, pictorial conventions and conceptions of space. The major canvas of the services, dismissing any pretence at stylistic homogeneity, consists of a confrontation of a number of figures each in an unrelated idiom: an outlined diagrammatic figure, a cartoon character, and figures reflecting different stages of Picasso’s own development. The result is co-ordinated rather than visually indigestible not because it is unified in style but because it reveals a consistent attitude towards style.” Livingstone 1981, S. 23.

today as ‘a very liberation influence’. The most important discovery for Hockney was that the artist needs not limit himself to one kind of picture, but that he could move in any direction he wished.”<sup>96</sup>

Damit wurde Hockney klar, dass “Style is something you can use, and you can be like a magpie, just talking what you want. The idea of the rigid style seemed to me then something you needn’t concern yourself with it, it would trap you.”<sup>97</sup> Seine Begeisterung für Picasso wird auch in Hockneys Interview mit Carole Naggar wieder deutlich:

„Er beherrschte jeden Stil, jede Technik. Von ihm lernte ich, dass man sich aller Stille, aller Techniken bedienen sollte. Warum sollte man sich auf einen kleinen Bereich beschränken und 50 Versionen eines Themas malen.“<sup>98</sup>

Seitdem Hockney in der Marlborough Gallery in London eine Ausstellung von Francis Bacon besucht hatte, begann er die unbemalte Leinwand als Hintergrund zu nehmen und zugleich seine homosexuelle Identität in seinen Bildern zu thematisieren. Hockney leitete diesen Wendepunkt mit den Bildern ein, bei denen er seine eigene Homosexualität thematisierte. Sein Werk aus dieser Zeit wird als ein Coming-Out-Prozess betrachtet und unter autobiographischen Gesichtspunkten interpretiert. Vor allem entwickelte Hockney einen Zugang zu seiner eigenen Homosexualität als Bildthema, indem er aus der Sammlung *Leaves of Grass* (1955) von Walt Whitman<sup>99</sup>, die Hockney im Sommer 1960 las, Textstellen entnahm und diese Schriftfragmente ins Bild integrierte. Hockney malte stets gegenständlich, weil realistische Ausdrucksweise

---

<sup>96</sup> Livingstone 1981, S. 23.

<sup>97</sup> David Hockney, zitiert in: Livingstone 1981, S. 23.

<sup>98</sup> David Hockney, zitiert in: Naggar, Carole: *David Hockney*, in: *Zoom*, 27, Oktober 1974, S. 59.

<sup>99</sup> Siehe: Whitman, Walt: *Leaves of Grass*, hrsg. von Jerome Loving, Oxford 1990.

ihn interessierte. So war er keinesfalls daran interessiert, seinen Stil zur vollständigen Abstraktion zu führen, zumal er zu dieser Zeit selbst noch nicht rein abstrakt arbeitete. Wichtiger war es ihm, das Bild als Fläche hervorzuheben, damit er noch zu den Künstlern der Moderne gehören konnte. Er fügte chiffrierte Namen, kodierte Zahlen, Textzitate aus Gedichten oder Popsongs und Notenzeichen in seine Bilder ein. In seiner Autobiographie schreibt er, dass sich seine Arbeiten auf diese Weise bereits ab 1959/60 entwickelten. Hockney stellte dies folgendermaßen dar:

“The idea of figure pictures was considered really anti-modern, so my solution was to begin using words. I started writing on the pictures.”<sup>100</sup>

Diese Aussagen vermitteln das Interesse Hockneys sowohl an Schriftintegration ins Bild als auch am Zitat als künstlerischer Bildstrategie.

Hockneys Auseinandersetzung mit Zitaten prägte seine Arbeit und seine Bildstrategie aus dieser Zeit. Neben den Textzitaten integrierte Hockney die charakteristischen Merkmale von zeitgenössischen abstrakten Gemälden von Morris Louis, Kenneth Noland, Jasper Johns und Harold Cohen, die für typische und symbolische Formen wie vertikale und horizontale Streifen, Kreise oder Farbflecken bekannt waren, in seine Bilder. Diese Arbeiten von Hockney lassen sich mit amerikanischer abstrakter Malerei durchaus vergleichen, in der Menschen selten dargestellt sind. Hockney wählte ein charakteristisches Merkmal von vertrauten zeitgenössischen abstrakten Gemälden und fügte es in die figürliche Darstellung ein. Damit bilden seine Arbeiten eine visuelle Spannung, weil seine zitierten Darstellungen vorwiegend statisch wirken, während seine

---

<sup>100</sup> Hockney 1976, S. 41.

Figuren vorwiegend bewegend dargestellt sind.

Als Hockney Anfang der 60er Jahre mit der künstlerischen Tätigkeit begann,<sup>101</sup> konnten er und seine Zeitgenossen an eine international anerkannte amerikanische Richtung, ein Konzept der Flächigkeit in der Malerei, anknüpfen. Trotz unterschiedlicher Werkphasen blieb Hockney dieser Tendenz, das Bild als Fläche zu betonen und sich von der konventionellen illusionistischen Darstellung, der europäischen Tradition abzusetzen, treu. In den *Tea Paintings* und den Spielkarten-Gemälden entwickelte Hockney die Flächigkeit des gemalten Bildes als Bildthema weiter, indem er die plane Oberfläche der Spielkarte und des Tee-Päckchens parallel zur Bildfläche darstellte.

Im Februar 1961 wurden Hockneys vier Bilder – *Doll Boy*, *The Third Love Painting* und die ersten beiden *Tea Paintings* – in der von Lawrence Alloway in der Royal Society of British Artists in London organisierten Ausstellung *Young Contemporaries* gezeigt.<sup>102</sup> Bei dieser Ausstellungsgelegenheit war die Begegnung von Hockney mit John Kasmin, dem damals für die Malborough Gallery tätigen Kunsthändler, von großer Bedeutung. Kasmin erwarb *Doll Boy* von Hockney. Er machte Hockney mit jungen Künstlern bekannt, ließ ihn an einigen wichtigen Ausstellungen teilnehmen und vermittelte ihm Kontakte zu bedeutenden Museumskuratoren und Künstlern. So war Kasmin nicht nur der Entdecker von Hockney, sondern zugleich auch sein erster Förderer. Kasmin stellte ihn William Lieberman, Kurator am Museum of Modern Art, der zwei von Hockneys Radierungen erwarb, vor, als Hockney im Jahre 1961 von Juli bis August zum ersten Mal in den Vereinigten Staaten blieb. Bei dieser Gelegenheit ließ

---

<sup>101</sup> Seine erste Gruppenausstellung: *London Group 1960* der Royal Society of British Artists in London (Januar-Februar)

<sup>102</sup> Vgl. Webb 1988, S. 32f.

sich Lieberman weitere Arbeiten Hockneys zeigen, die ihn so begeisterten, dass er Hockney zu seiner künstlerischen Karriere verhalf. Simon Faulkner beschrieb, wie Hockney nach seiner Rückkehr von der ersten Reise nach New York vom Image als jugendlicher und unkonventioneller Künstler profitierte:

“Hockney’s promotion as a public figure was concurrent with the construction of the artist as a fashionable type within Swinging London. He contributed to, and benefited from, the development of young artists. [...] At the Royal College of Art Hockney showed an understanding of image construction and self-promotion, and developed a variety of strategies for drawing attention to himself and his work. [...] He dyed his hair during his first trip to the United States in 1961; this ‘thatch of blond hair’ subsequently became the main element of his public persona. In 1962, when Hockney started to receive attention from the press, his dyed hair became a sign of youthful unconventionality.”<sup>103</sup>

Im Dezember 1961 reiste er zum ersten Mal über die Alpen nach Italien. Hockney malte ein Schlüsselbild *Flight into Italy-Swiss* nach dieser ersten Reise nach Italien. Neben *Figure in a Flat Style*, *Tea Painting in a Illusionistic Style* und *A Grand Procession of Dignitaries in the Semi-Egyptian Style* wurde das Bild *Flight into Italy-Swiss* in der Ausstellung der Royal Society of British Artists in London im Jahr 1962 gezeigt. Mit diesen vier Bildern, die unter dem Obertitel *Demonstrations of Versatility* (Demonstrationen der Vielseitigkeit) gezeigt wurden, entwickelte er seine eigene individuelle Ausdrucksweise anhand der Malweise bestimmter zeitgenössischer Künstler: *Figure in a Flat Style* nach Jasper Johns, *Tea Painting in an Illusionistic Style* nach Francis Bacon und *Flight into Italy-Swiss* nach Morris Louis:

“The four pictures I sent had the same general title, *A Demonstration of Versatility*, and

---

<sup>103</sup> Faulkner 1995, S. 15.

then a subtitle; each painting was supposedly in a different style. I had become interested in style then. I realized you could play with style in a painting to make a 'collage' without using different materials; you could paint something one way in this corner and another way in another corner, and the picture didn't need unity of style to have unity. The idea had been suggested to me by the work and ideas of Ron Kitaj, who's kept me fascinated by style ever since. I thought, this is an interesting thing you can play with, style as a subject."<sup>104</sup>

Im Juli 1962 schloss Hockney sein Studium am Royal College of Art ab. Bei der Diplomverleihung trug er ein Goldlamé-Jackett, das Hockney seinen langjährigen und legendären Ruf als „golden boy“ einbrachte, obwohl er es nur zu dieser Diplomverleihung einmal trug. 1963 entschloss sich Hockney, London zu verlassen und nach New York zu gehen, wo er bis jetzt arbeitet. In der Kunstmetropole New York machte er zahlreiche Bekanntschaften mit wichtigen Ausstellungsmachern, Künstlerkollegen und Literaten.

In meiner vorliegenden Arbeit soll versucht werden, mehr Einblick in Hockneys Frühwerk, das während seiner drei Studienjahre von 1959 bis 1962 am Royal College of Art in London entstanden ist, zu gewähren. Die gewonnenen Erkenntnisse sollen zu einem tieferen Verständnis der einzigartigen Kunst David Hockneys beitragen.

---

<sup>104</sup> Hockney 1976, S. 66.

## 5. Die englische Kunstszene der Nachkriegszeit: Berührungspunkte zwischen Abstraktion und Figuration

Im Folgenden soll skizziert werden, inwiefern die künstlerischen Strömungen innerhalb der britischen Kunstszene nach dem Zweiten Weltkrieg Hockneys eigene künstlerische Anfänge beeinflussten und worauf der selektive Blick seiner Rezeption gerichtet war.

Der Kunsthistoriker und Theoretiker Lawrence Alloway, der sich als Zeuge der Entwicklung der englischen Pop Art bezeichnete und den Begriff „Pop Art“ erstmals 1954/55 benutzte<sup>105</sup>, weist darauf hin, dass Francis Bacons figurative und einige abstrakte Arbeiten, die auf photographischen Vorlagen basieren und durch das künstlerische Mittel der Verwischung unscharf erscheinen, als Inspiration für die neuen figurativen Bildideen in England dienten:

„In England setzte 1949-51 ein erster starker Trend zur Pop Art ein, und zwar zur gleichen Zeit, als Francis Bacon in seine Gemälde Fotografien einzubauen begann. Eine Serie von schreienden Köpfen entstammte zum Teil einem Standfoto aus dem Film >>Panzerkreuzer Potemkin<<, nämlich dem Bild der Kinderschwester mit dem verletzten Auge und dem zerbrochenen Kneifer aus der Hafentreppen-Szene in Odessa. Obgleich mit anderen Elementen vermischt, war die fotografische Herkunft klar ersichtlich und wurde seinerzeit viel diskutiert. Bacon verfolgte diese Richtung weiter, indem er auch andere fotografische Vorlagen heranzog, vor allem Eadweard Muybridges Bewegungsstudien von Menschen und Tieren aus den Jahren um 1890. Bacons Übernahme von Elementen aus dem Bereich der Massenmedien unterscheidet sich von deren Verarbeitung durch frühere Maler dadurch, dass eben jenes Erkennen der fotografischen Herkunft des Bildes zentrale Intention ist. In der Tat stützte sich seine Kunst zu dieser Zeit auf die Spannung zwischen dem formalen Malstil in althergebrachter Form und aktuellen, von fotografischem Ausgangsmaterial stammenden Episoden, deren Thema Bewegung oder Gewalt ist. [...] Die Verwendung

---

<sup>105</sup> Alloway, Lawrence: *Die Entwicklung von Pop Art in England*, in: Lippard, Lucy R.: *Pop Art*, München/Zürich: Knauer, 1968, S. 25-26.

fotografischen Ausgangsmaterials, seine direkte Übernahme und teilweise Umwandlung sind natürlich für die spätere Entwicklung der Pop Art von Bedeutung, obwohl Bacon selbst ganz bestimmt kein Pop-Künstler ist.“<sup>106</sup>

Und Simon Wilson führt aus:

„Ein Grund für diesen Respekt lag in der kraftvollen sowie kompromisslosen Qualität seiner Malerei und natürlich in ihrem Angriff auf den damaligen allgemeinen Geschmack. [...] Bacon war für die britische Pop Art eine Art Vaterfigur.“<sup>107</sup>

Zeitlich parallel zur Blütezeit des Abstrakten Expressionismus, der den Kunstmarkt aber noch nicht dominierte, ist die neue Figurdarstellung Bacons im Entstehen begriffen, wobei er die Photographie malerisch umgesetzt hat. Bacon begann, sowohl nach Serienphotographien Muybridges als auch nach Photovorlagen aus Büchern, Zeitungen und Filmen zu malen. Dabei stellte Bacon die Bewegung der Figur deformiert und verwischt dar, um sich von der konventionellen Aufgabe der Malerei, der reinen Nachahmung der Wirklichkeit, zu befreien. Entsprechend äußert Bacon selbst:

“One thing which has never been really worked out is how photography has completely altered figurative painting. I think Velasquez believed that he was recording that court at that time and certain people at that time. But good artist today would be forced to make a game of the same situations. He knows that particular things could be recorded on film; so this side of his activity has been taken over by something else.”<sup>108</sup>

In den Studien nach einer Postkarte von Velázquez' Portrait des Papstes Innozenz X., die zwischen 1949 und 1953 entstanden, führt Bacon das klassische Portrait von Papst

---

<sup>106</sup> Alloway 1968, S. 26-27.

<sup>107</sup> Wilson, Simon: *Pop Art*, München/Zürich: Knaur, 1975, S. 31.

<sup>108</sup> Francis Bacon, zitiert in: Coke, van Deren: *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1972, S. 117.



Innozenz X. und den schreienden Gesichtsausdruck, der aus Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* stammt, in einer Figur zusammen.<sup>109</sup> Bacon verbirgt und isoliert die Figur, so als befände sie sich innerhalb der dünnen Linien eines Glaskäfigs.

Innerhalb der Geschichte der britischen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg markiert Bacon insofern einen neuen Weg, als er die Photographie als Inspirationsquelle und Fundus möglicher Gesten seiner Figurdarstellung verwendet und sie gleichzeitig malerisch umwandelt. So hat das spezifisch photographische Verständnis der Gemälde Bacons entscheidende Impulse für die Entstehung und Entwicklung einer neuen Figuration in England gegeben.<sup>110</sup>

Seit 1952 wurden die Ziele und Inhalte der englischen Pop Art von einer vom Institute of Contemporary Arts unterstützten Arbeitsgruppe, der *Independent Group*, weiterverfolgt. Sie interessierten sich für die gegenwärtige Kultur und die angewandte Kunst<sup>111</sup>, wie Richard Hamilton sich erinnert:

„[...] In den fünfziger Jahren sind wir uns mehr der Möglichkeiten bewusst geworden, die ganze Welt auf einmal durch die große, uns umgebende visuelle Matrize zu sehen,

---

<sup>109</sup> Siehe *Head IV* (1949) und *Study for a Pope* (1952).

<sup>110</sup> „Die Fotografie als Dokument der Realität und als Quelle einer fantastischen Bildsprache wurde später in einem Maße, dass sich Bacon nicht hätte träumen lassen, dazu benutzt, die Strukturen der Wirklichkeit sichtbar zu machen.“ Alloway 1968, S. 27.

<sup>111</sup> Das hebt Alloway hervor: „Die »Independent Group« wurde als kleine und zwanglose Organisation innerhalb des Institutes gegründet, um über Ideen und neue Redner für das öffentliche Programm zu beraten. Die Gruppe wurde erstmals im Winter 1952/53 von Peter Reyner Banham zusammengerufen; das Thema der Konferenzen waren künstlerische Techniken. [...] Die »Independent Group« setzte dann mit ihrer Arbeit für ein Jahr aus und wurde im Winter 1954/55 von John McHale und mir zur Erörterung des Themas »Volkskultur« wieder zusammengerufen. Zu diesem Thema kamen wir infolge einer in London immer weitere Kreise ziehenden Diskussion, an der Paolozzi, die Smithsons, Henderson, Reyner Banham, Hamilton, McHale und ich beteiligt waren. Wir entdeckten, dass wir auf diesem Gebiet gemeinsame Interessen und Ansichten hatten, obgleich wir in vielen anderen Fragen keineswegs einer Meinung waren. Gesprächsthema war die massenproduzierte städtische Kultur: Film, Reklame, Science Fiction, Pop-Musik.“ Alloway 1968, S. 30.

ein ‚synthetischer Augenblick‘. Kino, Fernsehen, Illustrierte, Zeitungen überfluteten den Künstler mit einer Totallandschaft, und diese neue Umgebung war fotografisch, in der Hauptsache eher Reportage als Kunstfotografie [...].“<sup>112</sup>

Hamilton hat auf die neue Medienlandschaft reagiert, indem er die Massenmedienprodukte in seinen Werken verarbeitet hat. Als Beispiel sei hier seine Collage *Just what it is that makes today's home so different, so appealing?* genannt, die er extra für das Plakat der Ausstellung *This is tomorrow* in der Whitechapel Gallery in London 1956 angefertigt hatte und wofür er Ausschnitte amerikanischer Zeitschriften zusammengesetzt hatte. Die Fortsetzung dieser Linie bildet die Werkgruppe *My Marilyn*, die 1964-1966 entstand und die von einer Zeitschriftenreproduktion aus der letzten Photosession mit Marilyn Monroe angeregt wurde.

„Ich arbeitete an einem Bild, bei dem die Farbspuren im direkten Gegensatz zum fotografischen Charakter standen. Die Anregung erhielt ich durch Korrekturzeichen und Anmerkungen auf Probedrucken, die Marilyn Monroe zur Genehmigung vorgelegt wurden. Kreuze und Häkchen, Bemerkungen für den Retuscher, Anweisungen an den Fotografen, ja sogar das Zerkratzen der obersten Fotoschicht als Ausdruck physischer Aggression. All das als zwei Extreme zu verstehen, schien interessant: einmal die unberührte und unbeschädigte Fotografie (zumindest dem Anschein nach), und zum anderen der gewalttätige Eingriff des von Hand eingetragenen Zeichens charakterisieren die leidenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Foto. Schon immer habe ich mit Besessenheit verfolgt, wenn Konventionen aufeinanderprallten. Mich fasziniert die Differenz zwischen einer schematischen Zeichnung und Fotografie und einem nur vom Gefühl diktierten Farbzeichen und sogar hinzugefügten Objekten, seien sie nun wirklich oder der Wirklichkeit nachgebildet. Denn diese vervielfältigen die Bedeutungsebenen und die Möglichkeiten der Interpretation.“<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Richard Hamilton, zitiert in: Glozer, Laszlo (Hrsg.): *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln: DuMont Buchverlag, 1981, S. 239.

<sup>113</sup> Richard Hamilton, *Photography and Painting*, in: *Studio International*, vol. 174, März 1969, S. 60, zitiert nach: Grisebach, Lucius (Hrsg.): *Richard Hamilton* (Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1974), Berlin 1974, S. 120-125.

Hamiltons Auseinandersetzung mit dem Photomaterial als Gegenstand der Kunst sollte nicht nur für seine Künstlerkollegen in der *Independent Group*, sondern auch für die nachfolgende Generation von Künstlern von Bedeutung sein. Hamilton galt hier zu Recht als angehender Kreativer unter den englischen Figurativen, bevor er als Popkünstler angesehen wurde.

Alloway verweist auch auf Peter Blake, der neben Hamilton der wichtigste Vertreter der englischen Pop Art war und zu einer Reihe von Popkünstlern gehörte, die mit den abstrakten Popkünstlern der zweiten Phase eng verbunden waren, was sich daran zeigt, dass Blake seine Quellen zunächst aus den Massenmedien übernommen und sie mit einer zeichnerisch detaillierten Darstellung von Anspielungen und Zitaten kombiniert hat:

„Die zweite Phase der englischen Pop Art, in der die Umwelt in den Vordergrund trat, fußte auf der Übernahme der breiten Ausdrucksskala der amerikanischen abstrakten Kunst und der Elemente der amerikanischen Massenkultur. Diese gab für künstlerische Zwecke und Anregungen mehr her als die britische.“<sup>114</sup>

Auf diese Weise hat Blake das Problem des Verständnisses von Original und Imitation bzw. Zitat bewusst. Er malte eine Collage nach, statt sie zu reproduzieren, um somit seine Arbeit in den Kontext von und in Verbindung mit amerikanischen avantgardistischen Künstlern zu stellen. Dabei verwendete er seine Jugendidole wie Marilyn Monroe, Bing Crosby, Elvis Presley oder Mick Jagger als Gegenstände seines künstlerischen Schaffens.

---

<sup>114</sup> Alloway 1968, S. 53.

Im Februar 1961 sollten Hockneys Arbeiten das erste Mal entscheidende Aufmerksamkeit erregen, als seine vier Bilder – *Doll Boy*, *The Third Love Painting* und die ersten beiden *Tea Paintings* – in der *Young Contemporaries*-Ausstellung der Royal Society of British Artists in London gezeigt wurden, der Ausstellung, an der die aus dem Royal College of Art hervorgegangenen jungen Künstler wie Barrie Bates, Derek Boshier, Patrick Caulfield, David Hockney, Allen Jones, R. B. Kitaj, Peter Phillips und Norman Toynton teilgenommen hatten.<sup>115</sup> „Kinderkunst, primitive Malerei und Mauerkritzeleien“<sup>116</sup> und die künstlerische Mischung von unterschiedlichen Techniken und Bildsprachen hatten hier eine zentrale Bedeutung für die Umstellung von der figurativen auf eine abstrakte Tendenz, die schon in der ersten Phase der Pop Art vorbereitet wurde und die für die zweite Phase der Pop Art charakteristisch war.<sup>117</sup>

Hockney zeigte mit seinen Bildern für die *Young Contemporaries*-Ausstellung von 1961, die ganz offenkundig unter dem Einfluss der zeitgenössischen Tendenz standen, nun auch seine künstlerische Position. In bewusstem Verzicht auf spektakuläre Szenen finden alltägliche und banale Motive, oftmals aus der Werbung und den Massenmedien, aus der britischen Popkultur und der konsumbezogenen Sprache, Eingang in seine Arbeiten. Außerdem werden ein paar Schriftelemente ins Bild integriert, die als Bildstrategie ab 1960 Hockneys Bilder bestimmen. Nicht nur Hockney sollte für sein künstlerisches Konzept anerkennende Worte ernten. Alloway, der 1960 Mitglied der Jury war, beschreibt diese neuen Werke der übrigen Studenten des Royal College of Art wie folgt:

---

<sup>115</sup> Vgl. Alloway 1968, S. 58.

<sup>116</sup> Alloway 1968, S. 62.

<sup>117</sup> Vgl. Alloway 1968, S. 47.

„Eine Gruppe, die hier zum ersten Mal ausstellt, besteht aus Künstlern (hauptsächlich vom Royal College), die ihre Kunst mit der Großstadt in Verbindung bringen. Das geschieht nicht, indem sie Fabrikschornsteine oder Autoschlagen malen [das hatte eine frühere Gruppe getan, die von David Sylvester die >>Kitchen Sink School<< genannt wurde], sondern indem sie typische Produkte und Gegenstände ebenso wie Mauerkritzeleien und die Darstellungsformen der Massenmedien verwenden. Der schöpferische Funke dieser Künstler entzündet sich an einer großstädtischen Umwelt, in der sie immer gelebt haben. Wohl spürt man den Eindruck der Volkskunst, aber verwandelt durch die Rätsel und Paradoxe des Spiels der Zeichen auf den verschiedenen Bedeutungsebenen ihrer Arbeiten, die reale Objekte, lebensgroße Wiedergabe, skizzenhafte Ausführungen und skripturale Elemente in sich vereinigen.“<sup>118</sup>

Interessant ist, dass die künstlerischen Anregungen Ron B. Kitajs, der einen entschiedenen Einfluss auf seine Mitstudenten wie Hockney und Boshier ausgeübt hatte und im Gegensatz zu den meisten anderen englischen Popkünstlern mit dem amerikanischen Action Painting und dem Werk von Robert Rauschenberg und Jasper Johns vertraut war, für die frühen Arbeiten Hockneys entscheidende Impulse lieferten. Das Ergebnis dieser Nähe zu Kitaj manifestiert sich in den frühen Arbeiten Hockneys, bei denen neben der Vereinigung der unterschiedlichen Bildsprachen von Abstraktion und Figuration die Verbindung von Bild und Schrift gezeigt wird. Dabei wird deutlich, dass Hockney wie Kitaj auf sehr eigene Art auf die populäre künstlerische Tendenz seiner Zeit reagierte und seine eigene Arbeit vielmehr als Form von intellektueller Kommunikation mittels einer Zeichensprache, die gleich Worten gelesen werden kann, verstand.

---

<sup>118</sup> Zitiert in: Alloway 1968, S. 57-58.

## 6. Einführende Bildbetrachtung eines exemplarischen Werks: *Queer*, 1960

Von 1960 an schien sich Hockney mit seinem Bild *Queer* (Abb. 10) von der offenen abstrakten Richtung zu distanzieren und dabei den Weg zu einer ganz neuen Bildkomposition einzuschlagen, in der abstrakte Formen gleichzeitig mit figurativen Formen zu erkennen sind. Auch wenn die Kompositionen auf den ersten Blick als abstrakte Gemälde angesehen werden, werden sie immer von figurativer Darstellung begleitet. Erst mit dem Bild *Queer* von 1960 gelingt Hockney ein entscheidender Entwicklungsschritt in seinem Frühwerk. Seine neue Komposition, die aus der im unteren Teil des Bildes dargestellten Figur und einer darüber gelegten monochromen Farbfläche besteht und zwischen Figuration und Abstraktion schwankt, deutet die figurative Darstellung in den folgenden Gemälden an. Mit *Queer* beginnt eine Reihe von Kompositionen, die sich im folgenden Jahr mit *Doll Boy* (Abb. 11) und *We Two Boys Together Clinging* (Abb. 12) weiterentwickelt. Der amerikanische Kunstkritiker Marco Livingstone, der mehrfach über Hockney geschrieben hat, fasst in einer 1981 erschienen Monographie das Verhältnis der monochromen Farbigkeit zum Gegenstand der Figurdarstellung am Beispiel von *Queer* und *Vorstudie für Doll Boy* zusammen:

“The identification of the black smudged area in the lower section of *Queer* becomes possible if one compares it with one of the studies for *Doll Boy* executed shortly afterwards. The arch surmounted by a blotch can now be read as a male figure, pushed down by the weight from above as a symbol of self-oppression.”<sup>119</sup>

Die vorausgegangenen Arbeiten, die Hockney in den ersten Monaten am Royal College of Art geschaffen hatte, entstanden unter dem starken Einfluss der modischen abstrakten

---

<sup>119</sup> Livingstone 1981, S. 21.

Malerei. Zwei der frühesten Bilder von Hockney sind die zwischen 1959 und 1960 entstandenen Gemälde *November* und *Erection* (Abb. 13). In ihrer Flächigkeit und mit dem dargestellten pflanzlichen Motiv und abstrakten Abkürzungen weisen sie moderne abstrakte Züge auf, denen sich Hockney nur für ein paar Monate am Royal College of Art angenähert hatte, wodurch sie sich von vielen anderen frühen Werken des Künstlers wie *Queer* aus jenen ersten Jahren unterscheiden. Diese Werke gleichen vielmehr dem Abstrakten Expressionismus von Alan Davie.<sup>120</sup> Hier kommen Anlehnungen an die modische abstrakte Malerei ebenso wie sein starker Drang zur modernen Malerei zum Ausdruck, in der eine engere Verbindung zur Abstraktion zu erkennen ist. Der Abstrakte Expressionismus hat einen ungeheuren Einfluss auf einen Großteil der jungen britischen Künstler ausgeübt. Betrachtet man die historische und künstlerische Bedeutung des Konzepts des Abstrakten Expressionismus sowohl in Amerika als auch in Europa, besteht kein Zweifel, dass diese Strömung mit der Tendenz zur Moderne den künstlerischen Stil des jungen Hockney in eine bestimmte Richtung lenken musste.

Obwohl die abstrakten Tendenzen ihn von den realistischen und illusionistischen Darstellungen befreiten, suchte er andererseits seine eigene Arbeitsweise. Interessant ist das Kleinformat. Hier verwendete Hockney kleine Leinwände, während die amerikanischen Künstler mit großen Formaten, häufig sowohl in der Höhe wie Breite 200-250 cm, arbeiteten. Ganz ähnlich bemerkt Livingstone 1981:

“For a short period during his first term, Hockney investigated the possibility of painting pictures which were totally non-referential. Painted generally on three-by-four foot board issued by the College, these were larger than most of his previous pictures,

---

<sup>120</sup> Zum Einfluss des Abstrakten Expressionismus auf Hockney und seine Zeitgenossen in Bezug auf eine Ästhetik der Modernen Kunst siehe: Hockney, 1976, S. 41, siehe auch: Kat. Ausst. Hamburg 1991, S. 21.

although they stopped far short of the ambitious mural-like scale favoured by American artists of Pollock's generation. In part this can be attributed to the fact that this was the largest size board available free from the College, but it is due also to the fact that Hockney was taking as his point of reference not American but British abstract painting of the 1950s, which was conceived still within the tradition of the easel picture."<sup>121</sup>

Bei den amerikanischen Künstlern des Abstrakten Expressionismus, z. B. bei Jackson Pollock, in der Farbfeldmalerei bei Barnett Newman oder der Pop Art sind große Leinwände sehr häufig zu finden. Der Betrachter, der vor den Bildern mit großen Formaten steht, wird eine gewisse Distanz zu den dargestellten Gegenständen einhalten. Dadurch ist der Betrachter mit der räumlichen und sublimen Wirkung, die die Größe der Bilder bietet, viel stärker verwoben. Mit den Maßen des Bildes *Queer* konnte Hockney mit der Malerei von damals nicht mithalten. Aber er wagte es, mit außergewöhnlichen kleinen Formaten zu arbeiten, wobei seine Arbeit an Nähe zwischen Bild und Betrachter gewann, die die amerikanischen Künstler mit riesigen Formaten verloren. Ein entscheidender Grund für die Wahl der kleinen Leinwand bei Hockney war das Vorhaben, den Betrachter näher an die flache Leinwand herankommen zu lassen. In seiner Autobiographie schilderte Hockney, wie er begann, sich dessen bewusst zu werden, dass er in den abstrakten Tendenzen der modischen Avantgarde nicht ausreichend seine eigene künstlerische Sprache entwickeln konnte.<sup>122</sup> Livingstone bemerkt auch, dass die Schriftintegration ins Bild bei Hockney, die mit seiner eigenen künstlerischen Sprache verbunden ist, sich auf die Bilder von Kubisten bezieht:

“Troubled by the apparent lack of content in abstract art, but not yet ready to reassert figurative references for fear of appearing reactionary, Hockney found in words a way of communicating specific messages without confronting the dilemma of illusionism.

---

<sup>121</sup> Livingstone 1981, S. 15.

<sup>122</sup> Siehe: Hockney 1976, S. 41.



The idea was suggested to him by Cubist pictures in which words were written on the canvas as a substitute for, or as a clue to the identity of, objects and environments that would otherwise be difficult to decipher. It is a way of bringing in the rest of the world while maintaining the literal identity of all the marks on the canvas; a picture of something is not the thing itself, whereas a word, while alluding to another level of experience, retains the same from whether it is written on a sheet of paper or transcribed on to the surface of a painting.”<sup>123</sup>

In diesem Sinn nahm die Integration der Schrift ins Bild seit dieser Zeit im Werk des Künstlers eine zentrale Stellung ein. In beinahe allen Werken tauchten nun skripturale Zeichen wie lesbare Worte, Satzfragmente, Buchstaben und Ziffern auf. In Form von ganzen poetischen Sätzen auf dem primitiv dargestellten Bildhintergrund, abstrahierten Zeichen und expressiven Markierungen spielten sie innerhalb der Komposition eine zentrale Rolle. Besonders häufig finden sich sprachliche Äußerungen in Werken, die eine autobiographische Aussage über seine Homosexualität enthalten, oft handelt es sich dabei um Stellungnahmen für das Verbotene und das Isolierte. Mit dem Bild *Queer* (1960) tritt Hockneys Frühwerk in eine neue Phase ein. Hier überwindet er die Abstraktion, die in diesen Jahren Mode war, indem er nur undeutlich lesbare Wörter und Begriffe wie „Queer“ oder „Queen“ in das Bild einfügt. An zentraler Stelle im Bild *Queer* ist lediglich der Titel *Queer* in zarter rosa Farbe erkennbar. Der Betrachter stellt überrascht fest: Diese Distanz ist zu weit, von hier aus lässt sich der Titel im Bild nicht lesen. Er muss sich dem Bild nähern, um die Schrift lesen zu können. Hier kann Hockney eine neue Nähe zwischen Betrachter und Bild herstellen, indem er dem Betrachter die Pflicht zur Annäherung auferlegt. Dies entspricht auch Livingstones eigener Auffassung über die Funktion der Schrift im Bild:

---

<sup>123</sup> Livingstone 1981, S. 18-19.

“The minute size of the picture and the presence of the written message beckons the viewer closer and incites him to scrutinize the surface, which is a thick and dry mixture of oil paint with sand. The words thus have two functions, that of transmitting a message and – a basic goal of the modern artist - that of making the viewer aware of the material composition of the image as paint on canvas. If one stands close enough to these pictures to read the messages, it is possible to lose sight of the images as they seem to disappear into the deliberately rough surfaces of paint, so that one’s consciousness of the tactile qualities of the manipulated paint is increased.”<sup>124</sup>

Hockneys Arbeiten sind hier genauso auch auf einer Linie mit Arbeiten Ron Kitajs, der seinen Fokus auf die zahlreichen Möglichkeiten der Schriftintegration ins Bild richtete. Hockney stellte bewusst einen Bezug zur Ästhetisierung des Geschriebenen bei Ron Kitaj her. Wie Schumacher beobachtete, wurde die Zweidimensionalität der Bildoberfläche von Hockneys Arbeiten erkannt, indem der Betrachter dem Bild näherkommt, um das Geschriebene im Bild zu lesen:

„Formal unterstützen die geschriebenen Worte den gestisch-expressiven Charakter der Darstellung und heben zudem die Zweidimensionalität der Bildoberfläche hervor, da sie Raumtiefe negieren und der Betrachter den Hintergrund automatisch als Ebene versteht, die beschriftet wurde.“<sup>125</sup>

Das Zusammenspiel zeichnerischer Linien, nervöser, instabiler Striche und verwischter Farbflecken einerseits und knapp leserlicher Schrift andererseits führt in vielen Arbeiten zu einem Effekt, der eine Assoziation von bekritzelten Wänden und Mauern entstehen lässt. In der Darstellung gealterter Oberflächen lassen sich Eigenheiten in der Materialbildtechnik und Einflüsse von Sandra Blow, die ihre Studenten Materialbilder mit Sand lehrte<sup>126</sup>, erkennen, obwohl Hockney in seiner Zeit an der Royal Academy of

---

<sup>124</sup> Livingstone 1981, S. 21.

<sup>125</sup> Schumacher 2003, S. 23.

<sup>126</sup> “The painters teaching at the College then were Carel Weight, Ruskin Spear, Ceri Richards, Roder de

Art in London verschiedene Malklassen besuchte und ihre Beschränkung auf eine Richtung, den Abstrakten Expressionismus, scharf kritisierte.<sup>127</sup>

Wesentlich größeren Einfluss hatten auf Hockney jedoch die 1960 in London ausgestellten Bilder von Jean Dubuffet, besonders dessen Materialbilder, die sich in ähnlicher Form im Frühwerk Hockneys entwickelten und wiederfanden. In der Darstellung mauerartiger, gealterter Oberflächen ist der Einfluss von Dubuffets Arbeiten auf die von Hockney deutlich erkennbar. In seinen Materialbildern umging Jean Dubuffet die allgemeinen Problemstellungen der Darstellung von Spuren der Vergangenheit mit dem Mittel der Evokation, indem er in die Ölfarbe seiner Oberflächen bisher als Malmaterial vernachlässigte Substanzen wie Gips, Leim oder Sand einfügte. Dadurch konnte er nicht nur seinen Arbeiten den Eindruck von Graffiti auf Mauern verleihen, sondern beweisen, dass gemalte Bilder reine optische Materialität sind. Auf diese Weise geschieht eine Annäherung an das Bild und immer mehr sind Spuren des Malens sichtbar.

In ähnlicher Weise erzeugte Hockney in *Queer* durch einfache, schwarze Umrisslinien, den Eindruck von gemalten Zeichen auf einer Graffiti-Mauer. Wie Dubuffet malte Hockney mit heller Farbe auf eine Grundierung aus Sand, der leicht durchlässig wirkt. In die noch feuchte Farbe eingegrabene Linien, die den Malgrund sichtbar machen und an Graffiti-Mauern erinnern, sind die Gemeinsamkeit zwischen beiden Künstlern. Auch lediglich skizzierte flächige statische Figuren von Hockney gehen auf Dubuffets

---

Grey, Colin Hayes, Sandra Blow – they got her in because she did big abstracts with sand in them, the sort of things students were doing; she was brought in to control them!”, Hockney 1976, S. 41.

<sup>127</sup> “I’d always liked drawing a figure. Some people hate it, they don’t want to do it; I’d always liked it, partly because I’ve been always been able to do it; but I worked at it. Everybody else was doing big abstract expressionist pictures.”, Hockney 1976, S. 41.

Figuren, die den Eindruck des Archaischen erzeugen, zurück, den Ulrich Luckhardt als eines der Grundthemen Dubuffets in Bezug auf die graffitiähnliche Anonymität bei Hockney bezeichnet:

„Schon für Jean Dubuffet, offensichtlich einem Vorbild Hockneys, waren anonyme Kritzeleien bei seiner Suche nach archaischen unverfälschten künstlerischen Äußerungen von großer Bedeutung und fanden so den Weg in seine Gemälde.“<sup>128</sup>

Das Frühwerk Hockneys gliedert sich in drei Hauptthemenbereiche. Die drei Themen lassen sich kurz wie folgt beschreiben: Das erste Thema besteht aus dem Übergang von der Abstraktion zur Figuration. Also aus der Verbindung von zwei verschiedenen Bildsprachen, deren Unterschiede Hockney auf einer Grundfläche kombinierte. Das zweite Thema wird von der Integration von Schrift ins Bild bestimmt, die als das bildnerische Element formal und inhaltlich eine große Rolle spielt. Das dritte Thema wird von einem Mauermotiv im Bildhintergrund bestimmt. Die drei Themen finden sich jedoch nicht nur in Zeichnungen und Gemälden, sondern auch in Hockneys fotografischen Arbeiten, die er stets parallel zu seinen bildnerischen Werken geschaffen hat.

Die Grundidee, die alle drei Themen prägt, zeugt von einer sehr modernen Bild- und Kompositionsauffassung. Die frühen Arbeiten Hockneys basieren auf den äußerst komplexen kunsthistorischen Einflüssen, die sich bei Hockney mit einem offensichtlichen Interesse an Flächigkeit der Bildoberfläche, zeigen. Grundprinzip seiner drei Themen ist die Betonung des Bildes als Fläche. Vor diesem Hintergrund liegt der entscheidende Fokus auf der Malerei der Moderne, die hier durchaus in diesem

---

<sup>128</sup> Luckhardt, Ulrich: *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy*, in: Kat. Ausst. Hamburg 1991, S. 14.

Sinne verstanden werden soll.

## II. David Hockneys Bildstrategie zu Beginn der 60er Jahre

### 1. *Doll Boy*, 1960-61

#### 1.1. Phänomenologische Erfassung

*Doll Boy* aus den Jahren 1960-61 zählt zu den kompositorisch bedeutungsvollsten Werken des Künstlers. Hier vereinigen sich zwei unterschiedliche Bildsprachen Hockneys aus dieser Zeit, Abstraktion und Figuration, weshalb dieses Bild wegen der persönlichen künstlerischen Loslösung von den vorausgegangenen Arbeiten und wegen des Übergangs von Abstraktion zu Figuration näher betrachtet werden soll.

Die Leinwand besteht aus zwei zusammengesetzten Bildteilen: Der obere und fast abstrakt wirkende Bildteil zeigt eine fast quadratische rote Fläche links und vier ebenso rote senkrechte Streifen. Auf einem Streifen am rechten Ende erblickt der Betrachter die schwarz geschriebene Farbangabe „red“. Hier zeigt Hockney wieder seine künstlerische Vorliebe, indem er Abstraktion und Figuration in zwei fast gleich großen nebeneinanderliegenden Bildteilen darstellt und in einem Bild vereint. Die obere Bildhälfte gliedert sich in eine rote Fläche und vier rote vertikale Streifen, die abstrakt und geometrisch wirken. In der unteren Bildhälfte dagegen erscheinen die malerisch gesetzten Pinselstriche verwischt. Im unteren Bildteil ist die Kontur der Figur, die den Kopf zur Seite hält, verwischt dargestellt. Die Gesichtszüge der Figur sind schwer erkennbar. Hier verzichtet Hockney auf realistische Darstellung. Kopf, Schulter und Arme sind lediglich skizziert und diese Darstellung vermittelt den Eindruck, dass sich die Figur bewegt. Die Notenzeichen unterhalb des eine überstehende Zahnreihe

zeigenden Mundes und der geschlossenen Augen der Figur scheinen sich ihren eigenen tiefen Gefühlen hinzugeben und zu der Musik zu tanzen. Die zwei spitzen, schwarzen Dreiecke können als Hinweis auf die Beine der Figur betrachtet werden. Darüber ist die Bezeichnung „Queen“ auf dem weißen Hemd der Figur zu erkennen. Neben der Spitze des linken Dreiecks steht versteckt die Zahlenkombination „3.18“. Aus geringerem Abstand betrachtet, holt sie den Blick des Betrachters zurück auf die Bildfläche. Die Spuren, die während des Malprozesses des Künstlers entstanden sind und wie Graffiti-Gekritzeln auf einer Mauer wirken, erfüllen weitere Funktionen auf der Bildfläche. Ein kurzer, dreizeiliger Text, der auf ein Täfelchen am unteren rechten Bildrand geschrieben wurde, schafft auch die räumliche Entfernung und die geistige Distanz des Betrachters ab. Zwischen der großen roten Fläche und der Figur taucht der Titel des Bildes *Doll Boy* auf.

## 1.2. Zitat des charakteristischen Merkmals der avantgardistischen Malerei

David Hockney, der international zu den bedeutendsten englischen Künstlern der Gegenwart gehört, hat Anfang der 60er Jahre mit seiner Arbeit die um 1960 einsetzende künstlerische Tendenz mitgestaltet, indem er ein vielfältiges und widersprüchliches malerisches Werk geschaffen hat. Er griff die entscheidende Tendenz zur Abstraktion dieser Zeit in seinen Arbeiten auf, aber verzichtete auch nicht auf die Gegenständlichkeit im Bild. Hockney gelang es zu Beginn der 60er Jahre, die unterschiedlichen Bildsprachen von Gegenständlichkeit und Abstraktion auf einer Leinwand zu realisieren und aus diesen Widersprüchen seine eigene Bildsprache zu entwickeln.

Im Jahr 1956 wurden in London erstmals die Werke derjenigen amerikanischen Künstler gezeigt,<sup>129</sup> die Greenbergs Konzept der Moderne umzusetzen suchten. Nicht nur auf die künstlerische Entwicklung Hockneys, sondern auf die neuen künstlerischen Ausdruckformen der anderen britischen Künstler hat die New Yorker Kunstszene maßgeblichen Einfluss ausgeübt. Weitgehend unabhängig von seiner akademischen Ausbildung experimentierte Hockney vorsichtig mit einem abstrakten und geometrischen Bildelement. Hierbei orientierte er sich vermutlich erstmals in seinem

---

<sup>129</sup> In der Ausstellung *Modern Art in the United States: Selections from the Collections of the Museum of Modern Art*, New York, die 1956 als eine Wanderausstellung des International Program des MoMA in der Tate Gallery in London stattgefunden hat, wurden erstmalig die entscheidenden vier oder fünf Haupttendenzen der amerikanischen Kunst gezeigt. Die zeitgenössischen Künstler wie Arshile Gorky, Franz Kline, Philip Guston, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still und Mark Tobey wurden präsentiert. Siehe: Ruby, Sigrid: „*Have We An American Art?*“. *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit* (Diss. Bonn 1999), Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1999, S. 333.



künstlerischen Schaffen nicht an einer lokal oder akademisch ausgeprägten Kunstform, sondern stellte zunächst seine eigene künstlerische Lösung in den Vordergrund. Sein Frühwerk aus dieser Zeit zeigt, dass Hockney zum ersten Mal versuchte, sich von einer figurativ-gegenständlichen Kunstauffassung zu lösen und sich der Tendenz zur Abstraktion zuzuwenden. Vor allem, dass er sich auch hierin von vielfältigen und sehr unterschiedlichen Traditionen und Vorbildern inspirieren lässt, ist sehr interessant.

Die rote Farbfläche und die roten Streifen, die die obere Zone des Bildes *Doll Boy* von Hockney unterstreichen, zeigen, dass die jüngere europäische Generation von der amerikanischen geometrischen Musterung fasziniert ist, ebenso dass Hockney sich mit den Farbbahnen, die vertikal oder horizontal verlaufen, beschäftigt, und dass diese monochrome Farbfläche und die Streifen eine Art Nachbildung der damals von Morris Louis gemalten Werke sind.<sup>130</sup> Hockney evoziert beim Publikum, dem die moderne Abstraktion vertraut ist, ein Gefühl des Wiedererkennens, indem er ein charakteristisches Merkmal der Bilder von Morris Louis, der für seine fließenden Farbbahnen auf ansonsten leerer Leinwand bekannt ist, ins Bild übernimmt. Zudem handelt es sich neben der vertrauten Wahrnehmung auch um eine Differenz zu dieser, womit der Betrachter seine eigene, aktive und kritische Position verwirklichen kann. Hockney übertrug seine Bildzitate in collagenhaft stark vereinfachte Darstellungsformen. Damit zeigte er sowohl die Begeisterung für den zitierten Künstler als auch die ironische Distanz zu diesem. Dass Hockney auffallend häufig Werke von Morris Louis und Kenneth Noland zitiert, spricht im Rahmen der Malerei der Moderne für sich. Schumachers Dissertation über die Zitate als Bildstrategie Hockneys wirft jedoch nicht nur die Frage nach den ironischen künstlerischen Intentionen des Künstlers

---

<sup>130</sup> Siehe: Morris Louis, *While*, 1960, Acryl auf Leinwand, Privatsammlung, New York (Abb. 14)

auf, sondern ebenso die nach der Bildsprache, welche eine solche Umsetzung des Vorbildes ermöglicht.<sup>131</sup> Entsprechend muss auch erklärt werden, inwiefern Hockney als Referenz das Vorbild in Bezug auf die kunsthistorische Szene versteht. Die Auswahl der Bildbeispiele der amerikanischen Künstler aus den 50er und 60er Jahren ist kein Zufall. Hier finden sich besonders viele Übereinstimmungen.

*Flight into Italy-Swiss Landscape* (Abb. 15) entstand nach einer Autofahrt durch die Alpen. Wie Hockney sich in seiner Autobiographie ausführlich erinnert, konnte er unmittelbar vor den spektakulären Alpen die Szene der Bergwelt der Schweiz aus der Kabine des Lieferwagens nicht mehr sehen.<sup>132</sup> Die Darstellung zeigt eine Gebirgslandschaft unter einem völlig flachen, grauen Himmel, drei Figuren in einem Wagen, in dem sie nach Italien mitgenommen wurden, und ein Haus. Im Gemälde versuchte Hockney zu zeigen, dass sich die Malerei zur Darstellung von Bewegung oder zur Darstellung einer zeitlichen Abfolge nur unzulänglich eignet, indem er sie mit der statischen Bühnenhandlung gleichsetzte. Auf ähnliche Weise wie in *Doll Boy* übernimmt Hockney ein charakteristisches Merkmal der Bilder von Morris Louis<sup>133</sup> für die Darstellung der Alpen in *Flight into Italy-Swiss Landscape*. Die Streifen der Berge erfüllen die Funktion als abstrakte Fläche und erinnern den Betrachter an die charakteristischen Merkmale in Morris Louis abstrakter Malerei.<sup>134</sup> Das heißt, einerseits erreichen geometrische Simplifizierungen ihren Höhepunkt, indem sie eine

---

<sup>131</sup> Siehe: Schumacher 2003.

<sup>132</sup> Siehe: Hockney 1976, S. 87.

<sup>133</sup> The Institute of Contemporary Arts zeigte 1960 fünf Gemälde von Morris Louis *Post-Painterly Abstraction* in London. Siehe: Ruby 1999, S. 425.

<sup>134</sup> Fünf Gemälde von Morris Louis *Post-Painterly Abstraction* wurden im Frühling 1960 im Institute of Contemporary Arts, London gezeigt. Im darauf folgenden Jahr zeigte die Ausstellung *New New York Scene*, die von der Marlborough Fine Art Gallery in London organisiert wurde, die geometrische Abstraktion und andere Tendenzen der zeitgenössischen Malerei mit Künstlern wie Ellsworth Kelly, Morris Louis and Kenneth Noland. Siehe: Ruby 1999, S. 425-433.

Berglandschaft in diesem Bild als abstrahierte Streifen darstellen. Andererseits wirkt die Darstellung der Berge wie ein illusionistisch präzises wiederholtes Zitat eines Bilddetails von Morris Louis.<sup>135</sup>

Eine Reihe von Bildern aus dem Jahre 1962 beispielsweise zeigt noch deutlicher, dass ein wesentliches Kennzeichen der amerikanischen Farbfeldermalerei hier eine wichtige Rolle spielt. Zu ihnen gehören *Man in a Museum (or You're in the Wrong Movie)*, *The First Marriage*, *The Second Marriage* und *The Hypnotist*, die durch einen Aufenthalt in Berlin im August 1962 inspiriert wurden. *Man in a Museum* (Abb. 17) zeigt zwei Figuren. Der junge Mann vermittelt den Eindruck eines Museumsbesuchers, er scheint der kolossalen Gestalt seinen Rücken zuzuwenden und schaut aus dem Bild heraus, während die kolossale Gestalt frontal ausgerichtet positioniert ist. Sie wird von der strengen Profilansicht des Mannes kontrastiert und scheint sich nach ihm umzudrehen. Die Haltung der Figuren, die statisch ohne Blickkontakt dargestellt sind, verleiht dem Bild einen rätselhaften Charakter. Durch einen breiten schwarzen Streifen wird die Standfläche angedeutet, jedoch bleibt die räumliche Situation des Bildes unklar. Es ist auffallend, dass die stark vereinfachten geometrischen Bögen auf der Brustpartie und hinter dem Kopf der Statue an den Tondi von Kenneth Noland erinnern.<sup>136</sup>

Direkt nach *Man in a Museum* entstand noch im selben Jahr ein großformatiges Gemälde *The First Marriage* (Abb. 18), wobei Hockney das Thema des Museumsbesuchers wieder aufgriff und die zwei Figuren, die als der Museumsbesucher und das Kunstwerk zu identifizieren sind, darstellte. Die beiden Figuren bezeichnete

---

<sup>135</sup> Siehe: Morris Louis, *Alpha Lambda*, 1961, Acryl auf Leinwand, Collection Dr. and Mrs. Chales Hendrickson (Abb. 16)

<sup>136</sup> 1960 wurden die Bilder von Kenneth Noland in der New London Gallery gezeigt.

Hockney als „the heavily stylized wooden figure with the real human being“.<sup>137</sup> Die beiden Figuren, die vor dem unbehandelten Hintergrund dargestellt sind, sind durch ihre Kleidung als Hochzeitspaar zu identifizieren: die Braut sitzt mit einem langen weißen Schleier bekleidet da, während der Mann mit einem dunklen Anzug bekleidet ist und neben ihr steht. Die stark vereinfachten Bildelemente der Braut, wie z. B. bei den Brüsten, den Ohrringen und dem Gesicht, wirken wie nachträglich ins Bild hineincollagiert. *The First Marriage* zählt aus verschiedenen Gründen zu Hockneys bemerkenswertesten Arbeiten. Hockney zeichnete wesentliche Bestandteile der Figur, wie Gesicht, Augen und Brust, wie eine graphische Überarbeitung der collagierten Darstellung,<sup>138</sup> weil seine Arbeitsweise gleichzeitig alle wesentlichen Kennzeichen der Collage-Technik der folgenden Jahre in sich vereint. Die Schlüsselposition in Hockneys Werk beruht auf der Tatsache, dass *The First Marriage* Kontraste verschiedener Art zeigt. Es ist vor allem auffallend, dass Hockney an dem Motiv der Halbkreise mehr Gefallen zu finden scheint. Die Halbkreise, die regenbogenartig übereinander liegen, beanspruchen mehr und mehr Aufmerksamkeit, z. B. bei den Brüsten, den Ohrringen, und vor allem bei der abstrahierten Sonne. Hier setzt Hockney gezielt ein Mittel ein, das ein spezifisches Kennzeichen für Kenneth Noland's Tondi ist, die vereinfachte Deformation. Das Motiv der Halbkreise bei Hockney hat beispielsweise mit Kenneth Noland's *Bloom* (Abb. 19) weitaus mehr gemeinsam, als auf den ersten Blick offensichtlich ist.

---

<sup>137</sup> “From the distance they looked like a couple, posing as it were for a wedding photograph. This amused me at first, but then I rather liked the idea of the marriage of styles, as it were the heavily stylized wooden figure – with the real human being.”, Brief von Hockney an die Tate Gallery, datiert auf den 15. August 1963, zitiert nach: Webb 1988, S. 54.

<sup>138</sup> Hockney verglich seine Arbeitsweise mit der Collage-Technik: “I like the idea of jumbling several styles within a single picture. It was like working with collage and I could add new meaning to it”, Friedman, Martin: *Painting into Theater*, in: *Hockney paints the stage*, Text von Martin Friedman, mit Beiträgen von John Cox, John Dexter, David Hockney und Stephen Spencer, (Ausstellungskatalog Walk Art Center Minneapolis 1983), Minneapolis: Walk Art Center und Abbeville Press; London: Thames & Hudson, 1983, S. 30.

Darüber hinaus muss dieses vereinfachte Bildelement bei Hockney im Zusammenhang mit den Zielscheibenbildern Jasper Johns' gesehen werden. In einigen frühen Arbeiten, z. B. in *The Snake* (Abb. 20) von 1962, dient als Motiv die expressive und bewegende<sup>139</sup> Linienführung, die einen wirkungsvollen Kontrast zu Jasper Johns' flacher statischer Komposition bildet. An dieser Stelle sei auf ein sehr wesentliches Gestaltungsmerkmal Jasper Johns' hingewiesen: Flächigkeit. In frühen Arbeiten Hockneys hat sie einen besonderen Stellenwert. In seiner Autobiographie erwähnte er *The Snake* in Bezug auf seine Suche nach Flächigkeit in der Malerei, wie sie etwa von dem führenden Kritiker Clement Greenberg behandelt und von Künstlern wie Jasper Johns und Kenneth Noland eingelöst wurde:

“At that time I was much more conscious of the current ideas about painting. For instance, flatness: flatness was something that people really talked about then, and I was interested in it. Everyone was going on about Jasper Johns's pictures: here was the flatness thing, and it appeared in later abstractions too. *The Snake* is my comment on it, a version of it, in that inside the frame the snake is lying on a canvas; the canvas itself isn't painted. The handmade frame is meant to suggest a mechanical version of the snake. The starting point of this picture was an attempt to animate a target, which was a popular theme among students at the time – it probably derives from Kenneth Noland and Johns. I wanted to give my target painting a completely different subject, but all the time – there was this idea of flatness. I thought it was something I should be involved in.”<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> In seiner Monographie über David Hockney aus dem Jahr 1981 führte Marco Livingstone diesen Ausdruck ein: “The preoccupations of current abstract art gently mocked, as in the ,animation' of the popular target motif into *Snake* in the small canvas of 1962. What Hockney is doing, in effect, is to assert the traditional concerns of figurative art, by which each mark functions both as an element within an enclosed formal system and as part of a recognizable image of something seen. The viewer's experience centres on the interaction of these two functions of paint-as-paint and paint as a sign for a reality out side the picture.” Livingstone 1981, S. 45.

<sup>140</sup> Hockney 1976, S. 87-88.

Diese Äußerung zeigt, dass Hockney gezielt bestimmte Themen und Bildgegenstände der zeitgenössischen Kunst aufgegriffen hat, jedoch die Themen auf sehr unterschiedliche Weise ironisch behandelt und präsentiert wurden. Die Verwendung dieser Bildelemente kann man als Anerkennung der zeitgenössischen Kunst und gleichzeitig als satirische Interpretation der Werke dagegen verstehen.

1960 stellt für die Rezeption der amerikanischen Kunst in England und Europa ein wichtiges Jahr dar. Im Jahr 1956, nachdem die Begriffe „Abstrakter Expressionismus“ und „Farbfeldmalerei“ in New York geprägt worden waren, wurde in London schon erstmals die umfassende Ausstellung speziell zum Thema *Amerikanische Kunst* gezeigt, die den hiesigen Kunstinteressenten endlich die Möglichkeit gab, sich vor Originalen ein eigenes Urteil über amerikanische Kunst zu bilden. Unter dem Titel *Modern Art in the United States* wurde in der Tate Gallery die zeitgenössische amerikanische Kunst vorgestellt. International betrachtet war es vor allem Hockneys Galerist John Kasmin, der die amerikanische Kunst Ende der 50er Jahre populär machte und der Anfang der 60er Jahre viele der wichtigsten amerikanischen Künstler vertrat.<sup>141</sup>

Wie bereits erwähnt haben viele junge britische Künstler wie Patrick Heron, Peter Lanyon, Alan Davie und Robert Denny in der Ausstellung zum ersten Mal die amerikanischen Kunstwerke im Original gesehen. So lautete Patrick Herons begeisterte

---

<sup>141</sup> Zum Verhältnis von Hockney und den amerikanischen Künstlern und der vermittelnden Rolle von Galerist John Kasmin erwähnt Simon Faulkner: “John Kasmin, who began selling Hockney’s work in February 1961 and became his official dealer in July 1962, was a good example of the shift in attention that this new fraction in the gallery system produced. After leaving Marlborough Fine Art, where he had been working as director of their New London Gallery, Kasmin opened a gallery on Bond Street in partnership with Sheridan Blackwood, the fifth Marquess of Dufferin and Ava. With the exception of Hockney, Kasmin’s stable comprised contemporary American and British abstract artists, such as Morris Louis, Kenneth Noland, Anthony Caro and Bernard Cohen. [...] With Kasmin’s promotion Hockney rapidly achieved a degree of commercial success unusual for a young painter. All the paintings in his solo exhibition at Kasmin Ltd in December 1963 were sold, and the exhibition gained considerable attention from the art press. The two main bodies of official patronage in Britain – the Tate Gallery and the Arts Council – had purchased his work by 1963.” Faulkner 1995, S. 13.

Reaktion auf die Arbeiten der amerikanischen Künstler, die sich mit Clement Greenbergs Begriff von Flächigkeit in der Malerei beschäftigten:

“I was instantly elated by the size, energy, originality, economy, and intensive daring of many of the paintings. Their creative emptiness represented a radical discovery, I felt, as did their flatness, or rather their special shallowness ... we shall now watch New York as eagerly as Paris for new developments.”<sup>142</sup>

Ende des Jahres 1960 zeigte das Institute of Contemporary Arts in London eine *Mysterious Sign*, eine Gruppenausstellung in London, die den Arbeiten der zentralen amerikanischen Künstler gewidmet war. Hier wurde die Arbeit von Jasper Johns *Large White Numbers* zum ersten Mal in London gezeigt. Dadurch geriet seine Arbeit wie die Zahlen-, Flaggen- und Zielscheiben-Bilder verstärkt in den Fokus der Kunstszene. Zusammen mit dem auf Linien reduzierten oder in Farbflächen aufgeteilten Bildaufbau zeigten die jüngeren englischen Künstler ein internationales Echo der in Amerika dominierenden Bildelemente: Kreise, Dreiecke, Rechtecke, Quadrate oder Rauten. Vor allem nahmen dabei Joe Tilson mit *Geometry? No. 2* und *Geometry? No. 4* (1964), Peter Blake mit *The First Real Target?* (1961) oder Jon Thompson mit *Do It Yourself Painting* (1962) auf Jasper Johns' Zielscheiben-Bilder (Abb. 21) Bezug. Diese These bezüglich der Funktion einer künstlerischen Umsetzung und eines Zitats der Gemälde lässt sich in Bezug auf die jüngeren englischen Künstler am Beispiel von *The First Real Target?* (Abb. 22) von Peter Blake verdeutlichen. In ähnlicher Weise wie Hockney konnte Peter Blake 1961 im Bild *The Real Target* durch die Wiederholung von geometrischen abstrakten Gemälden und vertrauten Motiven zwei Gegensätze miteinander vereinen. Peter Blake lieferte dabei allerdings auch einen ironischen und gleichzeitig einen

---

<sup>142</sup> Patrick Heron, zitiert in: Spalding, Frances: *British Art Since 1900*, London: Thames & Hudson, 1986, S. 185.

begeisterten Kommentar zu Jasper Johns' Bezugnahmen auf die Hervorhebung der Fläche des Bildes. Im Hinblick auf Jasper Johns' Bildprinzipien schreibt Sandler:

“The clarity of his flags and targets, composed of simple stripes and concentric circles, impressed the younger artists.”<sup>143</sup>

Zeigten die roten Streifen des Bildes *Doll Boy* von Hockney ein Zitat der charakteristischen Farbfeldmalerei wie der von Morris Louis und von Kenneth Noland, so handelt es sich auch bei den vertikalen roten und weißen Streifen der Flaggenbilder von Jasper Johns (Abb. 23), die sich seit dem Jahr 1955 wiederholt in seinem Werk finden, um ein solches.<sup>144</sup> Die amerikanische Flagge lässt sich wie andere seiner Motive, wie Roberta Bernstein folgendermaßen bemerkt, mithilfe des Konzepts der Flächigkeit erklären und verdeutlichen:

“The flatness of the flag enabled Johns to deal with the basic pictorial concern of representation in a new way, since it can be depicted on the flat surface on the canvas without using conventional illusionistic devices like perspective, foreshortening and modeling. Other flat objects followed: targets, numbers, alphabets and maps.”<sup>145</sup>

Hockney setzte ohne Zweifel Jasper Johns Zitat des Streifenmusters in seine eigene Bildsprache und auf seine persönliche Art und Weise um. Doch wird die auf den ersten Blick so große Ähnlichkeit bei näherer Betrachtung sehr schnell von den deutlichen

---

<sup>143</sup> Sandler, Irving: *The New York School. The Painters and Sculptures of the Fifties*, New York: Joanna Cotler Books, 1978, S. 215.

<sup>144</sup> Im Sommer 1961 – von Juli bis August – reist Hockney zum ersten Mal nach New York. *My Bonnie Lies Over the Ocean* (1962) (Abb. 24) ist eine der Radierungen, die Hockney damals in Amerika vollendet hat. Hockney stellt sich als eine Figur mit der Bezeichnung „D.H.“, die den Initialen seines Namens entspricht, dar, zwischen einer senkrecht laufenden amerikanischen Flagge und der Silhouette eines Ozeandampfers. Hier haben die geometrischen Streifen der Flagge eine große Ähnlichkeit mit den Farbstreifen, die bei *Doll Boy* flach und abstrakt wirken.

<sup>145</sup> Bernstein, Roberta: *Jasper Johns' paintings and sculptures, 1954-74. The changing focus of the eye* (Diss. 1975), Ann Arbor 1985, S. 1.



Differenzen abgelöst. Während Johns mit seinen Streifen eine Illusion schuf, wollte Hockney mit seinen Streifen die Illusion des Raumes verdrängen und abstrakt bleiben. Bei Johns übernehmen die Streifen deutlich unterscheidbare Funktionen. Die Streifen von Johns beziehen sich auf die Abbildung einer amerikanischen Flagge, während die Streifen von Hockney für sich selbst stehen.

Jasper Johns wiederholte die amerikanische Flagge als ein wiederkehrendes Motiv in seinem malerischen Werk in verschiedenen Medien, z. B. als Gemälde, Zeichnung, Lithographie und Radierung. Beispielsweise malte Jasper Johns die amerikanische Flagge exakt in den Originalfarben ab<sup>146</sup>, stellte sie ein anderes Mal aber monochrom dar<sup>147</sup> oder schuf mehrere amerikanische Flaggen übereinander.<sup>148</sup>

1948 studierte Jasper Johns am Black Mountain College bei Joseph Albers, der von 1933 bis 1949 dort lehrte und großen Wert auf künstlerische Materialstudien legte. Seine Frau, Anni Albers, unterrichtete dort Kurse im Weben und schuf Textilarbeiten mit Streifenmustern und Gitternetzen. Ihre Textilarbeiten mit hervortretendem Gittermuster, welches das zugrunde liegende Webgeflecht als Dekoration wiederholt, übte einen bedeutenden Einfluss auf die Bildkompositionen von Jasper Johns, die streng schematisch, geometrisch und symmetrisch aneinandergereiht sind, aus und gab Anlass für eigene Untersuchungen über die Ästhetik des Gittermusters oder „grid“, so von John Elderfield<sup>149</sup> und Rosalind Krauss<sup>150</sup>. Das Streifenmuster in Albers Textilien hat eine gewisse Affinität zu den Streifen der Flagge Jasper Johns', durch die Johns den

---

<sup>146</sup> Siehe: Jasper Johns, *Flag* (1954/55).

<sup>147</sup> Siehe: Jasper Johns, *White Flag* (1955).

<sup>148</sup> Siehe: Jasper Johns, *Three Flags* (1958).

<sup>149</sup> Siehe: Elderfield, John: *Grids*, in: *Artforum*, May 1972, S. 52-59.

<sup>150</sup> Siehe: Krauss, Rosalind: *Grids. Format and Image in 20<sup>th</sup> Century Art*, New York: Pace Gallery/Akron Art Institute, 1979.

Bildbegriff zur eigenständigen Entfaltung bringen sollte.

Das obere linke Viertel des Bildes *Flag* ist von einem blauen Rechteck bedeckt, worauf eine regelmäßige Reihung von achtundvierzig weißen Sternen zu erkennen ist. Auf der übrigen Fläche des Bildes sind zudem abwechselnd dreizehn horizontal angeordnete rote und weiße Streifen zu sehen, sieben rote und sechs weiße. Bei der Betrachtung von *Flag* aus einer gewissen Entfernung vermittelt das Bild den Eindruck, als sei es eine amerikanische Flagge an der Wand. Die amerikanische Flagge, die bei Jasper Johns wie ein geometrisches Muster wirkt, bot ihm die Möglichkeit, ein vertrautes Motiv nachzubilden und auf eine individuelle Bildschöpfung zu verzichten.<sup>151</sup> Wenn der Betrachter mit *Flag* von Jasper Johns konfrontiert wird, stellt er sich die irreführende Frage: „Is It a Flag, or Is It a Painting?“<sup>152</sup> Jasper Johns schuf die Flagge, ohne eine motivische Veränderung vorzunehmen. Die konkrete amerikanische Flagge ist in ihrer geometrischen Gestalt, den Proportionen und der Farbigkeit von Jasper Johns genau auf Hockneys Bild übernommen. Das Motiv bedeckt die ganze Leinwand, so dass die Begrenzungen der Flagge mit denen des Bildes genau übereinstimmen. Mit dieser exakten Wiederholung der Flagge zeigte Jasper Johns, dass das Abbild einer Flagge und eine reale Flagge phänomenal phänomenologisch nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind. Der Betrachter stellt sich damit konfrontiert die Frage, ob die Darstellung einer Flagge auf eine amerikanische Flagge außerhalb des Bildes verweist oder selbst die konkrete Flagge ist. Max Imdahl bezeichnet die Leistung in der Arbeit

---

<sup>151</sup> “Things the mind already knows”, Jasper Johns, zitiert in: Steinberg, Leo: *Jasper Johns. The First Seven Years*, in: ders., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art*, New York: Oxford University Press, 1972, S. 31, “Using the American flag took care of a great deal for me because I didn’t have to design it.”, Jasper Johns, zitiert in: Crichton, Michael: *Jasper Johns*, New York: Harry N. Abrams, 1994, S. 30.

<sup>152</sup> Siehe: Imdahl, Max: *Is It a Flag, or Is It a Painting? Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst*, in: Jahnsen-Vukićević, Angeli (Hrsg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Zur Kunst der Moderne*, Bd. I, 1996, S. 130-180.

von Jasper Johns als „Überschritt der mimetischen Präsentation einer gegebenen Wirklichkeit in diese selbst.“<sup>153</sup> Auf der Ebene der phänomenalen Identität weist die Arbeit eine große Ähnlichkeit mit der amerikanischen Flagge auf. Aber bei einer konzentrierten Betrachtung der abstrakt-geometrischen Bildelemente wird der Betrachter verwirrt, so dass die Arbeit von Jasper Johns entweder als Bild oder als Flagge wahrgenommen werden kann. Über diese Oszillation zwischen konkretem Gegenstand und künstlerischer Darstellung schrieb John Yau:

„Selbst wenn wir *Flag* schon sehr oft gesehen haben, springt uns immer noch zuerst die Ähnlichkeit zu einer amerikanischen Fahne ins Auge. Aber fast gleichzeitig fallen uns die Unterschiede zwischen dem Bild und einer Fahne auf. Die ungleichmäßige Oberfläche und die Sichtbarkeit bedruckten Papiers machen es leichter, das Gemälde von seinem Gegenstück in der Wirklichkeit zu unterscheiden. Das Bild weist eine unsystematische Rauheit auf, die für seine Kraft wesentlich ist. Die aus mehreren Schichten bestehende Oberfläche ist nicht Resultat einer Expressivität, sondern ein der Kombination der Materialien immanenter Aspekt. Das Bild ist zugleich visuell und materiell, die Kombination von Enkaustik und Collage favorisiert weder Bildhaftigkeit noch Lesen.“<sup>154</sup>

Jasper Johns malte 1954/55 zum ersten Mal eine amerikanische Flagge in einer alten Technik, der Enkaustik. Die Enkaustik ermöglicht dem Betrachter, die Überschriften und Artikel der Zeitungsausschnitte zu lesen. Wenn man die Flagge aus einer gewissen Entfernung betrachtet, vermittelt das Bild den Eindruck, als sei es eine an der Wand befestigte amerikanische Flagge. Aber nähert sich der Betrachter der Darstellung der Flagge, ermöglicht das Bild dem Betrachter, die von Wachs überdeckten Zeitungstexte zu entziffern. Da tauchen die Wörter, Textzeilen, Werbung, Kopfzeilen und Comicbilder aus der transparenten Wachsschicht auf. Jasper Johns zwingt durch diese Bildstrategie

---

<sup>153</sup> Imdahl 1996, S. 148.

<sup>154</sup> Yau, John: *Die United States von Jasper Johns*, Stuttgart: Edition Tertium GmbH + Co, 1997, S. 36.

den Betrachter, sich erneut mit bekannten und vertrauten Gegenständen auseinanderzusetzen.

“Hockney’s paintings of the early 1960s are based on commonplace objects which we know to be composed of flat printed surfaces. The notion of the painting, for instance in shaped panels representing the Crucifixion, but it was enjoying a particular vogue about 1960 as a means of making figurative references while supporting the Modernist principle of the work of art as the thing-in-itself rather than as a pale reflection of reality. The example of Jasper Johns’s flag and target paintings had a counterpart, closer to home, in the work of British painters such as Richard Smith and Hockney’s fellow student Peter Phillips.”<sup>155</sup>

Livingstone sieht in Hockneys und den Bildern des zeitgenössischen Künstlers Peter Phillips einen Reflex auf die Flagge- und Zielscheiben-Bilder von Jasper Johns, woraus er schließt, dass diese Arbeiten sich auf die Betonung der Flächigkeit des Bildes beziehen. Auch in ihrer Dissertation stellt Schumacher die Zitate Hockneys als künstlerische Konzeptionsstrategie dar, indem sie aus Hockneys Bildelementen, die auf die Werke von Morris Louis, Kenneth Noland und Jasper Johns anspielen, folgenden allgemeinen Schluss zieht:

„Er (Hockney) greift Johns’ und Nolands ungegenständliche Bildelemente auf und bindet sie in einem figürlichen Kontext ein, so dass sie zu eindeutig erkennbaren Objekten werden. Auf diese Weise propagiert Hockney eine figurativ-narrative Bildsprache, in der abstrakte Formen wieder konnotativ besetzt werden können“.<sup>156</sup>

Aus dieser Tatsache, dass die zitierten Merkmale von Morris Louis, Kenneth Noland und Jasper Johns in Hockneys Arbeiten vorkommen, kann geschlossen werden, dass sie

---

<sup>155</sup> Livingstone 1981, S. 32.

<sup>156</sup> Schumacher 2003, S. 72.

sich visuell und konzeptuell auf Hockneys Verständnis des und seine Ironie gegenüber dem Moderne-Begriff beziehen.

Später hatte Hockney ganz in der Manier der Streifenbilder bunte, abstrakte, geometrische Flächen und deutlich erkennbare Gegenstände nebeneinander platziert. Nun wurde deutlich, dass Hockney mit Farbauftrag und Komposition seiner Streifenbilder die Flächigkeit des Bildes betonen und illusionistische räumliche Vorstellungen verhindern wollte.

*Hollywood Hills House* von 1980-81 (Abb. 25) gehört zu Hockneys wichtigsten Werken, in denen er sich auf verschiedene künstlerische Einflüsse der älteren Generation bezog und mit denen er zeigte, was für die Farbstreifen eine wichtige Quelle der Inspiration war. Darüber hinaus konnte an diesem Bild gezeigt werden, wie Hockney die unterschiedliche Breite und Richtung der Streifen variiert. Sie sind mal eine dünne Linie, mal ein breites Band, mal eine horizontale Linie, mal eine vertikale oder eine diagonale Linie.

Wenn der Betrachter vor das Bild tritt, stellt er überrascht fest: Das Format ist zu riesig, von hier aus lässt sich das Bild nicht fassen. Der Betrachter muss sich bewegen, bis sich die Gegenstände erkennen lassen, damit er sie im Bild verfolgen kann. Hockney kombiniert hier den geometrischen, abstrakten und dekorativen Charakter der Streifenbilder und die figurative Malerei miteinander, um den Blick des Betrachters zwischen geometrischer Musterung und Figur vor diesem abstrakten, flächigen Hintergrund wechseln zu lassen. Es handelt sich um ein riesiges Bild, das aus drei Tafeln im Hochformat besteht und den imaginären Blick vom Wohnzimmer über die

Terrasse in den Garten zeigt. Die linke Tafel des Bildes zeigt ein Wohnzimmer, das sehr räumlich wirkt. Der Betrachter, der vor dem Bild steht, betritt sozusagen das Wohnzimmer, schaut zunächst auf die Wand, die dem Betrachter gegenübersteht und an der zwei Gemälde hängen. Unter einem der beiden Gemälde an der Wand stehen ein Fernseher mit seinem Testbild und ein Kamin. Hier setzte Hockney Bildmittel der Linearperspektive ein, um einen räumlichen Eindruck zu erzeugen, der nicht nur flächige Wände und einen Fußboden bietet, sondern auch dreidimensionale Dinge wie eine Holzbank und ein Sofa darstellt, während die abstrakten, geometrischen Flächen in der Mitteltafel die Entstehung einer Raumillusion verhindern und fast völlig flach wirken. Am deutlichsten setzt die gekrümmte Ziegelmauer wieder einen räumlichen Akzent bei der rechten Tafel. Hockney experimentierte, um den Betrachter sich von links nach rechts bewegen zu lassen. So „betritt“ der Betrachter zunächst das Wohnzimmer, bewegt sich dann über die mittlere Tafel und tritt schließlich über die rechte Tafel aus dem Haus hinaus ins Sonnenlicht.

Das Bild bietet abstrakte, geometrische Farbstreifen und Linien an. Am deutlichsten ist dies an den Wänden, auf dem Fußboden, an der Ziegelmauer und im Sonnenlicht zu beobachten. Diese sind meistens diagonal bzw. schräg ausgerichtet, während die anderen Gegenstände dagegen relativ statisch, stabil wirken. Hier macht Hockney den Kontrast zwischen abstrakten Elementen und Gegenständlichkeit klarer, indem sein Bild deutlich erkennbare Gegenstände und deutliche geometrische Flächenformen gleichzeitig aufweist. Hockney ist in diesem Bild ein Kontrast zwischen Fläche und Räumlichkeit gelungen. Das erinnert den Betrachter an das Bild *Women of Algiers* von 1954/55 von Picasso (Abb. 26). Dabei handelt es sich um eine Komposition mit bildparallel eingesetzten Linien, die den Zugang zum Raum versperren und die Illusion

eines Bildraumes verwehren. Die vertikalen und horizontalen Streifen des Bildfeldes erwecken den Eindruck, dass die breiten schwarzen Konturlinien, die an mittelalterliche Glasgemälde erinnern, die ganze Bildfläche dominieren und die Flächigkeit des Bildes betonen. Hockney hat mehrfach betont, dass er sich in seiner Arbeit auf Picasso bezog.<sup>157</sup> Hockney übernimmt auch das Streifenmuster selbst von Picasso. Beide Künstler legten es auf Flächigkeit der Motive an. Beide Künstler kontrastierten die Flächigkeit der abstrakten, geometrischen Farbstreifen mit Gegenständlichkeit und wollten mit ihren Streifen die Illusion des Bildraumes verdrängen.

Die Flächigkeit, das Gegenstück zur Illusion des Raumes, entdeckte Hockney in den geometrischen, abstrakten Flächenformen bei Louis, Noland, Johns und Picasso. Dieses Streifenmuster entwickelte sich bereits bei zahlreichen Künstlern der Moderne zu einem bedeutenden Gestaltungselement. Hockney bediente sich dieses Streifenmusters vorrangig unter dem Einfluss der Streifenbilder von älteren amerikanischen Künstlern und arbeitete gleichzeitig den Kontrast zwischen Fläche und Figur stärker heraus, wie Picasso. Mit diesen farbigen Streifen und Feldern, die Fläche als Fläche wirken lassen, konnte Hockney neben der horizontalen und vertikalen Richtung verschiedene andere Bewegungsrichtungen ins Bild setzen. Dabei entwickelte sich dies zu einem bedeutenden Bestandteil der Komposition, der einen spannungsvollen Kontrast zwischen Fläche und Figur herstellt und eine ausbalancierte Wirkung erzeugt. Damit versuchte Hockney, das Figur-Grund-Verhältnis zu erfassen und die dreidimensionale Darstellung der Figur mit der Zweidimensionalität der Bildfläche zu verknüpfen.

---

<sup>157</sup> Siehe: Naggar 1974, S. 58-65.

### 1.3. Die gespaltenen Wörter

Seit 1959 entwickelte Hockney Interesse an der Integration von Buchstaben und Wörtern in eine gemalte Bildoberfläche. Dabei nahm Hockney die Schriftintegration in Form eines gespaltenen Wortes als Bildstrategie auf, um die Zweidimensionalität zu betonen. Ohne Zweifel findet sich in dieser an der Flächigkeit des Bildes orientierten Bildstruktur auch ein Anklang an die Malweise von Pablo Picassos Collage.

Seit den Bewegungen von Dadaismus, Futurismus und analytischem Kubismus wurde die Schriftintegration ins Bild als formaler und inhaltlicher Bruch in der Bildtradition beleuchtet. Zum einen stellen sich viele Wissenschaftler die Frage danach, was ein Wort zum Bild macht, was die Schrift signalisiert und was der Künstler damit sagen will, wie Les Levine beschreibt.<sup>158</sup> Zum anderen ergibt sich darüber hinaus die Frage, wo die Schrift in die malerische oder plastische Gestaltung des Bildes eindringt und inwieweit das grafisch erscheinende Aussehen der geschriebenen oder gesetzten Schrift als eigenständige Bildsprache gesehen werden konnte. Anknüpfend an die oben genannten Fragen war der Kubismus die erste Kunstrichtung, die die Integration von Wort- und Textfragmenten bzw. ganzen Wörtern und Texten in Bilder thematisierte. Die ins Kunstwerk eingemalten, eingezeichneten oder eincollagierten Sprachen in Form von Buchstaben und Wörtern von Werbezeilen bis hin zu ganzen Zeitungsseiten betonen die Zweidimensionalität des Bildes. Hockneys Integration von Schrift ins Bild steht in dieser Tradition des Kubismus. Bemerkenswert ist bei ihm jedoch der sprachliche

---

<sup>158</sup> "Artists use text, because they have something to say.", Les Levine, zitiert in: Louis, Eleonora/Stoss, Toni (Hrsg.): *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien 1993), Stuttgart: Cantz, 1993, S. 1.



Aspekt: Seine Arbeiten zu dieser Zeit sind als Bestandteil eines Coming-Out-Prozesses zu interpretieren, sie sollen unter autobiographischen Gesichtspunkten gelesen werden.

Im Bild *Doll Boy*, einem der ersten Bilder Hockneys, in dem sich ein gespaltenes Wort entdecken lässt, befinden sich in weißer Schrift die Buchstaben „Valenti“, die auf dem grauen Täfelchen unten rechts im Bild vom Bildrand abgeschnitten dargestellt sind (Abb. 27). Sie lassen Assoziationen von vertrauten Wörtern beim Betrachter aufkommen und werden erst dann vollständig, wenn der Betrachter fehlende Buchstaben ergänzt. An der Stelle, wo der Betrachter ein vollständiges Wort erwartet, hat Hockney ein gespaltenes Wort gesetzt. Es ist vom Bildrand abgeschnitten dargestellt. Das Wort wird vom Betrachter demnach laut gelesen: „Valenti“. Das legt die Vermutung nahe, dass Hockney „Valentine“ anklingen lassen wollte. Beim Lesen und Ergänzen des Wortes ist vor allem die Leistung des Betrachters bzw. Rezipienten gefragt. Dieser wendet je nach kulturellem Hintergrund und Bildungsstand seine eigene Leseweise an. Dabei entstehen die verschiedenen Bildbedeutungen. Ein Kenner der Malerei Hockneys wird dieses unvollständige Wort auf Leinwand vor allem im Sinne selbstexpressiver Malerei als die persönliche, intime Botschaft des Künstlers lesen. Einen mit amerikanischer Kultur und Publikation vertrauten Betrachter wird das Wort an den Namen der Zeitschrift für die jungen Leute erinnern.<sup>159</sup>

Man stellt dabei fest, dass Hockney den konstitutiven Unterschied von der im Bild integrierten Schrift innerhalb und außerhalb des malerischen Kontextes hervorhebt und

---

<sup>159</sup> Dazu bemerkt Ulrich Luckhardt, „Hier spielt Hockney wieder mit der Doppeldeutigkeit. Zum einen verweist es auf den alljährlichen »Valentines-Day« am 14. Februar, dem Tag aller Verliebten, an dem man sich durch kleine Geschenke, vor allem aber durch Postkarten, die gegenseitige Zuneigung und Liebe beweist. Aber »Valentines-Day« ist auch der Titel eines Teenager Magazins jener Jahre, das durch Photostories über Popstars bei jugendlichen Leserinnen einen Markt gefunden hatte.“ Luckhardt 1991, S. 15.

so Assoziationsketten einführt, die zahlreiche Deutungsmöglichkeiten bieten. Hockney fordert den Betrachter auf, das „offene“ Kunstwerk im Sinne Ecos weiterzuarbeiten.<sup>160</sup> Hockney nimmt sich selbst hinter dem Werk zurück, indem er dem Betrachter das Kunstwerk überlässt – im Kontext Valéry's:

„Meine Verse haben den Sinn, den man ihnen gibt.“<sup>161</sup>

Dieses Bewusstsein gilt für viele Bilder Hockneys. Vom Betrachter werden dabei viele erweitert, z. B. indem er das gespaltene Wort ganz unterschiedlich interpretiert, bezeichnet und das fehlende Wort vervollständigt.

Hockney selbst aber lässt durch das heterogene und zufällige Prinzip der Collage die Bedeutungsmöglichkeiten seines gespaltenen Wortes offen. Nur mithilfe seiner visuellen Poesie, die meistens wie Graffiti wirkt, lässt sich das Wort in einem kohärenten Zusammenhang interpretieren. Die Textzeilen, die als visuelle Poesie fungieren, „your love means more to me“, führen so zu einem bestimmten Zusammenhang mit dem unvollständigen Wort auf dem Bild *Doll Boy*, indem sie unvermittelt nebeneinander stehen und als visuelle Poesie fungieren. Hier verbindet sich das laute Lesen des Wortes mit dem Valentine's-Day am 14. Februar, weswegen das an den Valentine's-Day erinnernde Wort „Valenti“ als eine angedeutete Liebeserklärung an Cliff Richard gesehen werden kann.

---

<sup>160</sup> „Und unser Augenmerk muss sich von der Botschaft, als einem objektiven System möglicher Informationen, auf die *kommunikative Beziehung* zwischen *Botschaft* und *Empfänger* verlagern: eine Beziehung, bei der die interpretative Entscheidung des Empfängers den effektiven Wert der möglichen Information konstituiert.“, Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 (1962), S. 132.

<sup>161</sup> Paul Valéry, zitiert nach: Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, 4. erw. Aufl., Hamburg: Rowohlt, 1971, S. 121.

Das Gemälde *The Fourth Love Painting* (1961) zeigt mehrere Gemeinsamkeiten mit *Doll Boy*. Gemeinsam ist diesen Bildern u. a. das gespaltene Wort „Valenti“, das sich auf eine eigene eindeutige Liebesbotschaft des Künstlers bezieht. Es ist klar, dass sich die Integration des Wortes „Valenti“ im Bild *The Fourth Love Painting* bis zum Entstehen des Bildes *Doll Boy* zurückverfolgen lässt.

*The Fourth Love Painting* ist das vierte einer Serie von vier Gemälden, denen Hockney den Titel *Love Paintings* gab und die er von 1 bis 4 durchnummerierte. Hockneys *Love Paintings*-Serie zeigt die Suche nach seiner homosexuellen Identität. Die Bilder werden meist von Herzform, Phallusform und wolkiger Form, die als Ejakulat angesehen wird, ausgefüllt. In *The Fourth Love Painting* von 1961 identifizierte sich Hockney durch den auf der Figur stehenden Zahlencode „4. 8.“, der als „D. H.“ zu verstehen ist, mit der rechten Figur. Hier portraitiert Hockney seine trademarkartige Silhouette als eine Figur der zwei Rückenfiguren, die den Arm über die Schulter der anderen gelegt hat. Eine überdimensionale Herzform und eine Zahlenkombination „69“ deuten an, dass die beiden unerkennbaren Figuren ein homosexuelles Paar sind. In dieser Selbstdarstellung entwirft Hockney ein Bild seiner selbst als Selbstenthüllung seiner Homosexualität. Es ist kein Selbstportrait im Sinne eines individuellen Portraits, sondern Repräsentation seiner Homosexualität. Auf diesen Topos der Homosexualität bezieht sich das gespaltene Wort „Valenti“, das vom Bildrand abgeschnitten ist. Bereits in seinem Bild *Doll Boy* übernahm Hockney das gespaltene Wort „Valenti“ als Hinweis auf den Valentine’s-Day.

1.3.1. Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Collage von Pablo Picasso für die

## Schriftintegration ins Bild

Wie zahlreiche Vertreter der Pop Art, die vielfach mit Collage und Assemblage mit Werbeanzeigen, Reklametafeln, Comicheften, Illustrierten, Zeitungen sowie den neuen Medien Film und Fernsehen arbeiteten, nahm Hockney die Schriftelemente wie das gedruckte Wort von Zeitungs- und Werbematerial ins Bild auf. Aufsehen erregen die seit 1960 entstandenen Gemälde Hockneys aus den *Tea Paintings*-Serien, die keine klassischen Collagen sind – aber es finden sich immer wieder Arbeiten, die Ähnlichkeiten zu den Werken der Kubisten haben und die das Collageprinzip reflektieren: Der Trompe-l'œil-Illusionismus der vertrauten Alltagsobjekte in Hockneys Gemälden wird hier gleichgesetzt mit der Realität und dem objet trouvé der Collagen und Assemblagen. Darüber hinaus wird das kompositorische, flächige Übereinander von Hockneys illusionistisch erscheinenden Gegenständen eng mit der europäischen Collage und ihrer spezifisch flächigen Kompositionsstruktur verknüpft. In Anlehnung an die reliefartige Technik der Collage verwandelte Hockney dabei Schriftelemente in zufällige Buchstabenmuster, indem er die Wörter vom Bildrand oder von der Farbfläche überdeckt und angeschnitten darstellte. In verschiedenen Publikationen finden sich Hinweise darauf, dass Picasso auf Hockney einen entscheidenden Einfluss ausübte.<sup>162</sup> In Parallelität etwa zu den Kubisten wie Picasso brachte Hockney in seinen Zeichnungen und Gemälden das Wortspiel mit dem gespaltenen Wort zum Ausdruck, das dem Betrachter Mehrdeutigkeiten eingibt, wenn sich er an das gespaltene Wort im Bild annähert.

---

<sup>162</sup> Zur Thematisierung des künstlerischen Einflusses Picassos auf Hockneys Bilder und insbesondere zu seiner dialektischen Darstellungsweise, die mit der Collage von Picasso verglichen wird, siehe: Schiff, Gert: *A Moving Focus. Hockney's Dialogue with Picasso*, in: Kat. Ausst. Los Angeles 1988/89, S. 41-52. S. 41-53. Siehe auch: Woods, Alan: *Photo-Collage*, in: Melia 1995, S. 111-131.

Die Kubisten sind in der Geschichte der modernen Kunst die ersten Künstler, die von der Transformation eines konventionellen Bildbegriffs, der sich auf das theoretische Prinzip der Mimesis stützt, ausgehen und neue Lösungen zeigen. Abkehrend von der konventionellen Sehgewohnheit versuchten sie, die schriftlichen Elemente ins Bild zu integrieren, wie Wolfgang Max Faust beschreibt:

„Der Kubismus ist die erste Kunstrichtung, die nicht nur die Krise des Wirklichkeitsverständnisses benennt, sondern die in der Kunst neue Wege zu ihrer Lösung imaginiert. Dazu aber ist der Kubismus gezwungen, den Bruch mit der »natürlichen Begründung« des Bildes im Sehen zu vollziehen. Dieser Bruch aber, der den Bedingungen der Gattung widerspricht, reicht über die Gattung hinaus. Zugleich mit der Abkehr vom Sehen dringt im Kubismus Sprache ins Kunstwerk.“<sup>163</sup>

Die Kubisten wissen, dass die Funktion einer Schriftintegration ins Bild darin besteht, die traditionelle Trennung von Bild und Schrift zu überwinden und den Wendepunkt zwischen konventionellem und modernem Bildbegriff zu markieren. Die Collage war die ideale Technik für die Kubisten in Bezug auf die Schriftintegration ins Bild. Mit den Kubisten, später auch den Futuristen und Dadaisten, erlebte die Collage sowohl in Amerika als auch in Europa ein starkes Wiederaufleben, weil jene begannen, Buchstaben, Schriftrudimente oder Zeitungsfetzen in ihre Bilder miteinzubeziehen, einzumalen oder einzukleben.

Die Schriftintegration ins Bild entstand in den Jahren 1911-14, als Kubisten wie George Braque, Juan Gris oder Pablo Picasso Ausschnitte aus massenproduzierten Druckerzeugnissen wie Zeitungen, Zigarettenschachteln, Kinoprogrammen oder

---

<sup>163</sup> Faust, Wolfgang Max: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München: Carl Hanser Verlag, 1977, S. 37.

Werbeanzeigen in gemalte Bilder einklebten. Dabei wählten sie die Ausschnitte ganz bewusst, damit die lesbaren Wörter des ausgeschnitten Teils einen neuen Sinn schaffen konnten. Anlässlich der Ausstellung *La Section d'Or*<sup>164</sup> sah Maurice Raynal eine der ersten Collagen von Juan Gris, *Le Lavabo*, als „Akzent“ und kompositorischen „Reiz“:

„Um anzudeuten, dass es in seiner Vorstellung von der reinen Malerei durchaus malerische Objekte gibt, zögerte er nicht, mehrere reale Dinge auf die Leinwand aufzukleben [...]. Wenn ich mir einen Flakon vorstelle, und ich will ihn so wiedergeben wie er ist, so erscheint mir sein Etikett als ein nebensächliches Beiwerk, das ich weglassen könnte, denn es ist nichts als ein Abbild. Wenn ich dennoch Wert darauf lege, es darzustellen, könnte ich es genau kopieren. Dies aber wäre eine unnötige Arbeit, denn ebensogut kann ich das wirkliche Etikett auf das Bild kleben, nachdem ich es – entsprechend der Form, die ich dem Flakon gegeben – zurechtgeschnitten habe. Das wird einen feinen, für das Ganze wichtigen Akzent bilden und seinen Reiz bestimmen.“<sup>165</sup>

Über die Funktion der integrierten Buchstaben, Zahlen und Zeichen in den kubistischen Bildern sind die Meinungen in der Literatur geteilt. Die Ausführungen von Zervos zum Prozess der kubistischen Gestaltung bei den Kubisten, nach Wolfgang Max Faust, betonen ausschließlich den formalen Aspekt der skripturalen Elemente.<sup>166</sup> Er behauptet, dass die Funktion der Verwendung von Buchstaben oder Wortfragmenten im Bild nur darin liege, in der Komposition vorgesehene schwarze Farbwerte zu ersetzen. Einen erweiterten Aspekt zeigt Reinhard Döhl<sup>167</sup>, der die skripturalen Elemente bei Kubisten als entfunktioniert bezeichnet. Allerdings greift er auf ein zitierendes Anspielen auf

---

<sup>164</sup> Die Ausstellung *La Section d'Or* fand in Paris in der Galerie de la Boëtie im Oktober 1912 statt.

<sup>165</sup> Raynal, Maurice: *Die Ausstellung ›La Section d'Or‹ 1912*, in: Fry, Edward, *Der Kubismus*, Köln: DuMont Schauberg, 1966, S. 106.

<sup>166</sup> Vgl. Faust 1977, S. 47-48.

<sup>167</sup> Vgl. Döhl, Reinhard: *Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert*, in: Weisstein, Ulrich (Hrsg.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin: Schmidt (Erich), 1992, S. 158-172.

etwas Außerbildliches zurück, das dennoch sprachlich fundiert sein soll. In dieser Hinsicht versteht Jürgen Wissmann<sup>168</sup> auch die Schriftelemente bei den Kubisten durchaus als formale Dimension. Den entscheidenden Platz hierzu nimmt die Ansicht Daniel-Henry Kahnweilers ein, der in einem von Braques „Gitarrenspieler“-Bildern den besonderen Reiz ihrer poetischen Tiefe hervorhebt:

„[...] finden sich zum ersten Male Buchstaben. Eine neue Welt von Schönheit hat hier wieder die lyrische Malerei entdeckt, die unbeachtet schlief in den Maueranschlügen, Schaufenstern, Firmenschildern, die in unsern Geisteseindrücken heute eine so große Rolle spielen.“<sup>169</sup>

Guillaume Apollinaire schuf mit seiner Bemerkung in einem 1913 in Herwarth Waldens Galerie „Der Sturm“ anlässlich einer Ausstellung über Robert Delaunay gehaltenen Vortrags über „Die moderne Malerei“ die Grundlage für ein Verständnis der Tendenz zur Schriftintegration ins Bild der Kubisten wie Picasso und Braque:

„Picasso und Braque nahmen Buchstaben von Schildern und Inschriften auf, weil in der modernen Stadt die Inschrift, das Schild, die Reklame eine sehr wichtige künstlerische Rolle spielen und geeignet sind, in das Kunstwerk aufgenommen zu werden.“<sup>170</sup>

Jeder der Künstler setzte die Produkte der modernen Massengesellschaft als das neue Bildmaterial ein, indem er die anonymen Erzeugnisse wie Flaschen- und Verpackungsetiketten in das Bild übernahm. Vor allem dicke, schwere Groteskschriften, die auf die Etiketten gedruckt sind, wurden bei Künstlern beliebt. Dabei schafften die

---

<sup>168</sup> Wissmann, Jürgen: *Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk*, in: Iser, Wolfgang (Hrsg.): *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München: W. Fink, 1966, S. 327ff.

<sup>169</sup> Kahnweiler, Daniel-Henry: *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart: Hatje, Neuauflage 1958, S. 40.

<sup>170</sup> Apollinaire, Guillaume: *Die moderne Malerei*, in: *Der Sturm*, Nr. 148/9, Februar 1913, zitiert nach: Fry 1966, S. 120.

Kubisten die Realität im Bild, indem sie die typografischen Buchstaben aus modernen Medien ins Bild integrieren. Durch Überdecken und Abschneiden von Buchstaben, Wortfragmenten oder Wörtern, mit denen Massenprodukte bedruckt sind, wird die Schrift in Form eines *objet trouvé* ins Bild eingesetzt. Hier werden Wörter in Fragmente zerlegt und in neue Zusammenhänge geordnet. Die ausgeschnittenen Wörter im kubistischen Bild in ihrer ursprünglichen Form zu lesen, ist nicht mehr möglich. Um die Bedeutung der zerstörten und unvollständigen Wörter herauszufinden, muss der Betrachter mehrmals wiederholt die Wörter lesen und die fehlenden Buchstaben ergänzen. Dieses komplexe Wortspiel vervollständigt die teilweise deformierten Wörter.

Hier entsteht nicht nur eine formale, sondern auch eine inhaltliche Spannung zwischen der Botschaft in der Realität und derjenigen im Bild. Robert Rosenblum, der sich mit so entstehenden Rätseln und Missverständnissen hinter den Wortspielereien beschäftigte, weist darauf hin, dass die in diese kubistischen Bilder integrierten Wörter wörtlich gelesen werden sollen.<sup>171</sup>

Zum Verständnis der Kürzel der aus täglichen Medien entnommenen Wörter bei Kubisten wie Picasso, Braque und Gris soll demnach nicht nur die wörtliche Bedeutung, sondern auch der lokale, temporale und persönliche Hintergrund gelesen werden, der sich auf die ausgewählten Wörter bezieht. Ein frühes Beispiel, die Buchstaben systematisch in die bildnerische Darstellung zu integrieren, stellt George Braques Gemälde *Feuer und Zeitung* vom Herbst 1909 dar. Dieses Gemälde mag das künstlerische Bewusstsein Braques dafür geschärft haben, welches bildnerische Mittel

---

<sup>171</sup> Siehe: Rosenblum, Robert, *Picasso and the Typography of Cubism*, in: Hoffman, Katherine (Hrsg.): *Collage. Critical Views*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989, S. 91-120.



in der Verwendung von Buchstaben verborgen liegt. Die Buchstaben „GIL B“, die zu Gil Blas zu ergänzen sind, könnten einerseits als Hinweis auf einen berühmten französischen Roman, die *Histoire de Gil Blas de Santillance* aus dem 18. Jahrhundert, interpretiert werden. Andererseits könnten sie als eine assoziative Verbindung zu dem Namen der Zeitung, in der am 14. November 1908 und noch einmal im Frühjahr 1909 Louis Vauxcelles anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Kahnweiler den Stil der Kubisten spöttisch beurteilte, gedeutet werden.

Seit Braques *Feuerzeug und Zeitung* werden die Frakturkürzel für Zeitungs- oder Zeitschriftentitel ins Bild integriert und spielen auf die verschiedenen Kontexte an. Ein weiteres ähnliches Beispiel bietet das eingeklebte Wort „Figaro“ in Picassos Bild *Vieux-Marc-Flasche, Glas, Gitarre und Zeitung*. Die in diesem Stillleben dargestellte Zeitung *Figaro*, die eines der Lieblingsmotive der Kubisten war und sich wiederholt besonders über Picasso mokiert hatte, kann auch als bewusst gewählte Anspielung und rächende Reaktion von Picasso verstanden werden.

Das Papier collé von Picasso *Vieux-Marc-Flasche, Glas und Zeitung* (Abb. 28), das 1913 entstand, zeigt eine typisch kubistische Vermischung von Bild und Sprache, handschriftlichen und maschinell gedruckten Buchstaben, gemalten und collagierten Teilen.

Hier imitiert Picasso einen Ausschnitt des massenproduzierten Etiketts der Flasche malerisch mit der Hand des Künstlers, während er die Fragmente der Tapetenteile, die Imitation des Bildrahmens und den Zeitungsausschnitt mit der Schlagzeile „Les international Education Physique“ ins Bild einklebt. Die ins Stillleben eingeklebten

Buchstaben gehören zu einem realen Zeitungsausschnitt. „Le Jour“ steht für den Titel der seinerzeit populärsten Zeitung *Le Journal*. Das Wort JOURNAL und das Kürzel für Journal in verschiedener Deformation als JOU, LE JO, URNAL, LE JOUR und NAL erscheinen ungefähr 50-mal in den Gemälden Picassos von 1912 bis Ende 1914.<sup>172</sup> Durch diese bewusste Wahl der Zeitungsfragmente zeigt Picasso die mehrdeutigen vulgären, phonetischen Aspekte von Wörtern. Rosenblum schreibt über Bildwitze und Wortspiele des Wortes JOURNAL bei Picasso:

“It is exactly this kind of multiple verbal/visual reading of similar sounds and letters (*joie* = joy; *jouer* = to play; *jouir* = to enjoy or, in sexual slang, to come) that we can trace in Picasso’s metamorphoses of LE JOURNAL. Freed from an absolute form and meaning by the Cubist aesthetic of the relative and the ambiguous, this prosaic word can take on new guises in new contexts.”<sup>173</sup>

Im Anschluss an die Schriftintegration ins Bild stellte Picasso einen Schriftzug, „MA JOLIE“, der sich auf seine Geliebte Eva Gouel bezieht, in den Kontext seiner Kunst.<sup>174</sup> Picassos Gemälde *Ma Jolie* (Abb. 29), das im Herbst 1911 oder im Winter 1911/12 entstand, stellt eine entscheidende Station auf dem Weg zur Mehrdeutigkeit der Inschrift dar, indem er den Schriftzug „MA JOLIE“ den Notenlinien und dem Violinschlüssel zuordnet. Angesichts der Verbindung dieser Notenlinien und des Violinschlüssels mit

---

<sup>172</sup> Vgl. Schunck, Volker: *Das provozierte Sehen. Ironie und Reflexion im Kubismus von Picasso, Braque und Juan Gris (1907-1914)* (Diss. Zürich 1984), Zürich 1984, S. 68-72.

<sup>173</sup> Rosenblum 1989, S. 95.

<sup>174</sup> In einem Brief an Kahnweiler vom 12. Juni 1912 zeigt Picasso seine Reaktion auf die Forschung von Fernande über das Verhältnis von ihm und Eva Gouel (Marcelle Humbert): „Ich bin über all dies sehr verärgert, zuallererst weil ich nicht möchte, dass meine große Liebe zu Marcelle in irgendeiner Weise durch die anderen gestört wird und außerdem möchte ich nicht, dass sie belästigt wird; und schließlich brauche ich Ruhe, um arbeiten zu können. Das brauche ich schon seit langem. Marcelle ist sehr süß, ich liebe sie sehr und werde das in meine Bildern zum Ausdruck bringen. Davon abgesehen arbeite ich hart. Ich habe ein paar Zeichnungen gemacht und acht Bilder begonnen. Ich glaube meine Malerei gewinnt an Ausdrucksstärke und Klarheit...“ zitiert nach: Rubin, William Stanley (Hrsg.): *Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus* (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1990), München: Prestel Verlag, 1990, S. 376.

dem im Oktober 1911 populär gewordenen *Dernière Chanson* von Harry Fragon, könnte man einerseits vermuten, dass MA JOLIE aus dem Refrain des Chansons – „O Manon, ma jolie, Mon coeur te dit bonjour! Pour nous, les tziganes jouent m’amie Leur chanson d’amour [...]“<sup>175</sup> - stammt. Andererseits könnte sie auf Picassos Huldigung an seine Geliebte Eva Gouel, die er im Herbst 1911 wahrscheinlich kennen und lieben lernte und die bis zu ihrem Tod am 14. Dezember 1915 seine Lebensgefährtin war, anspielen. Durch die aus dem populären Chanson zitierte Inschrift deutet Picasso seine Beziehung zu seiner neuen Geliebten Eva Gouel an.

In einem auf wenig später datierten Gemälde, *Der Tisch des Architekten*, das Anfang 1912 entstand, ist die mehrdeutige und entsprechend verschlüsselte Botschaft des zitierten Chanson auch deutlich lesbar. Vor allem beginnt damit die Reihe der Stilleben von Picasso, in denen er zur Darstellung der Figur der Geliebten die körperlose Violine übernimmt. Die so erreichte Metamorphose der Aktfigur zur Violine verweist auf Picassos Hommage an Eva Gouel. Johannes Langner fasst in seinem Aufsatz *Jolie Eva. Stilleben statt Porträt bei Picasso*<sup>176</sup> Picassos Stilleben ebenfalls in Bezug auf die Darstellung seiner Geliebten auf:

„Die Wiedergaben der individuellen Erscheinung liegt prinzipiell außerhalb der Intentionen des Kubismus. Sie ist nur durch Kompromisse zu erzwingen. Die Ding-Metapher dagegen erlaubt es Picasso, die Geliebte »leibhaftig« ins Bild zu bringen, ohne sich mit dem Problem zu belasten, das die mit der figürlichen Vergegenwärtigung verknüpfte Erwartung individueller Ähnlichkeit für die kubistische Ästhetik darstellt. Das Saiteninstrument tritt für die Figur ein, die beigefügte Schrift signalisiert seine stellvertretende Funktion. Die so gestiftete emblematische Beschaffenheit setzt diese

---

<sup>175</sup> Vgl. Weiss, Jeffrey: *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*, New Haven/London: Yale University Press, 1994, S. 3ff.

<sup>176</sup> Langner, Johannes: *Jolie Eva. Stilleben statt Porträt bei Picasso*, in: Beutler, Christian (Hrsg.): *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, München: Prestel Verlag, 1988, S. 352-359.

Stilleben von Picasso in den Stand, den Platz des Bildnisses zu harten, den der Kubismus sich versagen muss.“<sup>177</sup>

So anregend und überzeugend beschäftigten auch das von de Saussure verwendete semiologische Prinzip und die Doppeldeutigkeit von Zeichen Picasso in seiner semiologischen Phase<sup>178</sup>, die von der Beschäftigung mit der engen Verbindung von „the grid itself, as an indexical sign of the pictorial surface as such“<sup>179</sup> und „graphic emblematic signs (icons) which function as both figurative and spatial markers“<sup>180</sup> geprägt war und ihm den Blick für das offene, nicht determinierte System zwischen Signifikant und Signifikat öffnete.<sup>181</sup>

Im Unterschied zu den übrigen Gemälden Picassos mit dem Schriftzug „MA JOLIE“, der nur die vage Anspielung auf seine Beziehung zu Eva Gouel zeigt, taucht eine distinkte, bestimmte und intime Liebeserklärung an seine Geliebte in anderen späten Werken auf, indem Picasso mit Schriftzügen wie „JOLIE EVA“ und „J’AIME EVA“ den Namen dieser bestimmten Person unverhüllt zeigt.

Hockney schreibt den Bildtitel *Doll Boy* auch in das Bild selbst ein. Die Schrift, die den ganzen Titel auf der Leinwand wiederholt, wird in die Mitte des Bildes, das sich in zwei

---

<sup>177</sup> Langner 1988, S. 358.

<sup>178</sup> Yve-Alain Bois hebt in seinem Diskussionsbeitrag *The Semiology of Cubism* zum Picasso und Braque Symposium 1989 die Differenz zwischen drei protosemiologischen Phasen im Werk Picassos hervor, siehe: Bois Yve-Alain: *The Semiology of Cubism*, in: *Picasso and Braque. A Symposium*, Organized by William Rubin, The Museum of Modern Art, New York: Harry N. Abrams, 1992.

<sup>179</sup> Bois 1992, S. 181.

<sup>180</sup> Bois 1992, S. 184.

<sup>181</sup> Yves-Alain Bois fasst das semiologische Prinzip des offenen Charakters von Zeichen zusammen: „What happens after the epiphany is entirely different: the system of distribution of signs is no longer controlled by any of those two a priori systems, the grid (index) or the anatomy (icon); signs take on a life of their own, almost entirely disconnected from the identity of the object as a referent. [...] As a result of this disconnection, the signs ‘migrate’ in all kinds of directions, and Picasso can give free rein to his poetical manipulations and activate his metaphor of the guitar as head, and the head as guitar [...]“, Bois, 1992, S. 191.

unterschiedliche Bildsprachen gliedert, eingefügt. Die Bezeichnung „Doll Boy“ bezieht sich auf das sehr erfolgreiche Lied *Living Doll* von Cliff Richard<sup>182</sup> wie Picasso die Worte „MA JOLIE“ aus dem Chanson *Dernière Chanson* zitiert. Dabei verwendet Hockney den umbenannten Ausdruck „Doll Boy“ als eine Bezeichnung für einen schönen, jungen homosexuellen Mann, wie Luckhardt ihn als „die Vermännlichung“<sup>183</sup> der *Living Doll* von Cliff Richard bezeichnet.

„He [Cliff Richard] had a song in which the words were, ›She’s a real live walking talking living doll‹, and he sang it rather sexily. The title of this painting is based on that line. He’s referring to some girl, so I changed it into a boy.“<sup>184</sup>

Hier sieht man eine Korrespondenz mit dem Gemälde *Ma Jolie* Picassos. Die Integration der Sprachelemente ins Bild bei Hockney und Picasso zeigt damit zwei sehr ähnliche Schwerpunkte: Zum einen werden die Buchstaben in ihren Werken aus kompositorischen Gründen verwendet, um auf die formale Qualität aufmerksam zu machen. Zum anderen wird die ins Bild eingefügte Schrift zum wesentlichen Bestandteil neben der Komposition, weil ihre Mehrdeutigkeit als Wortspiel entscheidend ihre referenzielle Funktion zeigt.

Aber man muss genau und vorsichtig überprüfen, bevor man diesen groben Vergleich des Bildes *Doll Boy* von Hockney mit Picassos *Ma Jolie* ziehen darf. Bei genauer Betrachtung ist die Ähnlichkeit zu oberflächlich. Zunächst erinnert im Gemälde *Ma Jolie* von Picasso der Schrifttypus der Worte „MA JOLIE“ an die dicke, schwere

---

<sup>182</sup> Got my self a cryin’, talkin’, sleepin’, walkin’, livin’ doll  
Gonna do my best to please her just cos she’s a livin’ doll  
Got a roamin’ eye and that is why she satisfies my soul  
Got myself a cryin’, talkin’, sleepin’, walkin’, livin’ doll

<sup>183</sup> Luckhardt 1991, S. 17.

<sup>184</sup> Hockney 1976, S. 63.

Groteskschrift, die seinerzeit auf den Etiketten der massenproduzierten Konsumartikel oder der Werbung gedruckt war, während Hockneys Schrift „Doll Boy“ handschriftlich malerisch betont wird. Die Druckbuchstaben aus Zeitungs- und Prospektausschnitten stehen für Anonymität und emotionslose Starre des Kubismus, während die handschriftlich gemalten Buchstaben bei Hockney der Figur dynamische Bewegungsimpulse verleihen. Entscheidender aber scheint, dass die Gestaltung der musizierenden Figur bei Picasso statisch wirkt, während der geneigte Kopf der singenden Figur bei Hockney einen bewegenden Kontrast zu der starren Figur von Picasso schafft. Besonders die unterhalb des Mundes von „Doll Boy“ eingefügten Notenzeichen, die durch das Visualisieren der Musik rhythmisch verstärkt werden, können als Hockneys Versuch angesehen werden, Bewegungen und Musik zusammen mit Emotionen expressiv auszudrücken und im Bild das Hören und das Sehen zu visualisieren. Der Prozess des Lesens wird begleitet durch akzentuierte Komposition und Visualisierung der zu Musik tanzenden Bewegung der Figur, durch welche die integrierten Schriftelemente eine zusätzliche Emotionalität hervorrufen können.

#### 1.4. Vorstudien

Dass die Darstellungen des *Doll Boy* als wiederkehrendes Bildmotiv ziemlich oft in Hockneys Gemälden auftauchen und für seine eigenen verschlüsselten Liebeserklärungen standen, bezeugen die erhaltenen Vorstudien, eine Zeichnung und zwei kleinere Gemäldestudien. Alle drei Fassungen zeigen, wie sehr Hockney sich mit dem Thema des *Doll Boy* beschäftigt hat und wie er damit in seinen gemalten Arbeiten das Figurative zu begleiten versucht hat. Bildmotivisch kann man nach dem Ausmaß der Komposition und Deformation die drei Vorstudien voneinander unterscheiden, die sich Schritt für Schritt an menschliche Modelle annähern und auf den Ursprung des menschlichen Vorbildes hinweisen. Darüber hinaus werden die figurativen Darstellungen des *Doll Boy* mit den Farbflächen, die über dem Kopf der Figur bedrohlich unterdrückend dargestellt sind, kombiniert und es werden nebeneinander bzw. übereinander abstrakte Farbflächen mit der menschlichen Figur in Verbindung gesetzt. Aus diesem Nebeneinander bzw. Übereinander wird wieder die Vorliebe des Künstlers für die formale Annäherung der unterschiedlichen Bildsprachen deutlich, bei der figurative Darstellungen in die abstrakten Farbflächen einzufließen beginnen. Alle drei Fassungen ermöglichen es, *Doll Boy* als Höhepunkt der Entwicklung aufzufassen, bei der die Leinwände aus zwei zusammengesetzten Teilen bestehen, einer oberen Zone mit einer großen Farbfläche und einer unteren Zone mit einer lediglich skizzierten Figur. Auch das Wort „Doll Boy“, das dem Titel des Bildes entspricht, ist überall zu lesen, wenn es auch in allen drei Vorstudien an unterschiedlichen Stellen zu erkennen ist.

Charakteristisches Beispiel dafür ist eine Vorzeichnung für *Doll Boy* von 1960 (Abb.

30), die der endgültigen Fassung am nächsten kommt, weil sie alle wesentlichen Elemente enthält.<sup>185</sup> Das Bild gliedert sich in zwei Zonen mit unterschiedlichen Bildsprachen. Die obere Zone ist von einer rechteckigen schwarzen Farbfläche dominiert, während in der unteren Zone eine Figur dargestellt ist, die ihren Kopf seitlich schräg hält. An ihrem abstrahierten und deformierten maskenähnlichen Gesicht, das einen Eindruck von „Selbstunterdrückung“<sup>186</sup> bzw. bedenklicher Zurückhaltung macht, ist lediglich ein skizzierter Körper angebracht, der der Puppenfigur ohne Gesichtszüge den Eindruck eines männlichen Charakters verleiht, da sie ein weißes Hemd trägt. Das Wort „Queen“, das auf dem erotisch relevanten Körperteil zu erkennen ist, hebt vorher, dass es sich bei dieser Zeichnung um die Darstellung der homosexuellen Identität und Liebe des Künstlers handelt.

Auch in der ersten Öl-Studie für *Doll Boy* (Abb. 31) lässt die Bildkomposition auf die typische Darstellungsweise des Bildes *Doll Boy* schließen, die zwischen Abstraktion und Figürlichkeit oszilliert. Dargestellt ist bildbeherrschend in der Mitte eine Puppenfigur, die für *Doll Boy* steht und deren Gesichtszüge weggenommen sind, unter der riesigen Farbfläche, flankiert von einigen Schriftelementen und Zahlen. Hockney bildet ein kompositorisches Gegengewicht zur Farbfläche, die den Kopf der Figur nach unten drängt, indem er auf der rechten Seite der Figur eine nicht identifizierbare Farbfläche mit dunklen Kreisen überzieht. Die unterschiedlichen Bildsprachen platziert er so auf einer Leinwand, dass die nebeneinander bzw. übereinander gestellten Farbflächen und die Figur sowie der Gegenstand rechts vorne kompositorisch die stehende Figur zum Zentrum des Bildes machen. Anders als in der Vorzeichnung für

---

<sup>185</sup> Vgl. Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel Verlag, 1994, S. 22.

<sup>186</sup> Melia 2001, S. 50.



*Doll Boy*, bei der Hockney mit dem Wort „Queen“ die eigene homosexuelle Identität und Liebe betont, wählt Hockney in der ersten Öl-Studie für *Doll Boy* das Wort „unorthodox lover“ statt des Wortes „Queen“, das rechts neben der Figur steht.

Schon mit dem Wechsel im Darstellungsmedium, d. h. von der zeichnerischen zur malerischen Vorstudie, nähert sich die Darstellungsweise Hockneys langsam an die endgültige Version des *Doll Boy* an. In der zweiten Öl-Studie (Abb. 32) für *Doll Boy* erweitert Hockney die charakteristische Darstellung des *Doll Boy*, die immer von den abstrakten Farbflächen begleitet wird. Die männliche Figur des *Doll Boy*, deren Kopf ein überdimensional großes Herz zur Seite drängt, trägt schon die menschlichen Gesichtszüge, die verwischt, aber schon erkennbar dargestellt sind, und auch den deformierten und ausdrucksvollen Körper zur Schau. Dabei nimmt Hockney Bezug auf eine ungewöhnliche Assoziation des Männerkörpers mit der phallischen Form. Seine Arme und Beine, die an diesem Körper angebracht sind, sind mit ein paar Linien lediglich skizziert. Die männliche Figur, die vor dem Hintergrund eines riesigen Herzens dargestellt ist und singt, bringt Hockneys phantasievolle Vorstellung von dem Sänger Cliff Richard, auf den Hockney seine homosexuelle Begierde überträgt, prägnant zum Ausdruck. Die Figur scheint zu einer Musik zu tanzen, die durch Notenzeichen unterhalb des Mundes angedeutet ist. Es dürfte kein Zufall sein, dass Hockneys Laufbahn als Künstler mit der Beschäftigung mit einer Puppenfigur anfängt. Seine ersten Versuche zur Enthüllung seiner eigenen homosexuellen Identität konzentrieren sich auf eine singende, sich bewegende bzw. tanzende Puppenfigur.

Die Differenz der drei Vorstudien zur endgültigen Fassung von *Doll Boy* lässt die Funktion, die Vorstudien generell für Hockney haben, erkennen, obwohl das fertige Bild

in seinen Vorstudien jeweils angelegt ist, so z. B. in dem intensiven Kompositionsaufbau, der Verteilung der Massen und den vorbereiteten Hauptmotiven. Auffallend ist, dass sich die Zahlenkombination „3.18.“, die auf die Initialen des Namens Cliff Richard verweist, und die graue Tafel, die in der rechten unteren Ecke dargestellt ist und die die eindeutige Liebesbotschaft an den Sänger enthält, erst in der endgültigen Fassung finden. Das zeugt von Hockneys konzentrierter und intellektueller Auseinandersetzung, die die Thematisierung seiner eigenen Homosexualität im Bild ermöglicht.

## 1.5. Die Bedeutung von *Doll Boy* im Werk von David Hockney

In Fortführung der Arbeit *Doll Boy*, die der Ausgangspunkt für seine künstlerische Auseinandersetzung mit der neuen Bildsprache war, ließ Hockney langsam erkennen, dass seine Formauffassung an einen Umgang mit dem Konzept der Malerei der Moderne gebunden war, ohne die Gegenständlichkeit vollständig zu verlassen. wie bei den Bildern *The Most Beautiful Boy in the World* und *The Cha-Cha That Was Danced in the Early Hours of 24<sup>th</sup> March* deutlich wird. Jeweilig ist seine spezifische Bildkomposition, die zwischen Abstraktion und Figuration schwankt, charakteristisch. Jeweilig wird die Suche nach der Malerei der Moderne weiter erkannt. In der Analyse beider Arbeiten *Doll Boy* für einen Vergleich heranzuziehen, wird die Bildsprache des Künstlers verständlich machen und weiter differenzieren und zwar unter besonderer Berücksichtigung der Bewegungsdarstellung als beeinflussendem Element moderner Bildkonzepte.

### 1.5.1. *The Most Beautiful Boy in the World*, 1961

Schon bald entwickelte sich der Stil von Hockney weiter, löste sich immer mehr vom zeitgenössischen Mainstream der Abstraktion und wandte sich der Figurdarstellung zu. Hinsichtlich der Komposition und Bildsprache seiner Frühwerke kam die intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit Tradition und Moderne zum Tragen. Dabei vermied er stets, sich auf einzelne bestimmte Richtungen zu konzentrieren, sondern schuf seinen eigenen Stil, indem er unterschiedliche Bildsprachen in seiner Malerei kombinierte. Besonders in dieser Phase seines Schaffens standen die Bildelemente, die

die Flächigkeit und Materialität des Bildes betonen, im Vordergrund.

Vergleicht man das Bild *The Most Beautiful Boy in the World* von 1961 (Abb. 33) mit *Doll Boy*, so fällt zuerst auf, dass es die Kompositionen, die direkt im Anschluss an *Doll Boy* entstehen, zeigt. Es herrscht eine bemerkenswerte Bildkomposition vor und Hockney stellt auch hier einen „Doll Boy“ dar. Die dunkle senkrechte Farbfläche des Bildhintergrundes, vor dem eine männliche Figur im Profil verwischt dargestellt ist, entspricht ziemlich genau der Gliederung des Bildes *Doll Boy*, die auch sein frühes Werk kennzeichnet. *The Most Beautiful Boy in the World* weist eine künstlerische, besonders formale Nähe zu *Doll Boy* auf, mit dem Hockney zu seiner werkbestimmenden Malweise, dem Übergang zwischen Abstraktion und Figuration, gelangte.

Die Bildkomposition ist bestimmt von zwei Bildhälften, die sich in unterschiedliche Bildsprachen gliedern, und die jeweils den oberen oder unteren Teil des Bildes dominieren. Dabei wurde ein malerisches Zentrum vermieden und die Ränder sind nahezu unbearbeitet. Die obere Bildhälfte wird durch eine dunkle Bildfläche dominiert, die an die Farbfelder und Farbstreifen in *Doll Boy* erinnert. Darauf befindet sich die leuchtend blaue Werbeschrift einer Alka-Seltzer-Packung, die senkrecht durch blaue Farbpartien akzentuiert wird. Die mittlere und untere Bildhälfte ist von der gestisch-expressiv dargestellten Figur bestimmt. Die Figur ist fast nackt dargestellt, durch die Farben Weiß und Rot bestimmt und fungiert als Gegenpol zu dem geometrischen Gebilde auf dem oberen Bildteil. Diesmal sind auch die Arme, die Beine und der Kopf nur flüchtig angedeutet und verwischt dargestellt. Durch ein konturiertes Herz, das sich neben dem Kopf der Figur befindet, scheint sich das Bild aufzuteilen.

So gesehen erstaunt es wenig, dass Hockney sich immer wieder auf das zuvor schon verwendete Repertoire von Buchstaben, Zahlencodes und Bildzeichen bezog. Auffällig ist, dass diese kaum leserlichen Graffiti auf der dunklen Farbfläche zum Teil den Abstand zwischen Bild und Betrachter überwinden und die Nähe zwischen beiden herstellen können. Teilweise fungieren sie als Rätsel, da sie unerklärbar sind und da das ins Bild eingefügte Werbeschild eindeutige andere Wahrnehmungsebenen schafft, wie auch Luckhardt die „eindeutige Verwendung zweier Wahrnehmungsebenen“ in *The Most Beautiful Boy in the World* als den entscheidenden Unterschied zu *Doll Boy* sieht:

„Der grundlegende Unterschied zum *Doll Boy* ist die nun eindeutige Verwendung zweier Wahrnehmungsebenen. Durch das Einfügen der Alka-Seltzer Werbefläche bringt Hockney, obwohl er die blaue Fläche als abstraktes Stilmittel benutzt, eindeutige Gegenständlichkeit und Realität in das Bild, die der Verschlüsselung durch Graffiti, Zahlen und malerische Abkürzungen entgegenstehen. Diese Kombination verschiedener Stilzitate ermöglicht die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten zwischen Figuration und Abstraktion.“<sup>187</sup>

Bei der Analyse von *The Most Beautiful Boy in the World* auch einen Vergleich mit *Doll Boy* folgen zu lassen, wird die weitere Differenzierung des Bildkonzepts von Hockney deutlich machen, und zwar unter besonderer Berücksichtigung der Figurdarstellung als symbolisches Gestaltungselement. Vergleichen wir hierzu Hockneys Figuren in *Doll Boy* und in *The Most Beautiful Boy in the World*. Durch die Gegenüberstellung mit *Doll Boy* wird deutlich, dass sich bei der Figur in *The Most Beautiful Boy in the World* eine andere Wirkung entfalten kann, da die Figur als gerade stehende Figur in Gegensatz gebracht ist zu der Figur in *Doll Boy*, die den Kopf gesenkt hält. Die Figur in *Doll Boy*

---

<sup>187</sup> Luckhardt 1991, S. 30.

bezieht sich auf ein Symbol für „sexuelle Repression“, „Selbsterdrückung“ oder ein „schmerzhaftes unerwidertes Liebesbedürfnis“ wie Melia formuliert.<sup>188</sup> Darauf weist Livingstone auch hin, wenn er in der Beschreibung zu den Bildern *Queer*, *Doll Boy* und den Vorstudien von *Doll Boy* schreibt:

“The change of approach in Hockney’s work from private messages to open declarations is most clearly evinced in a series of paintings on the theme of homosexual self-oppression, beginning with a tiny picture called *Queer* and culminating in the clearly legible figurative imagery of the final version of *Doll Boy* in the late of 1960. The sequence of pictures reveals the gradual evolution of a hundred-over male figure, explicitly labeled ‘unorthodox lover’ in one of the studies and identified by the slang term ‘queen’ in another study and in the final painting. [...] The identification of the black smudged area in the lower section of *Queer* becomes possible if one compares it with one of the studies for *Doll Boy* executed shortly afterwards. The arch surmounted by a blotch can now be read as a male figure, pushed down by the weight from above as a symbol of self-oppression.”<sup>189</sup>

Die Figur in *The Most Beautiful in the World* ist dagegen absolut. Die gerade stehende Figur vor dem Hintergrund, der wie eine Mauer wirkt, scheint von dieser sexuellen Repression befreit zu sein. Potentiell zieht sie mehr Aufmerksamkeit auf sich. Dieser Unterschied wird von der Aussage Webbs mit folgender Passage bestätigt:

“The boy is designated ‘the most beautiful boy in the world’ and ‘D. B.’ (Doll Boy). This continuing fantasy is developed in the painting *The Most Beautiful Boy in the World* which repeats the image of the naked boy in a transparent dress. He is labeled with the title of the picture and also ‘D. Boy’, and he has a red heart beside him. Notes of music issue from his mouth, as in the original ‘Doll Boy’ paintings, but instead of bending under the weight of self-oppression he stands upright in front of the Alka Seltzer packet, an emblematic slice of blue in a dark painting otherwise relieved only by

---

<sup>188</sup> Siehe: Kat. Ausst. Bonn 2001, S. 50.

<sup>189</sup> Livingstone 1981, S. 21.

the vivid red of the heart.”<sup>190</sup>

Entscheidend hierbei ist, dass es sich in *The Most Beautiful Boy in the World* um eine Liebeserklärung des Künstlers wie bei *Doll Boy* handelt, auch hier steht wieder die Bezeichnung „D. Boy“ und der titelgebende Schriftzug „The Most Beautiful Boy in the World“, dessen Buchstaben wie ein Band über der Figur laufen, geschrieben. Besonders hatte sich die Technik, kaum erkennbare Graffiti auf dem dunklen Bildhintergrund zu verwenden, die Hockney in seiner frühen Schaffensphase bevorzugte, weiterentwickelt. Zudem verlieh Hockney seiner eigenen Homosexualität, die ihn im Nachkriegsengland per se zu einem Gesetzesbrecher machte, eine intime Freiheit. Wie in *The Most Beautiful Boy in the World* war auch in den Anfangsgemälden der 60er Jahre die Inschrift auf der Bildfläche, die wie eine Mauer mit Graffiti wirkt, für Hockney ein wichtiger Auslöser für Bildideen. In den nächsten wichtigen Serien wie den *Love Paintings* und den *Fuck Paintings* adaptierte Hockney dieses Motiv eindeutiger.

Während Hockneys erkennbare Graffiti durchaus als Liebeserklärung des Künstlers betrachtet werden, nimmt das Interesse an den formalen Intentionen seiner Arbeiten ab, obwohl hinter der primitiven intimen Schrift in Hockneys Arbeiten eine große Bedeutung bezüglich einer Weiterentwicklung des Schreibens von Jean Dubuffets und Cy Twomblys versteckt ist. In *The Most Beautiful Boy in the World* lässt sich eine intensive Auseinandersetzung Hockneys mit den Graffiti als eigener Bildsprache beobachten. Erkennbar sind „pete“, abgeschnitten vom Alka-Seltzer-Schild und als Teil des Namens „Peter“ zu interpretieren, an dem Hockney eine Zeit lang Interesse zeigte, außerdem die Buchstaben „cu“, als abgeschnittenes Wort für das vulgäre Slang-Wort

---

<sup>190</sup> Webb 1988, S. 35.

„cunt“ zu sehen, „come home with“, wieder durch das Werbeschild abgeschnitten und durch das Wort „me“ zu vervollständigen, „I love wrestling“ und „let’s all make“, über der roten Herzform zu erkennen und mit dem Wort „love“ zu ergänzen, was eine intime Liebesaussage verkörpert. Klar ist, dass „The Most Beautiful Boy“ mithilfe der Inschrift „D. Boy“ als neue Benennung von „Doll Boy“ zu interpretieren ist. Hier beziehen sich die Notenzeichen in abgeänderter Form auf den Sänger Cliff Richard, die schon in *Doll Boy* erschienen, während der Zahlencode „16. 3“ durch die Kennzeichnung von Hockneys Studienfreund Peter Crutch zusätzlich einen selbstreferentiellen Bezug erhält. Durch die Buchstaben „ne“, die über der Herzform stehen, vom Alka-Seltzer-Schild abgeschnitten und zu „never“ zu ergänzen sind, deutet Hockney die bittere Realität an, dass beide Männer – Cliff Richard und Peter Crutch – unerfüllbare Wünsche für den Künstler waren.

Hockneys nur ausschnitthaft sichtbare Schriftfragmente auf der Leinwand erinnern den Betrachter an die dadaistische Wortcollage, die der Künstler des Dadaismus als das „cut-up“ Prinzip in die Kunst einführte.

“To make a dadaist poem  
Take a newspaper.  
Take a pair scissors.  
Choose an article as long as you are planning to make your poem.  
Cut out the article.  
Then cut out each of the words that make up this article and put them in a bag.  
Shake it gently.  
Then take out the scraps one after the other in the order in which they left the bag.  
Copy conscientiously.  
The poem will be like you.”<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Tristan Tzara, zitiert in: Hoffman, Katherine (Hrsg.): *Collage. Critical Views*, Ann Arbor: UMI



Hockneys visuelle Poesie ist in ihrer Auswahl und Struktur eine eindeutige und bewusste Aussage des Künstlers. Seine Bildgedichte aus der Kombination von Worten und Zeichen lassen sich meistens vor seinem homosexuellen Hintergrund lesen.

#### 1.5.2. *The Cha-Cha that was Danced in the Early Hours of 24<sup>th</sup> March*, 1961

In seiner großformatigen Arbeit *The Cha-Cha That Was Danced in the Early Hours of 24th March* von 1961 (Abb. 34) transformiert Hockney seine Erinnerung zusammen mit seiner künstlerischen Strategie in eine visuelle Form. Der Bildtitel spielt auf die unvergessliche Nacht an, als Peter Crutch bei einer Party nur für Hockney den Cha-Cha-Cha tanzte, wie sich Hockney in seiner Autobiographie ausführlich erinnert:

“[...] he danced, very effectively, the cha-cha. It had such an impact on me, I thought, maybe here’s another thing I can make a picture of. It’s heavily influenced by Bacon. [...] The words written in, ‘I love every movement’, is another line from a popular song of the time called ‘Poetry in Motion’. I loved the words about somebody dancing, actually ,poetry in motion’; so corny. And one of the great line he sings, in a slightly higher voice, is ‘I love every movement’. And there is also the lettering, ‘gives instant relief from’; it was the words ‘penetrates deep down’ that attracted me, they’re from some kind of rubbing ointment: ‘Penetrates deep down and gives instant relief’. They’re words that were so common then, they had no other meaning; they never took any other meaning. Now they may.”<sup>192</sup>

Peter Crutch war ein Student in der Klasse für Möbelgestaltung am Royal College of Art, an den Hockney in seinem Frühwerk ständig eine Liebeserklärung wiederholte, obwohl Peter heterosexuell war. In diesem Bild präsentiert Hockney die Figur vor

---

Research Press, 1988, S. 60.

<sup>192</sup> Hockney 1976, S. 67-68.

abstrakten Farbfeldern wie in der zuvor angefertigten Arbeit *Doll Boy*. Auf den unbehandelten Bildhintergrund, der mit Farbfeldern und zitierten Worten und Zeichen bedeckt ist, auf dem es jedoch sehr schwer ist, die geschriebenen Wörter und Zeichen klar zu erkennen, malt Hockney in seinem primitiven und expressiven Stil zumeist weiße Figuren. Den abstrakten Farbfeldern des Bildhintergrundes stellt Hockney seinen authentischen Stil gegenüber. Das heißt, das charakteristische Merkmal, das aus der avantgardistischen Malerei zitiert wird, wird mit der primitiven und expressiven Darstellung der Figur kontrastiert. Diese kontrastierte Verbindung von flächigen Farbfeldern im Bildhintergrund und abstrakt-expressionistischem Stil im Vordergrund ist ein auffälliges Merkmal für Hockneys frühe Arbeiten.

Die Figur, auf deren Oberschenkeln „peter“ zu erkennen ist, hält eine kleine Handtasche und ist mit Schuhen mit hohen Absätzen bekleidet, so dass sie weiblich wirkt. Das Herz, das neben der Figur dargestellt ist, der angeschnittene Teil des Wortanfangs von „Queen“ auf dem blauen Farbfeld hinter der Figur sowie die Initialen, die dem Wort „Doll Boy“ entsprechen und auf der linken Schulter der Figur klein geschrieben sind, zeigen, dass dieses Bild eine homosexuelle Aussage des Künstlers ist und eine erweiterte Version des Bildes *Doll Boy*.

*Bertha ‚Alias‘ Bernie* (Abb. 35), das 1960 noch vor dem *Doll Boy* entstand, ist das erste einer Gruppe von Bildern, die die Verwirrung der sexuellen Identität des Transvestiten zusammen mit der Sprachverwirrung thematisieren. Hier spielt wieder die Zweiteilung innerhalb der Komposition als wichtiges stilistisches Merkmal eine Rolle, das Hockney in seinen frühen Arbeiten manifestiert hat. Es handelt sich um die Darstellung einer Figur mit sparsamem Körperumriss im Bildvordergrund und von dunklen Farbflächen

im Bildhintergrund. Kopf und Rumpf von Bertha und ihrer Hülle Bernie sind eindeutig jeweils auf anderen Flächen präsentiert, obwohl der Schwule alias Bernie und die Tunte alias Bertha identisch sind. Die Köpfe sind auf dem dunklen Bildhintergrund dargestellt, während die Körper auf der quadratischen grauen Farbfläche zu sehen sind. Diese Darstellung hebt die unvollständige sexuelle Identität des schwulen Geschlechtertausches hervor, indem Bertha die Hülle von Bernie von sich abfallen lässt. Hockneys visuelle Umsetzung der Geschichte, die er in einem Magazin für Homosexuelle fand, war das grundlegende Element seiner Bildstrategie der Darstellung *Bertha ‚Alias‘ Bernie*, die Hockney nachher zu einem „Doll Boy“ vermännlichte, wie Luckhardt erwähnt:

„Die Eindeutigkeit des schwulen Geschlechtertausches in *Bertha ‚Alias‘ Bernie* übernimmt Hockney beim Doll Boy, der als Junge gekennzeichnet ist, aber im Kleid auftritt, doch anders als Bertha keine Brüste vorzuweisen hat.“<sup>193</sup>

Die Körperhaltung der Figur in *Bertha ‚Alias‘ Bernie*, die die Hülle von Bernie von sich abfallen lässt, ist aber sehr statisch, während die Figur in *The Cha-Cha That Was Danced in the Early Hours of 24th March* nicht irgendwie so im Raum steht, sondern sich bewegt bzw. tanzt. Ihre tanzende Bewegung wird durch ihre Körperhaltung und ihre mehrfach gemalten Arme angedeutet. Das Bemerkenswerte ist vor allem, dass die Silben des Cha-Cha-Cha in einer rhythmischen Bewegung im Hintergrund fließen. In den fließenden Wörtern gibt es verschiedene Geschwindigkeitsstufen, indem sie abwechselnd groß und klein dargestellt sind. Das schafft einen harmonischen Moment zwischen der fließenden Musik und der zur Musik tanzenden Figur, deren Reflexion mit den spiegelbildlich erscheinenden Wörtern im Spiegel angedeutet ist. Hier zeigt

---

<sup>193</sup> Luckhardt 1991, S. 8.

Hockney seine Auseinandersetzung mit der Konzentration der modernen Malerei auf die Erkenntnisproblematik und auf das Verhältnis von Fläche und Raum, obwohl er die Auflösung und die Zersplitterung des Gegenstandes des Kubismus nicht übernimmt. Hockney verwendet bewusst den Spiegel als Bildmotiv, das für dieses Spannungsverhältnis zwischen Fläche und Raum, zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit grundlegend ist, wie er bei einem Interview mit Peter Webb von 1986 zum Ausdruck bringt:

“Glass is like water – you can’t really describe them, can you? When I was twelve I came across those wonderful lines by the mystical poet George Herbert:

A man may look on glass  
On it may stay his eye,  
Or if he pleases through it pass,  
And there the heaven espy.

Later this made me think about images and mirror-images, surfaces and non-surfaces, flatness and space.”<sup>194</sup>

In Zusammenhang mit der bewussten Bildgestaltung des Spiegelmotivs in *The Cha-Cha that was Danced in the Early Hours of 24th March* sind vor allem zwei Arbeiten Hockneys zu sehen, die im selben Jahr entstanden sind, nämlich *Boy with a Portable Mirror*, 1961, (Abb. 36) und *Mirror, Mirror on the Wall*, 1961 (Abb. 37). Beide gehören zu den seltenen frühen Arbeiten, die sich durch einen entscheidenden kompositionellen Versuch auszeichnen, indem Hockney Spiegel bildflächenparallel darstellt. In *Boy with a Portable Mirror* ist eine Figur unterhalb eines Vorhangs dargestellt und im mittleren Randbereich des Bildraumes, nahe beim Betrachter, platziert. Es entsteht der Eindruck, dass sie einen Farbwagen, auf dem ein Spiegel steht, zur Seite, von recht nach links,

---

<sup>194</sup> David Hockney in einem unpublizierten Interview mit Peter Webb, 15. November 1986 und zitiert nach: Webb 1988, S. 36.

schiebt. In *Mirror, Mirror on the Wall* handelt es sich um eine tanzende Figur, die sich sowohl im Bereich der Hälfte der Bildfläche als auch des dargestellten Spiegels befindet. Die Rückenfigur, die sich leicht zum Spiegel wendet und deren Körperhaltung diese Wendung betont, dient als eine Bildeinleitungsfigur, die den Blick des Betrachters ins Bild, besonders in den Spiegel lenkt, wo sich die Figur spiegelt und spiegelbildlich erscheint. Der Betrachter kann mit der Figur in den Spiegel schauen. Dies steht in Einklang mit der charakteristischen Tendenz Hockneys, Fläche und Raum, also den Bildraum zu dynamisieren. Über dieser Spiegeldarstellung findet sich die Zeile „Mirror, mirror on the wall, who ist he fairest of us all“, welche aus dem Märchen *Schneewittchen* zitiert ist. Darüber hinaus stehen die Zeilen “But old mirror which had seen, and seen, / in many years it had been / in existence, thousands of things and faces; / the old mirror was glad now / and was proud to have received upon itself / that entire beauty for a few minutes.”, welche zwei vollständig zitierte Zeilen aus dem Gedicht des Dichters Cavafy *The Mirror in the Front Hall*<sup>195</sup> sind, unter den Beinen der Figur im Spiegel. Werden beide Beispiele, *The Cha-Cha That was Danced in the Early Hours*

---

<sup>195</sup> “The luxurious house had a huge mirror  
in the front hall, a very old mirror,  
bought at least eighty years ago.

A good-looking boy, a tailor’s assistant,  
(on Sundays an amateur athlete),  
stood there with a package. He gave it to one of the household  
who took it in to get the receipt.  
The tailor’s assistant  
left alone as he waited,  
went up to the mirror, looked at himself,  
and adjusted his tie. Five minutes later  
they brought him the receipt. He took it and went away.

But the old mirror that had seen so much  
in its long life –  
thousands of objects, faces -  
the old mirror was full of joy now.  
proud to have embraced  
total beauty for a few moments.” Siehe: Savidis, George (Hrsg.): *C. P. Cavafy Collected Poems*,  
translated by Edmund Keeley and Philip Sherrard, London: The Hogarth Press, 1975, S. 319.

24<sup>th</sup> *March* von Hockney und *The Mirror in the Front Hall* von Cavafy, betrachtet, wird hier deutlich, dass es der Spiegel bei beiden Künstlern ermöglicht, der Leinwand oder der Wand den Eindruck von Flächigkeit und Tiefe gleichzeitig zu geben. Auch Daniel Mendelsohn ist dieser Ansicht:

“For if a wall is a flat impenetrable surface that, as it were, holds things too well, and a window is a flat transparent surface that contains too little, then how better to suggest both at the same time – while perhaps transcending the limitations of either – than by means of a mirror, which has both flatness and depth, opacity without claustrophobia and a kind of transparency that yet contains something; which, moreover, conflates self and other, subject and object, here and there? How better, in other words, to symbolize poetry itself, which must mediate, as Cavafy’s work finally did, between now and then, fulfillment and desire, between solid external reality and fantastical inner visions (of what has been, of what might be) – unreal visions from which we very real creatures derive sustenance?”<sup>196</sup>

In Hockneys Frühwerk erscheint einerseits die Puppe, die singt oder tanzt, andererseits erscheint aber auch die Bezeichnung „Doll Boy“ auf der Leinwand, die manchmal von dem Zahlencode „4. 8.“ ersetzt ist. Sie ist als eine männliche Figur gekennzeichnet, die ein Hemd mit Krawatte trägt, obwohl sie sich mit den Schuhen mit hohen Absätzen und der Tasche feminin verkleidet. Diese Figurdarstellung erinnert durch die verwischten Gesichtszüge an eine nackte männliche Figur von Bacon, die durch den dunklen Hintergrund, der von vertikalen und horizontalen Streifen geprägt ist, akzentuiert wird.

Hockney beschäftigte sich in den Arbeiten dieser Zeit viel mit Figuren in Bewegung. Männliche Figurdarstellungen bei Eadweard Muybridge und bei Francis Bacon

---

<sup>196</sup> Siehe: Mendelsohn, Daniel: *Cavafy and the Erotics of the Lost*, Gerald Else Lecture, University of Michigan, 15 March, 2002, publiziert in: *CML. Classical and Modern Literature*, Vol. 23, No. 2, Fall 2003.

erweisen sich für Hockney als Inspirationsquelle, um eine kontinuierlich bewegte Figur darzustellen. Hockney deformierte den Kopf und das Gesicht der Figur, um die zeitliche Dimension ihrer Bewegung darzustellen. Hockneys deformierte Figur ist dabei anders als die von Francis Bacon, die in einem ziemlich deformierten Zustand und isoliert, dabei aber statisch ist. Darüber hinaus deuten die Musiknoten im Gesicht der Figur von Hockney an, dass sie ein fröhliches Lied singt, während die Figur von Francis Bacon zu schreien scheint, obwohl Luckhardt versuchte, Hockneys formale Arbeitsweise bei der Figurdarstellung auf die deformierten Figuren von Francis Bacon zu beziehen:

„Offensichtlich hat Hockney für diese Figuren künstlerische Anregungen aufgenommen, die er 1960 in einer Ausstellung von Bildern seines älteren Landsmannes Francis Bacon fand. Weniger die darin enthaltenen Darstellungen latenter Homosexualität, als vielmehr die formalen Mittel, mit denen Bacon den menschlichen Körper gestaltete, sind wichtige Impulse für das Frühwerk David Hockneys geworden.“<sup>197</sup>

Hockney unterscheidet seine Puppe von Bacons Figur, indem seine Puppe als tanzende oder singende Figur dargestellt ist und „ihrem Besitzer eine große Befriedigung zu verschaffen scheint, denn die Aufschrift in der rechten unteren Ecke lautet: „your love means more to me (deine Liebe bedeutet mir mehr)“<sup>198</sup>, während Bacon seine Figur als vor Angst schreiende Figur versteht, die sich in einem dauerhaft isolierten Zustand befindet. Im umgangssprachlichen Sinne wird das Wort „Doll Boy“ synonym für „einen hübschen, aber dummen jungen Mann“<sup>199</sup> verwendet. Dabei erzeugt die singende oder tanzende Puppe von Hockney oftmals diesen süßen und hübschen Eindruck. Entscheidend ist dabei, dass Hockneys *Doll Boy*-Darstellung allerdings symbolisch für eine bestimmte attraktive männliche Person steht, da Hockney oftmals an diese eine

---

<sup>197</sup> Luckhardt 1991, S. 26.

<sup>198</sup> Siehe: Kat. Ausst. Bonn 2001, S. 50.

<sup>199</sup> Siehe: Kat. Ausst. Bonn 2001, S. 50.

Liebeserklärung macht, während die Figurdarstellungen bei Muybridge und bei Bacon auf ihre Formen reduziert und von ihrem eigenen Zusammenhang weit entfernt worden sind.

Das Motiv der Puppe in Gestalt einer Wachsfigur, einer Schaufensterpuppe, eines Roboters oder in Form eines Phallus erscheint häufig in der Kunstgeschichte.<sup>200</sup> Hockneys Puppe zielt allerdings nicht auf eine ähnliche Aussage ab. Sie hat eine intime Anziehungskraft, die sie gleichermaßen auf den Betrachter als auch auf den Künstler Hockney ausübt. Dabei bemerkt der Betrachter keine herannahende Gefahr. Männliche Freundschaft und Liebe kennzeichnet Hockney einerseits durch die Puppe im Bild, andererseits durch die verwischten unscharfen Gesichtszüge, so dass die Bewegung der singenden oder tanzenden Figur dargestellt werden kann. Folglich wird das Motiv der Puppe auf Menschen, besonders auf Männer bezogen.

---

<sup>200</sup> In Bezug auf „Doll Boy“ erinnert Paul Melia an absurde oder negative Eigenschaften der verschiedenen Puppen, „Die Puppe – vielleicht eine Wachsfigur, eine Schaufensterpuppe oder ein Roboter? – wird als eine wirkliche Frau beschrieben, die so ganz und gar der Leidenschaft ergeben ist, dass der Sänger sich in sie verliebt hat. Da er große Angst hat, sein kostbares Objekt einem »big hunk« (großen Kerl) überlassen zu müssen, will er sie in einer Truhe verbergen. Die Puppe lässt sich aber auch als Symbol für den Phallus deuten, der vor allem Freudschen Vater in Sicherheit gebracht werden soll. Spielt der Text möglicherweise zudem auf die Puppe Olympia in Jacques Offenbachs Oper Hoffmanns Erzählungen an?“ Siehe: Kat. Ausst. Bonn 2001, S. 50.



## 1.6. Exkurs: Eadweard Muybridge und Francis Bacon als Vorbilder für die Bewegungsdarstellung David Hockneys

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Bewegungsdarstellung Hockneys genauer zu beleuchten, die in seinem Werk allgemein und in seinem Frühwerk im Besonderen von Bedeutung ist. So lässt sich die grundsätzliche Frage stellen, worum es sich bei seinen Bewegungsdarstellungen handelt und woher sie stammen. Anlässlich dieser Fragestellung soll seine künstlerische Auseinandersetzung mit Muybridge und Bacon diskutiert werden. An Bildgestaltungen Hockneys lassen sich in gewisser Hinsicht die von Muybridge aufgenommenen Photographien und die Figurdarstellungen Bacons, in denen Bacon Photographien Muybridges als Vorlage genutzt und malerisch umgesetzt hatte, anschließen. Für Hockney dürfte der Reiz dieser photographischen und malerischen Arbeiten der beiden Künstler im besonderen Verhältnis zwischen dem abstrakt wirkenden Hintergrund und den abgebildeten dreidimensionalen Figuren und besonders in der Bewegungsdarstellung der Figur gelegen haben. Dabei wird die Frage nach der Wahrnehmung der Wirklichkeit und der Nachahmung der Wirklichkeit, die nicht nur Hockneys Werk, sondern viele Bereiche der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrifft, diskutiert und erörtert.

Eadweard Muybridge (1830–1904) ist eine der revolutionären Figuren in der Geschichte der Bewegungsphotographie. Muybridge verdeutlichte sein Interesse an der Darstellung der Bewegung und Geschwindigkeit des Körpers, indem er im Mai 1872 in Sacramento eine Serie von fortlaufenden Bewegungsphasen des mit einer

Geschwindigkeit von knapp 40 km/h vorbeitrabenden Pferdes *Occident* in einem bestimmten Moment aufnahm und zeigte, dass das schnell trabende Pferd in allen Phasen der Bewegung alle Beine zugleich vom Boden abhebt, für einen kurzen Moment also in die Luft springt. Diese erste Auseinandersetzung mit der photographischen Aufzeichnung von Bewegung wurde jedoch erst 1978/79 auf der Palo-Alto-Ranch des Eisenbahnmagnaten Leland Stanford noch systematischer realisiert.<sup>201</sup> Hier konnte und wollte Muybridge beweisen, dass es möglich war, die Bewegung eines schnell vorbeilaufenden Pferdes photographisch aufzuzeichnen, von nun an nicht nur in Einzelaufnahmen, sondern in einer Serie von kurz aufeinanderfolgenden Bewegungsabläufen.<sup>202</sup> Für die Photomontagen dieser Arbeit installierte Muybridge die reihengeschalteten Kameras nebeneinander, die in einem identischen Abstand die Bilder des Pferdes der Reihe nach selbst auslösen konnten. Das Pferd bewegte sich auf einer eingerichteten Laufbahn, die parallel zu der Reihe der Kameras verlief und hinter der Muybridge eine dunkle Wand mit aufgespanntem Rasternetz installierte. Dabei nummerierte Muybridge die Linien, durch die der Hintergrund in mehrere Felder geteilt wurde und die das Verweilen oder die Prozession des bewegenden Objektes optisch nachvollziehbar machten.<sup>203</sup> Außer in der lokalen Presse wurden die Experimente in Palo Alto auch in internationalen Zeitschriften wie *The Scientific American*, die am 19. 10. 1878 einen 18 Fotografien von Muybridge behandelnden Artikel mit dem Titel *Die Wissenschaft von der Fortbewegung des Pferdes* veröffentlichte, und *La Nature*, die am 14. 12. 1878 einen über fünf Serien von Muybridges Aufnahmen berichtenden Artikel

---

<sup>201</sup> Zu dieser ersten Phase siehe: Haas, Robert Bartlett: *Eadweard Muybridge*, in: *Eadweard Muybridge* (Ausstellungskatalog Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1976), S. 20-22. Siehe: Schnell-Schneyder, Marlene: *Fotografie und Wahrnehmung*, Marburg: Jonas Verlag, 1990, S. 68-89. Siehe auch: Hill, Paul: *Eadweard Muybridge*, London: Phaidon Press Ltd 2001, S. 12-14.

<sup>202</sup> Zur Biografie und der Chronologie seines fotografischen Werdegangs siehe: Schnell-Schneyder 1990, S.63-111. Siehe: Kat. Ausst. Stuttgart 1976. Siehe auch: Hill 2001.

<sup>203</sup> Dafür kann die Montage *Abe Edington trabend*, die sich von den 12 Fotos in drei Reihen mit je vier Bildern von Bewegungsphasen präsentiert, ein Beispiel sein.

mit dem Titel *Les Allures du Cheval – Représentées par la Photographie Instantée* veröffentlichte. Vor allem kam seine erste Veröffentlichung *The Horse in Motion* 1882 in Boston heraus, die schon 1878 in den oben erwähnten beiden Zeitschriften teilweise erschienen war. Erst 1887 wurde sein Hauptwerk unter dem Titel *Animal Locomotion – an Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Moments 1872-1885 by Eadweard Muybridge – Published under the Auspice of the University of Pennsylvania – The Plates Printed by the Photo-Gravure Company Philadelphia 1887*<sup>204</sup> herausgebracht. Es besteht aus elf Bänden mit insgesamt 781 Blättern, von denen 562 die Bewegung des Menschen, 95 die Bewegung des Pferdes und 124 die Bewegung anderer Tiere zeigen. In diesem Buch macht Muybridge unter anderem auf die Vielfalt der menschlichen Bewegung aufmerksam, während er seine erste Veröffentlichung *The Horse in Motion* der Darstellung der Bewegung der Pferde gewidmet hatte. Als eine zweibändige Auswahl der wichtigsten Blätter, die zuvor bereits in *Animal Locomotion* publiziert worden waren, erschienen *Animals in Motion* 1899 und *The Human Figure in Motion* 1901. In den Texten von Wieland Schmied ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass zeitgenössische Künstler eine exakte malerische Übersetzung der photographischen Experimente Muybridges versuchten, die den Bewegungsablauf der menschlichen Figuren malerisch erfassen wollten.<sup>205</sup>

„Diese Bände sind eine wahre Fundgrube der Anschauung: Sie wurde schon von zeitgenössischen Künstlern – von Degas bis Meissonier – eifrig genutzt. Da konnten sie Männer in allen möglichen Positionen finden, rennend, springend, turnend, miteinander boxend, ringend, fechtend, sie konnten sie sägen und hämmern sehen, Gewichte stemmen, Steine schleudern, Mauern errichten, Holz hacken, mit dem Gewehr exerzieren, Speer werfen oder Kopfstand machen. Und ebenso konnten sie Frauen in

---

<sup>204</sup> Vgl. Schnell-Schneyder 1990, S. 99.

<sup>205</sup> Siehe: Schmied, Wieland: *Francis Bacon. Das Bewusstsein der Gewalt*, München/New York: Prestel Verlag, 1996, S. 41-58.

transparenten Gewändern studieren, mit Fächer, mit Schirm, mit Blumen, mit Kindern beschäftigt, wie sie gehen, hüpfen, tanzen, sich bücken, Treppen steigen und Wasser tragen. Und dann waren da noch nie die Bilder Fortbewegung, aufgenommen mit Insassen verschiedener Kliniken, und die Fotos von Reitern und Pferden, von Hunden und Katzen, Löwen und Elefanten, Adlern und Tauben.“<sup>206</sup>

Auf diese Weise wurden die Bewegungsphotographien Muybridges schnell in Amerika und Europa bekannt. Sie ließen die Menschen das Phänomen Bewegung anders wahrnehmen. Die erneuerte Sehweise führte zu einer Veränderung der malerischen Umsetzung von Bewegung. Vor allem war der Futurismus eine der Kunstbewegungen, die die konventionelle statische Darstellungsweise von Bewegung hinterfragten. Gerade für die Futuristen war die Darstellung von Bewegung und besonders von Geschwindigkeit ein zentrales Thema, wie Marinetti 1909 im Gründungsmanifest erklärte:

„Wir erklären, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosiven Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die *Nike von Samothrake*.“<sup>207</sup>

Hier lässt sich die Übereinstimmung zwischen dem Bedürfnis nach einer modernen Bewegungsdarstellung und der futuristischen Ideologie feststellen. Die Bilder der Futuristen, die den von Marinetti propagierten hingeworfenen Worten entsprachen, waren an die neue Darstellungsweise der Bewegung und der modernen Geschwindigkeit statt an der konventionellen statischen Darstellungsweise orientiert.

---

<sup>206</sup> Schmied 1996, S. 46-47.

<sup>207</sup> Marinetti, Filippo Tommaso: *Manifest des Futurismus* (1909), in: Schmidt-Bergmann, H. (Hrsg.): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Hamburg: Rewohlt, 1993, S. 77.

Als Inspiration für die Futuristen haben sich die wissenschaftlichen Studien der Bewegungsfotografien von Muybridge und die Chronophotographien des französischen Arztes Etienne-Jules Marey erwiesen.<sup>208</sup> Ein Beispiel für diese Bilder der Futuristen wären z. B. Giacomo Ballas Simultandarstellungen wie *Dynamismus eines Hundes an der Leine* von 1912 (Abb. 38) und *Die Hände des Geigenspieler* aus demselben Jahr (Abb. 39), in denen Balla eine exakte malerische Umsetzung der photographischen Technik der Mehrfachbelichtung zeigte, indem er das Motiv in sukzessiven Phasen mehrmals überlagerte und wiederholte, um die Sukzession des Bewegungsablaufs malerisch zu erfassen. Hier lässt sich die neue Ästhetik in der futuristischen Auffassung bestätigen:

„Alles bewegt sich, alles fließt, alles vollzieht sich mit größter Geschwindigkeit. Eine Figur steht niemals unbeweglich vor uns, sondern sie erscheint und verschwindet unaufhörlich. Durch das Beharren des Bildes auf der Netzhaut vervielfältigen sich die in Bewegung befindlichen Dinge, ändern ihre Form und folgen aufeinander wie Schwingungen im Raum. So hat ein galoppierendes Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine, und ihre Bewegungen sind dreieckig.“<sup>209</sup>

Eine traditionelle, statische Bewegungskunst existiert nicht mehr und die sukzessiven Bewegungsphasen der Gegenstände sind von Überlagerung erfasst. Aus der Überlagerung ergibt sich eine Überformung. Dabei ist eine Simultandarstellung als

---

<sup>208</sup> „Ohne die Entdeckungen eines Eadweard Muybridge, der den »Bewegungsfilm« in aufeinanderfolgenden Stationen fixierte, ohne die Chronofotografien des Pariser Physiologen und Fotografen Etienne-Jules Marey, der etwa gleichzeitig verschiedene Phasen des Gehens oder Geste auf eine einzige, mehrfach belichtete Platte bannte, hätten weder Duchamp noch die Futuristen, und hätte vier Jahrzehnte später auch nicht Bacon den Ablauf der Zeit mit den Mitteln der Malerei darzustellen vermocht, in wie anderer Weise sie auch jeweils mit ihren Vorlagen umgingen.“ Schmied 1996, S. 50.

<sup>209</sup> Boccioni, Umberto/Carrà, Carlo/Russolo, Luigi/Balla, Giacomo/Severini, Gino: *Die futuristische Malerei. Technisches Manifest* (1910), in: Schmidt-Bergmann, H. (Hrsg.): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Hamburg: Rowohlt, 1993, S. 310.

eine exakte malerische Umsetzung der photographischen Technik der Mehrfachbelichtung zu lesen, die auf die Inspiration durch Muybridges Bewegungsmontagen zurückgeht, die einerseits als Sukzession, andererseits als Simultandarstellung zu lesen sind.

Darüber hinaus gelang es Muybridge 1879, einen Apparat, das Zoopraxiscope<sup>210</sup>, einen Vorläufer des späteren Kinetoscope zu konstruieren, mit dem es möglich wurde, Einzelaufnahmen der zeitlich verschiedenen Bewegungsphasen als eine Darstellung wahrnehmen zu können. Er löste die Photographien aus ihrer linearen Reihenabfolge heraus und präsentierte sie durch die Rotation einer Glasscheibe. Dabei entstand der Eindruck von durchlaufender Bewegung für den Betrachter. Hierin besteht letztendlich auch der Zusammenhang von seriellen Momentaufnahmen mit einer kinematographischen Illusion, ein Aspekt, den die Filmwissenschaftlerin Linda Williams hervorhebt<sup>211</sup>, wobei sie sich mit der *mise en scène* in Muybridges Tafelwerk beschäftigt und ihre Aufmerksamkeit nicht auf die Darstellung einer Figur, sondern auf die Darstellung von zwei Figuren richtet. Möglicherweise handelt es sich um die Tafel *Men Wrestling Graeco-Roman* (Abb. 40 und Abb. 41), auf der zwei nackte Männer, die von der Aktivität auf den Boden fallen, dargestellt sind. Hier stehen die Interaktionen und die Berührungen der Körper im Vordergrund, wie in den anderen männlichen Paardarstellungen von Muybridge, ohne in verschiedene Dramaturgien eingebunden zu

---

<sup>210</sup> „Im Jahr 1879 konstruierte Muybridge einen Apparat, der aus einer runden Glasscheibe, auf deren Außenseite gemalte Silhouetten nach Photographien angebracht wurden, einer entsprechend runden Metallscheibe mit Schlitz an ihrem Außenrand und einem Objektiv bestand. Die beiden Scheiben rotierten entgegengesetzt in einer koordinierten Geschwindigkeit, damit durch den Schlitz eine entsprechende Bewegungsphase auf die Leinwand projiziert werden konnte, der, nach kurzer Unterbrechung, die nächste folgte.“ Schnelle-Schneyder 1990, S. 78.

<sup>211</sup> Siehe: Williams, Linda: *Film Body. An Implantation of Perversions*, in: Rosen, Philip (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, S. 507-534.

werden, welche die Szenen narrativ chiffrieren. Die Darstellung zeigt zwei Ringkämpfer nackt ringend, sich umarmend und sich auf dem Boden übereinander liegend. Diese Bewegung endet mit einem Auf-den-Boden-Fallen und Übereinander-Liegen. Hiermit werden die Bewegungsabläufe der kraftvollen männlichen Körper fixiert und vor allem sind körperliche Berührungen und intime körperliche Nähe bei dem männlichen Paar hervorzuheben. Die kämpferische Umarmung der maskulinen Modelle betont, dass der liebende Austausch zu dem aggressiv-energischen Ringkampf in Kontrast steht.

Von Francis Bacon wurde die Darstellungstechnik der Photosequenzen von Muybridge nicht in der mimetischen Form übernommen und malerisch übersetzt.<sup>212</sup> Vor allem ist es bemerkenswert, dass Bacon von der Darstellung *Two Figures* von 1953 (Abb. 42) bis hin zum *Nach Muybridge* benannten Gemälde von 1980 in vielen Variationen die Photosequenzen der Ringkämpfer von Muybridge in die Malerei übertragen hat.<sup>213</sup> Zusammen mit dem Gemälde *Two Figures in the Grass* von 1954 (Abb. 43) ist das

---

<sup>212</sup> Zum Einfluss von Muybridge auf die Künstler des 20. Jahrhunderts siehe auch: Forster-Hahn, Françoise: *Muybridge und die Künstler des 20. Jahrhunderts*, in: Kat. Ausst. Stuttgart 1976, S. 90-91: „Mit dem so engen Verhältnis der Futuristen zur Darstellung von Bewegung nahm das ursprüngliche Interesse an Muybridge ab. Während Frantisek Kupkas Zeichnung *Les Cavaliers* die Nachahmung sich bewegender Pferde noch in cinematographischer Manier wiedergibt, waren es dann vor allem das serielle Arrangement nacheinander folgender Standpoints in *Animal Locomotion* sowie die »extremen« Haltungen, die sie zeigten, deren Einfluss noch verblieb, nachdem der Photograph lange tot war und das einst so sensationelle Zoöpraxiscope zum vergessenen Relikt einer kleinen Sammlung in der Zentralbücherei seiner Heimatstadt Kingston-upon-Thames geworden war. Es waren die Merkwürdigkeit und die Unbeholfenheit bestimmter Photoplatten, die offensichtliche Verzerrung und unerwartete Verkürzung beweglicher Körper, die Francis fesselte. Bacon wurde so fasziniert durch Muybridges Photographien, dass er sich von zahlreichen seiner Bilder eine genaue Kenntnis verschaffte, besonders auch von Objekten, die im 19. Jahrhundert fast unbemerkt blieben, wie z. B. die Serien »Paralytisches Kind auf allen Vieren laufend« von Muybridge. Die Stimulans, die von Muybridges Arbeit ausging, war vielfältig und oft nur mittelbar zu entdecken, wie wir es im Programm und Unterricht des Bauhauses finden. Aber die neuen Konzepte, die Lazlo Moholy-Nagy in seinem Buch *Malerei Fotografie Film* (1925) vorschlug, konnten sich nur auf Grund der Innovationen von Muybridge und seinen Zeitgenossen entwickeln. Andy Warhol war durch die serielle Anordnung leicht variiert Bilder inspiriert – so bei Siebdruckbildern 1963 – Eventuell beschloss Warhol daraufhin Filme zu machen.“

<sup>213</sup> Außer für *Zwei Figuren* (1953) und *Zwei Figuren im Gras* (1954) diente die Photographie der Tafel 68 *Men Wrestling* von Muybridge auch als Vorlage für die Mitteltafel des *Triptychons – Studien nach dem menschlichen Körper* (1970), für drei Studien von *Figuren auf Betten* (1972) und für *Zwei Figuren mit einem Affen* (1973).

Gemälde *Zwei Figuren* von 1953 eine der ersten Arbeiten Bacons, bei denen es sich um zwei nackte Männerfiguren handelt, die auf die Serie von Muybridge *Men Wrestling Graeco-Roman* zurückzuführen sind, obwohl die beiden nackten männlichen Paare in einer völlig anderen Situation dargestellt sind. In Bacons Gemälde wird deutlich, wie stark Bacon die Erotik der nackten männlichen Figuren interessierte, während die Kämpfenden auf dem Boxring von Muybridge eher von dem ambivalenten Verhältnis zwischen Statik und Dynamik stark geprägt sind. Statt des Boxrings inszenierte Bacon das Bett, das Ähnlichkeit mit dem Boxring oder dem Sportfeld hat, vor dem Muybridge die maskulinen Modelle platziert hatte, um die intime Nähe, die durch die körperlichen Berührungen und Handlungen entsteht, hervorzuheben. Bacon zeigt zwei kraftvolle männliche Figuren vor einem dunklen Hintergrund, der von wie die Falten eines Schleiers oder Vorhangs wirkenden Streifen gebildet wird. Zwei leuchtende nackte männliche Figuren wirken, als ob beide in völliger Dunkelheit beim Liebesakt wären. Die Streifen, die unter und über die Figuren gesetzt sind, heben die Dynamik der aggressiv-energischen Handlung der Liebenden hervor. Darin ist der Einfluss der photographischen Bewegungsdarstellungen Muybridges deutlich abzulesen. Im Gespräch mit David Sylvester äußerte sich Bacon selbst über die große Rolle, die Muybridge für seine Entwicklung gespielt hat.

“These have very often been taken from the Muybridges – some of which appear, unless you look at them under a microscope, to be in some form of sexual embrace. Actually, I’ve often used the wrestlers in painting single figures, because I find that the two figures together have a thickness that gives overtones which the photographs of single figures don’t have. But I don’t only look at Muybridge photographs of the figure. I look all the time at photographs in magazines of footballers and boxers all that kind of thing – especially boxers. And I also look at animal photographs all the time. Because animal movement and human movement are continually linked in my imagery of human



movement.”<sup>214</sup>

Bacons Figuren, die vor einem schwarzen Hintergrund unscharf und verwischt dargestellt sind, und horizontale und vertikale Linien, die auf diesem Hintergrund sichtbar sind, sind seine exakte malerische Übersetzung von der Photographie Muybridges, in dessen Photosequenzen die horizontalen und vertikalen Linien auf dem dunklen Hintergrund hervorzuheben sind, die die genaue Bestimmung und Messbarkeit der Bewegungsabläufe der Figur ermöglichen. Während die horizontalen und vertikalen Linien in der Photographie zum Messen dienen, erzeugen die Linien im Bild von Bacon den Eindruck von Bewegung, indem sie die Bewegungsrichtung betonen.<sup>215</sup>

Seine erste Arbeit in Bezug auf die horizontalen und vertikalen Linien, mit denen er die Möglichkeiten bildnerischer Bewegungsdarstellung der Photographie Muybridges thematisierte und die er mit dem „Schleier“ in Verbindung brachte, stellt einen männlichen Akt dar. Das Gemälde *Study for Nude* (Abb. 44), das 1951 entstand, ist eine der ersten Arbeiten Bacons, die auf Muybridges Aufnahmen der Bewegungsabläufe des menschlichen Körpers zurückgreifen sollten. Die undefinierbare Haltung der gekrümmten nackten Figur, die den Kopf gesenkt hält, erinnert an Muybridges Serie, obwohl Bacon keine bestimmte Photographie von Muybridge als Vorlage genommen hat. Bacon zeigt die Rückansicht einer nackten Figur, die von verlaufenden Streifen

---

<sup>214</sup> Siehe: Sylvester, David: *Interviews with Francis Bacon*, London: Thames & Hudson, 1975, S. 116.

<sup>215</sup>: „Bacons Figuren bewegen sich, aber sie kommen nicht vorwärts. Ihre Bewegung ruht in sich selbst, dreht sich im Kreis. Das unterscheidet sie grundsätzlich von der Bewegung, die uns die Futuristen zeigten. Diese, von den Entdeckungen der Fotografie und Anfängen des Films stimuliert, hatten es unternommen, Bewegung durch die Addition ihrer Phasen, das Ineinanderschieben und Auseinanderziehen von Momentaufnahmen in ihrem Ablauf sichtbar zu machen. Marcel Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend* folgte dem gleichen Prinzip, und Boccionis *Einzigartige Formen in der Kontinuität des Raumes* waren von ihr geprägt. In allen Fällen war die Bewegung eindeutig vorwärts gerichtet. Bei Francis Bacon kehrt sie in sich selbst zurück, kreist um einen verborgenen Schwerpunkt.“ Schmied 1996, S. 48.

umgeben ist, die an einen Vorhang erinnern. Er hat den Körper, die Gesichtszüge, die Hände und Füße des Wesens unscharf und verwischt dargestellt, so dass nicht mehr auf den ersten Blick erkannt werden kann, ob es ein menschliches Wesen oder ein animalisches Wesen ist. Denn die Haltung des gekrümmten Körpers mit dem gesenkten Kopf und den leicht gebeugten Beinen wirkt eher wie ein halb menschliches, halb animalisches Wesen. Die Streifen im Hintergrund lassen an die Gitterwände in Muybridges Aufnahmen denken, vor denen der Photograph seine Modelle sich bewegen ließ. So versuchte Bacon, die Bewegung an sich bildlich aufzuzeichnen. Eine männliche Figur, deren Bewegung in den Photographien festgehalten werden soll, ist vor einem schwarzen Hintergrund positioniert und auf den gemalten vertikalen Linien deformiert dargestellt, die wie ein Schleier wirken. Mithilfe der konstruierten Linie wurde der kontinuierliche, zusammenhängende Bewegungsablauf der gebogenen Figur sichtbar.

Der Vorhang taucht in vielen Arbeiten Bacons vom Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre auf. Das Vorhang-Motiv war ein wichtiger Auslöser für Bildideen, die die Auseinandersetzung Bacons mit der Zweidimensionalität der Leinwand zeigte. Bacon hat Abstraktion und Figürlichkeit in einer Leinwand miteinander kombiniert, indem er die Figur auf dem undefinierten schwarzen Hintergrund darstellte, der aus einer Vielzahl von Streifen besteht. Das Zusammenspiel zwischen dem Akt und dem Vorhang verwirrt den Betrachter, lässt unklar, wo die Figur sich befindet, d. h. es bleibt undeutlich, ob die Figur aus dem Vorhang austritt oder aus dem Außenraum in den Innenraum eindringt, auch wenn der Betrachter sich dem Bild nähert. So scheint der Vorhang als ein Bildelement zur Steigerung der Vieldeutigkeit in der räumlichen Situation des Bildes zu fungieren. Die rätselhafte Fluchtlinie, die sich nicht in eine gemeinsame Perspektive überführen lässt, verwirrt den Betrachter, der in einen Raum hinter der Leinwand zu

gelangen versucht. Während die unterschiedliche Haltung der Figuren, die z. B. als der Rückenakt in der vorderen Bildebene vom Knie aufwärts dargestellt sind, eine geringe dreidimensionale Tiefe andeutet, wird die räumliche Situation plötzlich durch den Vorhang in Frage gestellt, der eher zweidimensional wirkt. Weiterhin ist zu beobachten, dass die im Vordergrund stehende Figur und der Hintergrund, der aus der Vielzahl der vertikalen Streifen besteht, sich vermischen. Dabei werden sowohl Räumlichkeit als auch Flächigkeit in einer Leinwand angedeutet. Auf diese Weise lenkt Bacon den Blick des Betrachters auf die Oberfläche der Leinwand.

Zu diesem Motiv entstanden mehrere verschiedene Varianten, es wurde zu den Serien von Einzelbildern zu den Triptychen weiterentwickelt. Waren die Einzelbilderserien eine mit bildnerischen Mitteln unscharf und verwischt deformierte Aufzeichnung eines Bewegungsablaufs, zeigen die Triptychen dieselbe Figur in drei verschiedenen Figuren in vergleichbarer Position. Bacon separierte die Rahmung der drei Tafeln, schnitt die Handlungsbeziehung ab und präsentierte sie, ohne die Geschichte zu erzählen. Die intensiven Verwischungen und starken Deformierungen machen den veränderten Bewegungsablauf der Figuren sichtbar. Zudem betonen die horizontalen und vertikalen Linien die Richtung der gesamten Bildbewegung. Vor allem ist die statische Form dabei immer noch erkennbar, als ob der Bewegungsablauf zum Stillstand gekommen wäre. Dadurch entsteht der Eindruck von einem gespannten Verhältnis aus Statik und Dynamik. Seine sowohl statische als auch dynamische Darstellungstechnik ist auf den Einfluss von Muybridge zurückzuführen.

Die Aktdarstellung Bacons, in die er die Photomontagen Muybridges malerisch umsetzte, interessierte bereits Hockney, als dieser 1960 in der Marlborough Gallery in

London eine Ausstellung von Bacon gesehen hatte. Deswegen hat Hockney das von Bacon rezipierte Motiv der Bewegungsdarstellung der Akte von Muybridge vielfach variiert und weiterverarbeitet.<sup>216</sup> An diesen Werken sind die Kontraste von Abstraktion und Figürlichkeit gut nachzuvollziehen. Hockney erreichte durch Farbstreifen oder Farbfelder eine Mehrdeutigkeit der Formen und einen Übergang zwischen Abstraktion und Figuration. Diese Darstellungstechnik kam besonders in seinem Frühwerk, das er am Royal College of Art geschaffen hatte, zur Anwendung, wo ein auffälliger Wandel von Bildstruktur und Form stattfindet.

In den Jahren 1959-62 ist eine Abwendung von traditionellen Malweisen bei Hockney abzulesen. In dieser Zeit entstehen Zeichnungen und Bilder, die völlig neue Darstellungsmethoden einführen. Diese Phase ist gekennzeichnet vor allem durch eine Auseinandersetzung Hockneys mit Themen und Methoden der Darstellung der Bewegung, die seine ganzen weiteren Werkphasen hindurch angehalten hat.

Als Beispiele hierfür eignen sich seine Gemälde *Jump* (Abb. 45), *Doll Boy* und *The Cha-Cha that was Danced in the Early Hours of 24th March*. Diese Arbeiten zeichnen sich durch die Darstellung der Bewegung und die unscharf und verwischt wirkenden Figuren aus. Hockney stellt den Bewegungslauf in seinen aufeinanderfolgenden Phasen dar. Bei Hockney wie bei Bacon und bei den Futuristen werden die verschiedenen Bewegungsphasen zeitlich versetzt und simultan dargestellt. Mit den mehrfach gemalten

---

<sup>216</sup> Hier trifft zu, was Nannette Aldred bemerkt: "Hockney's declared influences, and the artists he admired, tend to stand outside Modernist accounts of twentieth-century art. They include artists such as Edward Hopper, Balthus, Stanley Spencer and Walter Sickert, who also wanted to retain the figure within a Modernist paradigm. Like Sickert and Bacon, Hockney has used photographic as source material for his paintings. Initially he relied on available images – the work of Eadweard Muybridge, for example, (whose photographs were also influential on Bacon) – but later he used own photographic studies." Aldred, Nannette: *Figure paintings and double portraits*, in: Melia 1995, S. 69.

Linien zeigt Hockney hier einige typisch futuristische Darstellungen von zeitlich aufeinanderfolgenden Bewegungsphasen, die wie mehrfach belichtete Photographien wirken.

Im Bild *Jump*, das 1960 entstand, ist sehr deutlich erkennbar, mit welchen gestalterischen Mitteln Hockney versuchte, Figuren in Bewegung darzustellen. Hier sind diese typisch futuristischen Bewegungsdarstellungen deutlich erkennbar, z. B. daran, wie die mehrfach gemalten Arme und Beine der Figur die Bewegung des Sprungs dynamisch darstellen. Im Einklang damit deutet der Titel darauf hin, dass es sich nicht um eine illusionistisch abbildende Darstellung der Bewegung der Figur, sondern um die Ungeeignetheit der Malerei als zweidimensionales Medium für die Darstellung der zeitlich aufeinanderfolgenden Bewegungsphasen handelt. Mehrfach gemalte Striche vor allem an den Armen, an den Beinen und an Silhouetten des Kleides setzte Hockney verstärkt in *Doll Boy* von 1960 und *The Cha-Cha that was Danced in the Early Hours of 24th March* von 1961 ein, wobei er zu dem Schluss gekommen war, dass die Malerei für die Darstellung der Bewegung ungeeignet sei.

Ein weiteres Beispiel für die Rezeption und die Wirkung der Bewegungsdarstellung von Muybridge und Bacon manifestiert sich im Bild *Doll Boy* von Hockney von 1960, das sich ganz bewusst auf die männliche Aktdarstellung von Bacon bezieht. Das Bild zeigt eine Figur, die den Kopf gesenkt hält und sich zu einer Musik bewegt, und zwar, wie Melia es formulierte, „der Titel dieses Gemäldes bezieht sich auf den sehr populären Schlager *Living Doll* von Cliff Richard und seiner Gruppe *The Drifters* (1959): Got myself a cryin', talkin', sleepin', walkin', livin' doll / Gonna do my best to please her just cos she's a livin' doll / Got a roamin' eye and that is why she satisfies my soul / Got

myself a cryin', sleepin', walkin', livin's doll."<sup>217</sup>

Hockney stellte die Figur, die in Bewegung zu sein scheint, stark deformiert dar, und versuchte jede Station der aufeinanderfolgenden Bewegungsphasen festzuhalten. Hockney setzte mehrfach gemalte Striche sowohl an den Armen und Beinen als auch an der Silhouette des Kleides der Figur ein, die ihre Vorbilder in den photographischen Experimenten von Muybridge und Marey, in den Simultandarstellungen der Futuristen und in den Bewegungsdarstellungen des Aktes von Bacon haben. Damit fand Hockney einen Weg, Bewegung sichtbar zu machen durch die Überlagerung und die Wiederholung des Motivs, eine Methode, die sehr eng an die Bildsprache der Künstler des frühen 20. Jahrhunderts gebunden ist, für die die Bewegungsdarstellung in der statischen Malerei eine Herausforderung war.

Vor allem stellt die künstlerische Vorliebe Hockneys, abstrakte und menschliche Figuren übereinander zu schichten, einen eindeutigen Bezug zum Gemälde *Painting* (Abb. 46) von Bacon aus dem Jahr 1950, her, für das Bacon Photographien von Muybridge als Vorlage genommen hat. Ein Vergleich zwischen Hockneys *Doll Boy* und einer Aktdarstellung Bacons, die der Künstler nach Aufnahmen Muybridges malerisch umgesetzt hat, zeigt Ähnlichkeiten, aber auch Unterschiede auf. Bei Bacon wie bei Hockney bilden die menschliche Figur und die abstrakte Farbfläche bzw. Farbstreifen im Hintergrund den Ausgangspunkt. Bacon setzte die stehende nackte Figur vor den Hintergrund, der aus Farbstreifen besteht. Die Linienführung und Haltung des Körpers der Figur, die im Profil dargestellt ist, die ihren Arm hebt und leicht ihr Bein beugt, erinnert an Muybridges Serie *Man walking and carrying 75 lb boulder on head* oder

---

<sup>217</sup> Siehe: Melia/Luckhardt 1994, S. 50.

auch an *Woman walking, holding basket on head*. Darüber hinaus entsprechen die Streifen im Hintergrund und die horizontale Linie in Bacons Bild, die das Bild in der Mitte durchschneidet, den horizontalen Streifen der Photoserie von Muybridge, die aus den Gitterwänden entwickelt wurden, die die genaue Bestimmung und Messbarkeit der Bewegungsveränderung des Objekts ermöglichten. Diese Darstellungsweise spiegelt die künstlerische Vorliebe Bacons, unterschiedliche Bildsprachen auf einer Leinwand zu kombinieren, wieder. Durch den Vergleich mit der Photoserie von Muybridge wird die Funktion der Streifen im Hintergrund und der horizontalen Linie in Bacons Bild deutlich, durch die der Eindruck von Bewegung betont wird, und die eine andere Funktion als in der Photoserie Muybridges besitzen.

Von diesen gezeichneten Elementen Bacons unterscheidet sich wiederum die Funktion der leuchtenden Farbfläche und der Farbstreifen in Hockneys Bild, die über die Figur gesetzt sind. Die fast quadratische rote Fläche links und vier ebenso rote herunterlaufende Streifen, aus denen die obere Bildzone besteht, dienen nicht zum Messen, erzeugen keinen Eindruck von Bewegung, sondern betonen die Flächigkeit der Bildfläche. Darüber hinaus wirkt die Figur Hockneys flächiger als die Bacons, deren Körper sehr plastisch modelliert ist. Im Vergleich zu Figuren Bacons wirkt Hockneys Figur weniger körperlich, eher wie ein Spiel mit Flächen, Linien und Körpern. Dennoch hat Hockney von Bacon gestalterische und kompositorische Anregungen aufgenommen und abstrahiert umgesetzt. Dabei zeigt sich seine erste Auseinandersetzung mit dem Thema Bewegungsdarstellung.

In *The Cha-Cha That Was Danced in the Early Hours of 24th March* wurde die von Bacon inspirierte weitere Form manifestiert, indem Hockney ganz bewusst die

Bewegungsphotografien Muybridges als Vorlage genommen hatte. Dieses Bild von 1961 mit einer tanzenden Figur gehört zu den Arbeiten von Hockney, die seine Auseinandersetzung mit dem Thema Bewegungsdarstellung zeigen und die einen Bezug zu den berühmten Vorbildern Bacons aus den 50er Jahren haben, der die Bewegungsphotografien Muybridges als Ausgangspunkt für seine Arbeit betrachtete. Im rechten Vordergrund ist eine unscharf und verwischt dargestellte Figur zu erkennen. Sie scheint im Begriff zu sein, ihr linkes Bein von unten nach oben zu heben bzw. zu tanzen. Über ihrem Kopf ist die Schrift einer Werbung zu lesen, die auf den Farbflächen verwischt geschrieben steht. Dabei ist auffällig, dass die Silben des Cha-Cha-Cha in einer rhythmischen Bewegung durch das Bild fließen und sich größer und kleiner wiederholen. Sowohl die Silhouetten der Figur als auch die Wörter spiegeln sich in einem schwarzen Spiegel. Aus diesem Grund erscheint die tanzende Figur überlagert, weil sich die zwei hintereinanderliegenden Silhouetten in der Sicht des Betrachters vermischen und wie die Simultandarstellung von Futuristen wirken. Das Neben- bzw. Gegeneinander von Abstraktion und Figuration, von Schärfe und Unschärfe erzeugt eine Spannung zwischen Statik und Dynamik. Hier ist wiederum die sich bewegende bzw. tanzende Figur im Kontrast zum statischen abstrakten Hintergrund thematisiert.

Dieses Wechselspiel geht auf zwei der Fotografien Muybridges, *Woman jumping from rock to rock* (Abb. 47) und *Woman hopping on one foot* (Abb. 48), zurück. In der Montage *Woman jumping from rock to rock* sind 30 Fotos in drei Reihen zu je zehn Bildern montiert, während 24 Fotos in drei Reihen zu je acht Bildern in der Montage *Woman hopping on one foot* montiert sind. Die beiden Aufnahmen, die 1882/85 entstanden, zeigen in der Bildmitte eine spärlich bekleidete Frau, die sich vor den dunklen Gitterwänden bewegt. Innerhalb der Vorwärtsbewegung bildet das Standbein



einen stabilen Ausgleich zum nach vorne gezogenen Bein. In einer Figur wird es ermöglicht, dass „nicht nur die Analyse der Bewegung in Einzelphasen anschaulich präsentiert wird, sondern auch die Vielansichtigkeit dieser Einzelphasen.“<sup>218</sup> Statik und Dynamik, Abstraktion und Figuration sowie Dunkel und Hell werden von dem Kontrast zwischen heller Figur und dunklem Hintergrund visualisiert. Um diesen Kontrast in der Fotografie gleichzeitig zu repräsentieren, ließ Muybridge den hellen Körper der Figur seine Bewegung vor den dunklen Gitterwänden ausführen. Diese Gegensätzlichkeit zwischen Statik und Dynamik, Abstraktion und Figuration sowie Dunkel und Hell findet sich auch im Bild *The Cha-Cha That Was Danced in the Early Hours of 24th March* von Hockney, das als malerische Umsetzung von Muybridges photographischen Arbeiten verstanden werden kann.<sup>219</sup> Livingstone stellte fest, dass Hockneys Bezug zu Bacons Gegensätzlichkeit an diesem Punkt deutlich wird:

“The smudged treatment of the dancing figure to suggest movement, along with the exposure of large areas of bare canvas, reveal Hockney’s interest at the time in the paintings of Francis Bacon. Given his return to an overtly, figurative idiom, Hockney’s admiration of Bacon’s work, which had impressed him in the one-man show held at London’s Marlborough Gallery in the spring of 1960, now found an outlet not only in openly homosexual themes but also in purely painterly concerns. Bacon has consistently declared his opposition to pure abstraction, which he regards as mere decoration lacking in content, yet his desire to make paint work directly on the nervous system instead of achieving its effects solely through the imitation of the surface appearances constitutes a significant application of the principles of recent abstract painting. Only a year earlier Hockney had been painting informal abstractions, and he was thus quick to seize the implications of that approach in a figurative context. From this moment he began to make frequent use of Bacon’s device of leaving bare large expanses of unprimed canvas, making evident that the image is formed in paint on a flat surface and thus destroying any illusion of depth. The painting is not to be a substitute for the world perceived

---

<sup>218</sup> Schnelle-Schneyder 1990, S. 107-108.

<sup>219</sup> Siehe auch Eadward Muybridge, *Woman Dancing* (Abb. 49).

through the senses but an equivalent to it, just as a poem creates a parallel to experience rather than its mere description.”<sup>220</sup>

Für die hier thematisierte Frage der Bewegungsdarstellung im Werk Hockneys ist es notwendig, die künstlerische Intention hinter der in dieser Phase von Hockney entworfenen Arbeitenserie zu begreifen: Für die Jahre 1959 und 1962, also vor den Auseinandersetzungen mit dem gänzlich Figurativen und am Übergang zwischen Abstraktion und Figuration, ist festzuhalten, dass die Inhalte und die Bildsprache Hockneys einerseits von der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Strömungen der abstrakten Malerei der Moderne und andererseits von den künstlerischen Einflüssen des Futurismus und des Kubismus beeinflusst waren. Dabei entwickelte Hockney seine eigenständige Bildsprache, die die Bewegungsdarstellung in Anlehnung an Bacons Methoden aufzeigt, obwohl die Arbeiten von beiden Künstlern, die in irgendeiner Weise mit Bewegung zu tun haben, auf den künstlerischen Einfluss der Bewegungsphotographie von Muybridge hinweisen.

Hockney stellte die Bewegung der Figur verwischt und unscharf dar wie Bacon, um sich vom ursprünglichen Zweck der Malerei, der Nachahmung der Wirklichkeit, zu befreien. Auch wenn er seine malerischen Untersuchungen noch in der konventionellen Tafelbildmalerei gestaltete, unterscheidet er sich darin von den Konventionen der Bewegungsdarstellung, die der Abbildung der Wirklichkeit treu geblieben sind. Die Verwendung des Verwischens der Farbe lässt sich wesentlich aus dem Einfluss von Bacon erklären, der sich mit der Bewegungsphotographie von Muybridge beschäftigt hatte, damit allerdings mit dem Medium der Photographie nicht konkurrieren wollte.

---

<sup>220</sup> Livingstone 1981, S. 31.

Wieland Schmied zeigt auf, dass sich die künstlerische Intention Bacons deutlich von der Muybridges unterscheidet:

„[...] Die Bewegung der Figuren, die in seinen Bildern erscheint, ist nicht der in den Fotos festgehaltenen, »eingefrorenen« Bewegung nachgebildet, sondern in ihrem Charakter selbstständig gerade aus der Statik des Fotos entwickelt. Bacon möchte, um sie fassen zu können, die Wirklichkeit in einer Monumentaufnahme möglichst genau und unveränderlich vor sich fixiert haben, um daraus die spezifische Art von Bewegung entwickeln zu können, die seinen Bildern eigen ist. (Deswegen ist ihm auch der mit statischen Einzelbildern arbeitende Muybridge soviel wichtiger als der Bewegungsabläufe übereinander projizierende Marey). Die Anschauung einer Fotografie, die meditative Versenkung in sie, soll ihn dem Wesen der angeschauten Figur näherbringen. Die ihr entsprechende Bewegung kommt dann aus dem Wesen der Figur selbst, entsteht aus der malerischen Auseinandersetzung mit ihr. Bewegung ist bei Bacon ein künstlerischer Vorgang, keine Nachahmung der Wirklichkeit.“<sup>221</sup>

Das gilt für Hockney auch. Hockney wie Bacon beziehen sich mit der verwischten, verschwommenen und unscharfen Darstellung darauf, dass die beiden Medien, Malerei und Photographie, nicht die Realität abbilden können, die sie zu zeigen vorgeben. Ganz gewiss steht dahinter die Absicht des Künstlers. Seine Bewegungsdarstellungen der Figur, die wie schlecht fokussierte Fotos wirken, heben den künstlerischen und technischen Mangel der beiden Medien, die die Wirklichkeit nicht nachahmen können, hervor. Hockney entzieht sich hier ganz explizit den konventionellen Vorstellungen von Malerei, die geprägt sind durch Illusion und Nachahmung der Wirklichkeit. Es muss hier betont werden, dass Hockney die Realität der Bewegung des Motivs durch das malerische Mittel der Verwischungen überlagert. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Materialität und die Flächigkeit des Bildes

---

<sup>221</sup> Schmied 1996, S. 51-52.

gelenkt.

## 2. *We Two Boys Together Clinging*, 1961

### 2.1. Phänomenologische Erfassung

Der Bildtitel *We Two Boys Together Clinging* benennt die im Gemälde von Hockney erscheinenden zwei Figuren und die von ihnen ausgeführte Handlung. Das Bild zeigt in der Bildmitte zwei eng miteinander verwobene Figuren, über deren Schultern und Rücken der Satz „We 2 boys together clinging“ steht. Der weiße Hintergrund ist mit piktophischen Zeichen, schwarzen Notenlinien, Schriftfragmenten und Zahlen ausgefüllt und wirkt wie eine Mauer mit Graffiti. Durch die rasch und intensiv rot gemalten Striche zwischen beiden Figuren, die Hockney „tenacle“<sup>222</sup> nennt, vermittelt das Bild den Eindruck, dass die beiden Figuren sich bewegen, umarmen und sich leidenschaftlich vor einer Mauer mit Graffiti küssen. Die linke Figur lässt sich durch das Gesicht mit einem durch eine weiße Kreisform angedeuteten Auge und durch eine geometrische Form, die sich mit dem Arm assoziieren lässt, den die Figur um den anderen, dunklen Körper legt, leichter erfassen. Die zahlreichen Striche führen an der linken Körperseite entlang. Der vom Kopf bis zu den Beinen hinabreichende rote Körper der linken Figur vermittelt den Eindruck, dass dieser Teil nachträglich ins Bild hineincollagiert oder angeklebt wurde. Ähnlich wirken die beiden Figuren jedoch, was die Größe, die collagierten Körperteile, die umarmende Körperhaltung und die Körperproportionen angeht. Die linke Figur zeigt durch den Arm, mit dem sie die andere Figur umfasst, einen leidenschaftlichen Ausdruck. Es ist bemerkenswert, dass das Wort „never“ neben dem Mund der linken Figur zu erkennen ist, während das Wort

---

<sup>222</sup> “The emphasis of the painting is on ‘clinging’; not only are the arms clinging but small tentacles help keep the bodies close together as well.” Hockney 1976, S. 68.

„Yes“ auf den Lippen der rechten Figur verwischt geschrieben steht. An der linken Körperseite der linken Figur führt eine blaue Fläche, die mit ein paar Zeichen, Zahlen und Schriftfragmenten ausgefüllt ist, wie ein Vorhang hinab, der jedoch auch als Begrenzung zwischen Bild und Betrachter gelten kann.

Entlang des rechten Bildrandes sind auf weißgrauem Grund eine Herzform und zwei Zeilen, die aus dem gleichnamigen Gedicht des Dichters Walt Whitman entnommen und unter der Herzform integriert sind, zu sehen: *Power enjoying, elbows stretching, fingers clutching, Arm'd and fearless, eating, drinking, sleeping, loving*. Der Satz deutet an, dass die sich umarmenden und küssenden Figuren zwei homosexuelle Männer sind. Die Spannung der Handlung, die explosiven ineinanderfließenden Striche zwischen beiden Figuren, die die gestische Unruhe betonen, und die im Bildtitel bezeichnete primitive Handlung der beiden Figuren werden durch die aus dem romantischen Gedicht zitierten Zeilen gemildert.

## 2.2. Die wiederkehrenden Motive im Werk

In seinem Frühwerk wiederholt David Hockney oft die gleichen Motive. Die Aussagen, die mit einer wiederholten Darstellung eines Themas oder Motivs vom Künstler erzeugt werden, sind unterschiedlich. Die wiederkehrenden Motive bei Hockney erzeugen beim Betrachter eine verstärkte Wirkung und leiten ihn bei der Aufschlüsselung von Bildern an.

Hockney wählt mit Vorliebe Motive wie z. B. das Phallus-Motiv, das Herz, Wörter, Buchstaben und Zahlen aus. Die Ursprungsform des Motivs ist erkennbar, obwohl Hockney zur Differenzierung eine variierte Darstellung zeigt. Hockney platziert außerdem Zitate aus den Gedichten Walt Whitmans in seinem Frühwerk, um seine Homosexualität im Bild zu thematisieren. Über diese wiederkehrenden Motive kann man zu einem zentralen Anliegen im Frühwerk von David Hockney gelangen.

### 2.2.1. Phallusform

Die vorliegende Untersuchung geht infolge des aussagekräftigen Bildtitels von *We Two Boys Together Clinging* davon aus, dass Hockney in diesem Gemälde eine Reihe ungewöhnlicher Themen behandelt, z. B. das Phallus-Motiv in Zusammenhang mit der Männerdarstellung. Die einzelnen Bildmotive und die Gesamtdarstellung müssen in Bezug auf Tabuverletzungen befragt werden. Vor allem ist es wichtig zu wissen, dass das Phallus-Motiv innerhalb der verschiedenen Phasen variiert erscheint und dass die Phallus-Darstellung zunächst dahingehend untersucht werden muss, wie die Form des

Phallus abgebildet, dargestellt und entwickelt wird.

Hockneys Werk enthält aus den Jahren 1959 und 1961 explizit drei zeitlich aufeinanderfolgende Bilder mit Phallus-Darstellungen mit jeweils anderen Bildersprachen und Formen der Personifizierung. In Zeichnungen und Bildern, die kurze Zeit vor *We Two Boys Together Clinging* entstanden, ist die Vorbereitung der Phallus-Darstellung zur Personifikation nachvollziehbar. Einzelne Bildmotive oder Motivkomplexe, die vom Liebesthema abstammen, werden dabei vorgestellt. Die Darstellung einer länglichen Form in der Bildmitte in *November*, 1958/59, und das Bild einer sich nach unten aufrichtenden Form in *Erection*, 1959/60, lassen darauf schließen, dass sich Hockney auf der Suche nach einem modernen Bild mit der Phallus-Darstellung beschäftigt hat, wie es der Bildtitel bestätigt. Wie schon der Titel angibt, handelt es sich bei diesem Gemälde um die nach oben oder unten weisenden länglichen Formen, die in der Bildmitte dargestellt sind und die an einen Phallus erinnern. Die fleckenartigen und wolkenartigen Formen, die unterhalb der Bildmitte liegen und die auf die Ejakulation verweisen, zeigen den Einfluss des Werkes von Alan Davie, der sich bereits damals mit einer möglichen neuen Figürlichkeit und expressiven Tendenzen beschäftigt hatte. Vor allem zeigt der Vergleich mit Hockneys *Erection*, dass das Gemälde von Alan Davie *Anthropomorphe Figures Nr. 1*, das 1958 entstand, die Fläche ebenfalls als längliche phallische Form darstellt und sie in einem Spannungsverhältnis zum Hintergrund steht.

Um seine homosexuelle Identität nicht vollständig einzubüßen, thematisierte Hockney die Liebe zu Männern durch Phallus-Darstellungen, welche er 1960 und 1961 im Rahmen einer Serie von vier Gemälden mit dem Titel *Love Paintings* weiterentwickelte.



Wie Graffiti auf einer Mauer behandelt, zeigen die Gemälde den Phallus als ein sichtbares Zeichen der homosexuellen Identität des Künstlers, die er verstecken und gleichzeitig enthüllen will. Die dabei entstehenden Gemälde stehen unter dem Einfluss des Abstrakten Expressionismus, welcher Alan Davie nach Aussagen von Hockney sicher beeinflusst haben dürfte.

In dem 1960 gemalten ersten Bild der Serie *First Love Painting* (Abb. 50) taucht die phallische Form in der linken Bildhälfte auf. Dieses Phallus-Motiv erhärtet das Liebsthema, mit welchem auch die Herzform in Verbindung steht. Eine mit dunkler Farbe angedeutete wolkenartige Form über der Phallus-Form lässt sich als Ejakulat deuten. Zwischen die wolkigen Zonen schreibt Hockney nur undeutlich lesbare Inschriften wie „Love“, „sperm“ und „suspicion“ ein, die als Obsession und Leidenschaft der Liebe zu verstehen sind.

Das Phallus-Motiv wiederholt sich biomorph abgewandelt in den abstrakten Elementen am linken unteren Bildrand in *The Second Love Painting* (Abb. 51). In der Bildmitte befindet sich eine Herzform mit dem zeichenhaft eingefügten Wort „Love“. Hockney greift dieses Thema in weiteren Bildern auf. Einen Zugang zu *The Third Love Painting* (Abb. 52) ermöglicht die Gesamtschau der zwei früheren Bilder der *Love Paintings*-Serie, wobei die vom unteren Bildrand in die Bildmitte ragende phallische Form als dominantes Motiv dargestellt ist. Im Vergleich zu den beiden früheren Versionen, wobei es sich um das Phallus-Motiv im Bezug auf die Herzform und das eingefügte Wort „Love“ im Vordergrund handelt, gründet sich die Bildinterpretation bei *The Third Love Painting* auf die Bedeutung der Textfragmente, die Hockney zumeist auf der Toilette der Earls Court Underground Station findet. „My brother is only 17“, „Ring me anytime at

home” oder “Britain’s future is in your hands”. Vor allem mithilfe der auf der Phallus-Form geschriebenen Schriftfragmente, die Hockney aus Walt Whitmans Gedicht *When I Heard at the Close of the Day* zitiert, kann die primitive vulgär-erotische Darstellung der phallischen Form literarisch näher charakterisiert werden. Laut Livingstone:

“It was precisely at this time that Hockney began to acknowledge publicly his homosexual orientation, largely under the encouragement of another American student at the College, Mark Berger. No longer afraid of being ‘discovered’, Hockney did not need to hide his impulses in abstract visual symbol; his new sense of confidence seems to have liberated his search for a greater directness than had been possible before. In the space of a few months he changed from a quiet introspection to a flamboyant gregariousness, and the hermetic, somber nature of his earlier work gave way to an almost hectic exuberance. Hockney agrees that his first overtly figurative paintings following his abstract phase were those dealt with his ‘coming out’, and is at pains to insist that it was in fact through his art that he made his declaration.”<sup>223</sup>

Mit dem Bild *Adhesiveness* (Abb. 53), das 1960 entstand, fängt Hockney an, das Phallus-Motiv im Zusammenhang mit der Männerdarstellung zu verwenden.<sup>224</sup> Im rechten unteren Bildrand des Bildes *Adhesiveness* stehen die skurrilen Figuren, die an ein männliches Genital erinnern und deren Körper sich gegenseitig zu durchdringen scheinen. Die beiden Köpfe besitzen mit einem Mund, durch den der Liebesakt zwischen den beiden Figuren überbetont wird, menschliche Züge. Die gegenseitig durchdringende Handlung der beiden Figuren könnte einen Liebesakt darstellen und hier auf eine bestimmte Position, die ‚69er‘-Stellung beim Liebesakt, verweisen.

---

<sup>223</sup> Livingstone 1981, S. 20.

<sup>224</sup> Eine Aussage Didier Ottingers zu dem Bild *Adhesiveness*, das sich auf die Doppelportraits Hockneys bezieht, ist interessant: „Diese Arbeit war die Summe aller Quellen und Bezüge, zu denen sich der Maler zu diesem Zeitpunkt bekannte. Der Titel ist direkt von einem Gedicht von Whitman abgeleitet, der die kodierte Identifikation der Protagonisten der Szene, den Maler und den Dichter selbst kennzeichnet. Von Dubuffet inspiriert ist das körnige Material, die Textur von Mauern, in die Graffitis und groteske Figuren eingekratzt sind. *Adhesiveness* war zudem das erste einer Reihe von Doppelportraits, die Hockney gemalt hat.“ Ottinger, Didier: *Perspektivischer Eros. Die umgekehrte Perspektive in der Malerei von David Hockney*, in: Kat. Ausst. Bonn 2001, S. 12.

Nannette Aldred betont im 1995 erschienenen Aufsatz über David Hockney, dass die Männerdarstellungen von Hockney sowohl eine privatistische Dimension als auch eine politische Dimension enthalten und Hockney die Schriftzeichen und Zahlen verwendet, wenn er den intimen Liebesakt zwischen den beiden männlichen Figuren andeutend darstellen will:

“In his RCA figure paintings, Hockney had painted about his own fantasies. At a time when sexual acts between men were illegal, he articulated a language which could speak of those acts and feelings. His references were to ‘cottages’, to graffiti as it had been accepted within high Modernism in the *art brut* of Dubuffet, and to the explicit sexual imagery of Picasso’s work.”<sup>225</sup>

Der Bildtitel *Adhesiveness* deutet die aufschlussreiche Charakterisierung der Figuren an. Das amerikanische Wort „adhesive“ ist mit „haftend“ zu übersetzen, es kann jedoch auch „klebend“ meinen. Das Haftende oder Klebende bezieht sich in dem Gedicht von Walt Whitman auf die Besonderheit männlicher Bindung. Die Körperhaltung der sich verstrickenden beiden Figuren entspricht dem Bildtitel und verweist offensichtlich auf eine sexuelle Handlung. Auf der linken roten Figur ist der Zahlencode „4. 8.“, der für die Initialen des Namens David Hockneys steht, zu lesen, während auf der rechten orangen Figur, deren Mund mit den geöffneten Lippen und dem blitzenden weißen Zahnblock auffallend ist, senkrecht „23. 23“ geschrieben steht und als Walt Whitmann zu identifizieren ist. Aldred betont mit Recht, dass Hockney dieses Bild im Umgang mit den modernen Bildern entwickelt hat:

“The colour field framing and the areas of gestural abstraction, encourage a Modernist reading of the overall flatness of the image whilst at the same time emphasising the

---

<sup>225</sup> Aldred 1995, S. 71.

difference between the parts of the figures and their ground. The 4.8 of Hockney's coded name is contained within the flat colour field. Indeed, all the elements are depicted as flat. However, the relationship between the upper and lower parts of the 4.8 figure becomes ambiguous because we read the upper part of the figure as being in front of the abstraction. In addition, the abstract area of the painting contains a figurative element in the black 'bowler' hat placed above the Whitman figure, which challenges the viewer to ask in which space is it placed. The black hat connects with the second figure through a black calligraphic gesture."<sup>226</sup>

Auf diese Weise thematisiert Hockney die Tabuisierung männlicher Homosexualität, die von Seiten der allein akzeptierten Heterosexualität mit Verboten belegt wird, indem er aus der Phallus-Form eine andere Person zu machen versucht, die bedeckt zu halten ist. Bei der Enthüllung seiner Homosexualität beschränkt er sich nicht nur darauf, mit gesellschaftlichen Tabus zu brechen. Die Auseinandersetzung mit der Gedichtsammlung *Leaves of Grass* von Walt Whitman gibt ihm den Blick für die Begegnung mit dem verborgenen Selbst.

*Cleaning Teeth, Early Evening, (10pm) W11* (Abb. 54), das 1962 im Anschluss an *Adhesiveness* entsteht, zeigt zwei Männer beim Sex in der zuvor schon verwendeten ‚69er‘-Stellung. Wie in *Adhesiveness* zeigt das Bild zwei Figuren mit zwei ähnlichen Köpfen, welche den Figuren menschlichen Charakter verleihen. Die im Profil dargestellten Köpfe haben zeichenhafte menschliche Züge. Diese aggressiven und grotesken Züge erhalten die Gesichter vermittelt eines Auges mit runder Kreisform. Im Mundbereich steckt eine stilisierte Colgate-Zahnpasta, wobei schwarz und weiß abwechselnd farbstreifenartigen Zähne gerade dabei sind, die Zahnpasta zu fressen. Auch Webb hob die ungewöhnliche Brutalität und Aggressivität dieser Darstellung

---

<sup>226</sup> Aldred 1995, S. 70.

hervor:

“Rows of threatening teeth that seem about to devour the phalluses, and chains manacle one of the participants”.<sup>227</sup>

Die Körper der beiden Figuren offenbaren jene Form des Phallus, welche Hockney in seinen früheren Bildern in dieser Weise übernahm. Die Aggressivität der beiden Köpfe und die unnatürlichen Körper sorgen für einen ungewöhnlichen und humorvollen Ausdruck. Diese humorvolle Erscheinung entsteht in der Darstellung der sexuellen Szene mit angedeuteten Körperhaltungen und in der pervertierten Verknüpfung von Sex mit einem Konsumartikel – Colgate-Zahnpasta -, bei der aus Zahnpastatuben Penis geworden sind und aus der Zahnpasta Sperma geworden ist. Im Katalog zu Hockneys Retrospektive in der Londoner Whitechapel Art Gallery 1970 wurde auch ein Kommentar von Charles Harrison zitiert:

“The humour provides only the flimsiest of veils for the desperate situation implied, whether we read it as allegory or not, by the nightmare threatment of the subject”.<sup>228</sup>

Hinsichtlich der Männerdarstellung mit der Phallus-Form steht die vierte Version der *Love Paintings*-Serie, die vermutlich nach dem *Doll Boy* und gerade vor dem *We Two Boys Together Clinging* entstand, dem Gemälde *We Two Boys Together Clinging* nah. *The Fourth Love Painting* (Abb. 55) ist dem Bild *We Two Boys Together Clinging* ähnlicher als die vorangegangenen drei Bilder, sowohl in seiner Bildkomposition als

---

<sup>227</sup> “*Teeth Cleaning*, *W11* continues the humorous theme with its image of two men having oral sex in the 69 position, each erect penis represented by a tube of Colgate toothpaste. But it contains hints of sexual violence as well: beside the tube of Vaseline are rows of threatening teeth that seem about to devour the phalluses, and chains manacle one of the participants.”, Webb 1988, S. 48.

<sup>228</sup> Charles Harrison, zitiert in: Kat. Ausst. London 1970, S. 26.

auch inhaltlich. Vor einem graufarbenen Hintergrund schweben verschiedene Schriftfragmente und Zahlen, welche zwei Figuren in der Bildmitte umgeben. Es handelt sich bei der Figurendarstellung um zwei Rückenfiguren, deren physiognomische Merkmale nicht erkennbar sind und deren Körperrisslinien vereinfacht dargestellt sind. Bei der rechten Figur im Bildzentrum, deren Körper am unteren Bildrand anstößt und die den Arm über die Schulter der anderen gelegt hat, handelt es sich um eine Selbstdarstellung des Künstlers, indem die rechte Figur mit dem Zahlencode „4. 8.“ als David Hockney zu identifizieren ist. Die auffallenden Körperhaltungen der beiden Figuren, ebenso ihre an den Phallus erinnernden Körper, sprechen dafür, diese beiden Figuren für ein homosexuelles Paar zu sehen. Die dynamische und expressive Geste dieses Paares offenbart sich in der romantischen Bedeutung, welche ein wichtiger Impuls für das Frühwerk Hockneys war. Die große Nähe der Figuren entwickelt sich zu einem sich gegenseitig mit den Armen umfangenden Paar in *We Two Boys Together Clinging*.

### 2.2.2. Herz

In einem Interview mit seinem Biographen Webb nannte Hockney die Liebe ein Leitmotiv für seine Kunst:

“The source of all art, the source of all creativity, is love. If anybody thinks there is something more important, I would like to know what it is”.<sup>229</sup>

Außer dem Phallus-Motiv bildete das Herz-Motiv in seinen Werken von 1959 bis

---

<sup>229</sup> Interview between David Hockney and Peter Webb, Los Angeles, 15 November 1986, siehe: Webb 1988, S. 24-25.

Anfang der 60er Jahre ein durchgängiges Bildmotiv mit einem starken Bezug zu dem Wort „Love“. Hockney stellte sein Herz-Motiv entweder neben die phallischen Form bzw. neben die an einen Phallus erinnernde Figur oder neben das Wort „Love“. Die Tatsache, dass Hockney das Herz-Motiv in Bezug auf das Wort „Love“ verwendet, ist nach Luckhardt Ausdruck der Gleichsetzung des Symbols und der Schrift in ihrer symbolischen Bedeutung.<sup>230</sup> Dabei scheint das Herz-Motiv sowohl eine inhaltliche Funktion als auch eine kompositorische Funktion im Frühwerk Hockneys zu haben.

In den ersten beiden *Tea Paintings* (Abb. 56 und Abb. 57), die Hockney im Februar 1961 neben *Doll Boy* und *The Third Love Painting* in der Ausstellung der *Young Contemporaries* der Royal Society of British Artists in London vorstellte, versuchte er, nach seinen abstrakten Bildern von 1959 bis 1960 wieder gegenständlich zu arbeiten.

Die beiden Bilder zeigen eine Teepackung, die als abstraktes Zeichen, nicht als Gegenstand dargestellt ist. Der illusionistischen Darstellung hingegen bleibt die Teepackung bei Hockney mit der Bildoberfläche identisch. Hockney verwendet die Teepackung in seiner Bildsprache nicht nur als alltägliches Motiv, sondern auch als flächiges Motiv, das mit der Bildfläche identisch dargestellt werden kann. Der Versuch der Hervorhebung der Teepackung und der Bildfläche wird durch die Kontrastierung der Herz-Form auf der dunklen und der hellen Bildfläche verdeutlicht.

In der *Love Paintings*-Serie verwendete Hockney neben phallischen Formen die Herzformen als wichtiges Bildvokabular, mit dem er zu der Zeit die Enthüllung seiner homosexuellen Identität zu erreichen versuchte. Sehr stark beeinflusst vom Abstrakten

---

<sup>230</sup> Siehe: Kat. Ausst. Hamburg 1991, S. 21-27.

Expressionismus legte er seine bildnerischen Motive, die durch ihre angedeutete Darstellung eine anregende Wirkung ausstrahlen, im ersten *Love Painting* dar.

“The debt to Alan Davie is still visible, especially in the gestural brushwork, dry paint surface and colour scheme of deep reds and blues, yet the cryptic and very private aspects of his abstract work are now beginning to give way to a much greater openness.”<sup>231</sup>

So bemerkt Livingstone, dass Hockney vielleicht unter dem Einfluss von Alan Davie stand. Ausgehend von der abstrakten expressionistischen Malweise Jackson Pollocks und Alan Davies setzte Hockney vertraute Gegenstände – Phallus und Herzform – in mysteriöse unbekannte Darstellungen um, wodurch seine Bilder eine verwischt poetische Wirkung erzielten. Im Vordergrund ist die riesige phallische Form platziert. Durch die wolkige Zone, die über der sich aufrichtenden phallischen Form steht, will er den Moment der Ejakulation andeuten. „Love“, „sperm“ und „suspicion“ im rechten oberen Bildteil sind nur undeutlich lesbar verwischt geschrieben. Über den schwebenden Inschriften ist eine Herzform sichtbar. Die Herzform des Hintergrundes mit Inschriften wie „Love“, „sperm“ und „suspicion“ wirkt poetisch, während die phallische Form und die wolkige Form im Vordergrund, die eine Ejakulation darstellt, eher primitiv sind.

Auch im Gemälde *The Second Love Painting* von 1960 setzt sich die Darstellung von Phallus und Herzform weiter fort. Während die Herzform im *First Love Painting* von der phallischen Form weit entfernt dargestellt ist, drängt die riesige Herzform in der Bildmitte die phallische Form auf die linke Ecke des Bildes *The Second Love Painting*.

---

<sup>231</sup> Livingstone 1981, S. 20.



Wo die Herzform und die phallische Form aneinanderstoßen, wird durch das Wort „Love“ unmittelbar daneben eine Herzform akzentuiert.

*The Third Love Painting* von 1961 schließlich ist ein Schlüsselwerk der Darstellung von Phallus und Herzform vor abstraktem Hintergrund, der wie eine Mauer mit Graffiti wirkt. Wie in beiden *Love Paintings* vereinen sich zwei thematische Stränge von Hockneys Arbeiten: das primitive Phallus-Motiv der stereotypen Darstellung der Homosexualität des Künstlers und der Versuch einer Poetisierung mit den Herzformen und den Textfragmenten. Das Wort „Love“, das zweimal auf der oberen rechten Ecke und auf der unteren linken Ecke geschrieben steht, schwebt zwischen den obszönen Strichzeichnungen und ist auf den ersten Blick sehr schwer zu erkennen, damit sich der Betrachter dem Bild nähern muss. Das Wort „Love“ wird hier mit der kleinen deformierten Herzform verbunden, dadurch weist Hockney auf einen direkten Zusammenhang zwischen dem Wort „Love“ und der Herzform hin.

Die zwei in *Fourth Love Painting* von 1961 collagenhaft gemalten phallischen Formen mit den männlichen Rückenakten mit den angedeuteten Schriftzügen und den Zahlen wirken sowohl kompositorisch als auch inhaltlich noch komplexer als die in den vorangegangenen drei Bildern. Während Hockney in früheren Versionen lediglich an der biomorphen Form des Phallus interessiert war, zeigt die Phallus-Darstellung in *The Fourth Love Painting* die Merkmale einer Übergangsphase zwischen Abstraktion und Figuration. In dem vergleichbaren Gemälde *Adhesiveness* handelt es sich um diese von Hockney erstmals aufgezeigte Ähnlichkeit von Männerfigur und Phallus. Rechts neben den von Hockney gemalten männlichen Rückenakten, die wie zwei Phallen wirken, wird eine überdimensionale Herzform vom Bildrand angeschnitten. Hockney bezieht

sich in *The Fourth Love Painting* statt auf das Wort „Love“ auf den Schriftzug „Valenti“, der als Kürzel des Wortes „Valentine“ zu lesen ist und auf die Herzform. Hockney ergänzt die Bezeichnung „Tuesday“ im linken unteren Bildteil, um den Tag genau anzugeben. Die rechte Figur in *The Fourth Love Painting* ist als eine weitere Selbstdarstellung des Künstlers zu sehen, auf den der Zahlencode „4. 8.“, also als die Initialen des Namens David Hockneys hinweisen, während die linke Figur nicht direkt gedeutet ist. Die über dieser Figurendarstellung angebrachte Zeile „I love you at 8 pm next Wednesday“ verweist darauf, dass die darunter stehenden zwei Rückenfiguren ein angebliches Liebespaar sind. Ein weiterer Zahlencode „69“, der vor der Zeile geschrieben steht und der auf eine bestimmte Stellung beim Liebesakt verweist, bestätigt diese Lesart. Luckhardt bezieht das Gemälde *The Fourth Love Painting* lieber auf die Darstellung der zeitlichen Abfolge als auf das homosexuelle Thema: „Entscheidend ist, dass Hockney im vierten *Love Painting* in der Austauschbarkeit der Uhrzeit und in der klaren Trennung aufeinander folgender Tage – Dienstag und Mittwoch – eine zeitliche Abfolge vorgibt, was auch die kalenderartige Gesamtkomposition des Gemäldes erklärt. Zum anderen gelingt ihm in einer einzigen Darstellung die Trennung von Liebe als romantischer Vorstellung und eigentlichem sexuellen Akt.

Überblickt man die Serie der *Love Paintings*, wird die Steigerung der didaktischen Bildmittel offensichtlich, mit denen Hockney Reflexionsansätze vermittelt. Im *Fourth Love Painting* wird eigentlich nicht mehr die Frage nach der Liebe gestellt, auch wenn der homosexuelle Liebesakt Thema bleibt. Andere Wirkungsebenen des Bildes – hier die Zeit – rücken immer mehr ins Blickfeld des Malers.“<sup>232</sup> Hier lässt sich die Arbeit als malerische Umsetzung des Zeitablaufs auffassen. Vor allem gleicht der Aufbau des

---

<sup>232</sup> Luckhardt 1991, S. 26-27.

Gemälde einem Kalenderblatt. Hier trifft der Satz Livingstones zu:

“A number of Hockney’s paintings of the early 1960s are based on commonplace objects which we know to be composed of flat printed surfaces. *The Fourth Love Painting*, for instance, mimics the format of a page in a calendar, carrying the reference so far as actually to print a caption on to the canvas surface. The notion of the painting as a real object was inherent already in Early Renaissance painting, for instance in shaped panels representing the Crucifixion, but it was enjoying a particular vogue about 1960 as a means of making figurative references while supporting the Modernist principle of the work of art as the thing-in-itself rather than as pale reflection of reality.”<sup>233</sup>

Hier spielen Hockneys Gestalten zusammen mit der Schriftintegration ins Bild an auf seine Auseinandersetzung mit den Mehrdeutigkeiten des gespaltenen Wortes, insbesondere auf die Enthüllung bzw. Verhüllung seiner eigenen Homosexualität. Entscheidend ist, dass dies dem Betrachter vielfältige Assoziations- und Interpretationsmöglichkeiten eröffnet. Erst in der aktiven Vorstellung des Betrachters wird das unvollständige Wort wieder neu erweitert oder komplettiert. Bei diesem Prozess wird die Flächigkeit des Bildes betont. Somit wiederholt und erweitert sich Hockneys Vorliebe für die Betonung der Zweidimensionalität des Bildes verstärkt in der Form einer Schriftintegration ins Bild. Geprägt von seiner persönlichen Handschrift und den gestischen Linien, die mit seiner Studienzeit und seinem Interesse an den Arbeiten der Künstler des Abstrakten Expressionismus eng zusammenhängen, sind sie als Bildmittel anzusehen, das zum Ausgangspunkt für die Wahrnehmung der Flächigkeit des Bildes wird.

### 2.2.3. Textzitate aus Gedichten von Walt Whitman

---

<sup>233</sup> Livingstone 1981, S. 31-32.

“The moment you learn to deal with it (=homosexuality) in art, it’s quite an exciting moment. It means they become aware of their desires and deal with them in a reasonably honest way.”<sup>234</sup> So Hockney selbst während des Gesprächs mit Livingstone. Interessant dabei ist, dass Hockney sich nicht nur mit der Thematisierung seiner eigenen Homosexualität in seinen Bildern beschäftigte, sondern auch ein sehr enges, intensives Verhältnis zu Gedichten Walt Whitmans, besonders zum Kapitel *Calamus* der Sammlung *Leaves of Grass*, hatte.

Schon früh hatte sich Hockney mit Literatur beschäftigt und ein Interesse für homosexuelle Dichter wie Constantine Cavafy und Walt Whitman, deren Werke Hockney im Sommer 1960 während seiner Studienzeit gelesen hatte, entwickelt. Dies erweist sich als sehr tiefgründig.<sup>235</sup> Hockney fügte die Schriftfragmente, die aus den Gedichten von Whitman und Cavafy entnommen sind und die er während seiner Studienzeit immer wieder variierte, in seine Bilder ein. Dies bezieht sich stark auf Hockneys eigene homosexuelle Identität. Darüber hinaus hebt dies besonders die Zweidimensionalität der Bildfläche hervor. Darüber erwähnte Hockney in seiner Autobiographie:

“I assume people are always inquisitive and nosy, and if you see a little poem written in the corner of a painting it will force you to go up and look at it.”<sup>236</sup>

Somit kann man sagen, dass literarische Werke Hockney ermöglichten, seine eigene Homosexualität in seinen Werken zu thematisieren und das Bild als Fläche zu betonen.

---

<sup>234</sup> Siehe: Livingstone 1981, S. 21.

<sup>235</sup> Siehe: Webb 1988, S. 24.

<sup>236</sup> Hockney 1976, S. 44.

Whitmans Gedichte aus der Sammlung *Leaves of Grass*, in denen Whitman idealisierend Freundschaften zwischen Männern darstellte, werden in Hockneys Bildern von charaktervollen, primitiven Figuren begleitet. Damit entsteht ein spannender Dialog zwischen Bild und Text.

Interessant ist, dass es in Hockneys Werk eine Reihe von erotischen Begriffen gibt, die schlicht und einfach durch die Titel abgesichert sind und die auf den ersten Blick nicht spezifisch erotisch klingen. Zum Teil handelt es sich um umgangssprachliche Wörter für Homosexuelle: „Queen“ und „Queer“; zum Teil auch um von Whitman so spezifisch zitierte Wörter: „Love of Comrade“ und „Adhesiveness“. Auf dieser Ebene spielt Hockneys eigene Homosexualität eine große Rolle, da er damit seiner Arbeit den Ausdruck seiner Leidenschaft verleihen kann, in der die Figur im *Doll Boy*, die den Kopf gesenkt hält, noch für „sexuelle Repression“, „Selbstunterdrückung“ oder ein „schmerzhaftes unerwidertes Liebesbedürfnis“ stand.<sup>237</sup>

In *Leaves of Grass* erscheint mehrfach das Wort „comrade“ und verschiedene Variationen davon als „camerado“, „friend“ und „companion“. Über die literarischen Bedeutungen der Wörter finden sich in der bisherigen Whitman-Forschung unterschiedliche Aussagen. David Kuebrich hebt hervor, dass Whitman zur Andeutung der politischen Kameradschaft diese Wörter übernommen habe.<sup>238</sup> Aber manche Kritiker wie Betsy Erkkilla stellen fest, dass Whitman mit dem Wort „comrade“ eine Botschaft über Homosexualität zum Ausdruck gebracht habe.<sup>239</sup>

---

<sup>237</sup> Vgl. Kat. Ausst. Bonn 2001, S. 50.

<sup>238</sup> Siehe: Kuebrich, David: *Minor Prophecy. Walt Whitman's New American Religion*, Blomington: University of Indian Press, 1989.

<sup>239</sup> Siehe: Pollock, Vivian: *The Erotic Whitman*, Berkeley: University of California Press, 2000, S. 136-152.

Vermutlich ist es kein Zufall, dass das Wort „love“ ungefähr 400-mal erscheint. Dabei bezieht sich das Wort „love“ oft eng auf Wörter wie „comrade“ oder „camerado“. Das Wort „love“ kann auf verschiedene Weise interpretiert werden, aber bei Whitman handelt es sich um die sexuelle Begierde, wie manche Kritiker behaupten, obwohl Whitman das Sinnbild des Wortes „love“ als „robust American love“<sup>240</sup> idealisierte und betonte. Während die Bezeichnung „manly love“<sup>241</sup> homosexuelle Beziehungen andeuten kann, wird sie gleichzeitig als eine intime Verbindung zu einem Individuum positiv konnotiert definiert. Das Wort „comrade“ oder „camerado“ bei Whitman deutet etwa, wie Stein erklärt, mehr eine persönliche, intime Beziehung zwischen zwei bestimmten Männern an.<sup>242</sup> Diese Beziehung ist vor allem im Kapitel *Calamus* der

---

<sup>240</sup> “A promise and gift to California,  
 Also to the great Pastoral Plains, and for Dregon:  
 Sojourning east a while longer, soon I travel to you,  
     to remain, to teach robust American love;  
 For I know very well that I and robust love belong  
     among you, inland, and along the Western  
     sea,  
 For These States tend inland, and toward the Western  
     sea- and I will also.” Siehe: Whitman, Walt: *Leaves of Grass & Democratic Vistas*, New York: E. P. Dutton, 1921, S. 109.

<sup>241</sup> “But I wondered how it could utter joyous leaves,  
     standing alone there, without its friend, its  
     love near – for I know I could not,  
 And I broke off a twig with a certain number of  
     leaves upon it, and twined around it a little  
     moss,  
 And brought it away – and I have placed it in sight  
     in my room,  
 It is not needed to remind me as of my own dear  
     friends,  
 (For I believe lately I think of little else than of them.)  
 Yet it remains to me a curious token – it makes me  
     think of manly love;  
 For all that, and thought the live-oak glistens there in  
     Louisiana, solitary, in a wide flat space,  
 Uttering joyous leaves all its life, without a friend,  
     a lover, near,  
 I know very well I could not.” Siehe: Whitman 1921, S 107.

<sup>242</sup> “In expressing the notion of a meaningful comradeship of men, Whitman employs and differentiates between two terms – “comrade” and “camerado”. He uses “comrade” to refer to the general idea of close friendship; he uses “camerado” to indicate an immediate and intense relationship.” Siehe: Stein, Maria:

Sammlung *Leaves of Grass* deutlich zu erkennen, wo das Wort mit der körperlichen Begierde eng verbunden ist, während es in *Drum-Taps* auf den „Amerikanischen Bürgerkrieg“ bezogen ist. In *Drum-Taps* kommt das Wort „comrade“ nicht unbedingt sexuell vor. Whitman erwähnt „comrade“ als Kameraden im Krieg. Ansonsten ist das Wort „comrade“ meist vom Wort „lover“ begleitet. Offenbar gibt es einen Unterschied in der Verwendung der beiden Wörter. Z. B. in *For Yor O Democracy* betont Whitman, dass die Trennung durch den „Amerikanischen Bürgerkrieg“ durch „the love of comrades“ überwunden werden sollte:

“Come, I will make the continent indissoluble,  
I will make the most splendid race the sun ever shone upon,  
I will make divine magnetic lands,  
With the love of comrades,  
With the life-long love of comrades.

I will plant camaraderie thick as tress along all the rivers of America, and all over the prairies,  
I will make inseperable cities with their arms about each other’s necks,  
By the love of comrades,  
By the manly love of comrades.

For you these from me, O Democracy, to serve you ma femme!  
For You, for you I am thrilling these songs.”<sup>243</sup>

Erst in *Calamus* scheint das Wort „comrade“ einen Geliebten in homosexueller Hinsicht zu bezeichnen:

“Emblematic and capricious blades, I love you- now

---

<sup>243</sup> ‘Comrade’ or ‘Camerado’ in *Leaves of Grass*, in: *Walt Whitman Review* 13, December 1967, S. 123-125.

<sup>243</sup> Siehe: Whitman 1921, S. 99-100.

you serve me not,  
 Away! I will say what I have to say, by itself,  
 I will escape from the sham that was proposed to me,  
 I will sound myself and comrades only – I will never  
     Again after a call, only their call,  
 I will raise, with it, immortal reverberations through  
     The States,  
 I will give an example to lovers, to take permanent  
     Shape and will through The States.”<sup>244</sup>

Dass dem Wort „comrade“, das früher oftmals symbolisch für den politischen Bund zu stehen scheint, nun auch eine homosexuelle Bedeutung zukommen könnte, ist hier deutlich geworden.

Wieder ist es Hockney, der das Wort „comrade“ zu einem deutlich homoerotischen Bildtitel macht. Er wählt diesen Begriff in *My Carol for Comrades and Lovers* (Abb. 58) und *For the Dear Love of Comrade* (Abb. 59) als Bildtitel aus und denkt wahrscheinlich vor allem an die Zeile aus den Gedichten Whitmans.

Darüber hinaus kann das Bild *Adhesiveness* von Hockney ein anderes Beispiel dafür sein, dass Hockney einen bei Whitman entlehnten Liebesbegriff für Männerfreundschaft als Bildtitel auswählt. In *Democratic Vistas* verwendet Whitman das Wort „adhesiveness“ mit einer konkreten politischen Bedeutung: „adhesiveness or love, that fuses, ties and aggregates, making the races comrade, and fraternizing all”.<sup>245</sup> Aber in seinem Gedicht *Song of the Open Road* geht Whitman noch einen Schritt weiter, er verwendet das Wort symbolisch und in homosexuellem Kontext. Da heißt es:

---

<sup>244</sup> Siehe: Whitman 1921, S. 97.

<sup>245</sup> Siehe: Whitman 1921, S. 319.



“Here is adhesiveness – it is not previously fashioned, it is apropos;/ Do you know what it is as you pass to be loved by strangers?/ Do you know the talk of those turning eyeballs?”<sup>246</sup>

Erst dabei kann Whitman das Wort „adhesiveness“ als Besonderheit für männliche Liebe hervorheben. Die weiteren deutlichsten Beispiele finden sich nicht zufällig im Gedicht *So Long*:

“I announce adhesiveness – I say it shall be limitless, unloosened.”<sup>247</sup>

und im Gedicht *Proto-Leaf*:

“Not he, adhesive, kissing me/ So long with his daily kiss,/ Has winded and twisted around me that which holds me to him,/ Any more than I am held to the heavens, to the spiritual world,/ And to the identities of the Gods, my unknown lovers,/ After what they have done to me, suggesting such themes.”<sup>248</sup>

Nun spielt die religiöse Vorstellung bei der Verbalisierung von Whitmans erotischem Liebesbegriff eine gewisse Rolle. Auch hier denkt man an die erotische Sprache der Mystik, zu der es bei Whitman zahlreiche Bezüge gibt und die die Verbalisierung des männlichen Liebesaktes ermöglicht.

Ein weiterer Einfluss von Walt Whitman, dessen Gedichtsammlung *Leaves of Grass* durch eine enge Beziehung zur Schriftintegration ins Bild besonders im Frühwerk

---

<sup>246</sup> Siehe: Whitman 1921, S. 126.

<sup>247</sup> Siehe: Whitman, Walt: *Whitman's Manuscripts. Leaves of Grass (1860). A Parallel Text*, edited with Notes and Introduction by Fredson Bowers, Chicago: University of Chicago Press, 1955, S. 240.

<sup>248</sup> Siehe: Whitman 1955, S. 19.

Hockneys prägend war, ist bei den Textzitataten aus Gedichten Walt Whitmans abzulesen. Bei Hockney sind nicht nur lesbare Schrift und schriftähnliche Zeichen in einzelnen Werken zu finden, sie bestimmen fast sein gesamtes Werk. Die ins Bild integrierten Schriften und Zeichen erscheinen als typographisches Element, das auf der bewussten Wahrnehmung der zeitgenössischen Printmedienkultur basiert, als deformierte Worte bzw. Buchstaben und vor allem als ins Bild integrierte Gedichte. Vor allem nehmen die aus den Gedichten Walt Whitmans zitierten ganzen Sätze eine zentrale Stellung im Frühwerk Hockneys aus den Jahren 1959 bis ungefähr 1962 ein.

Die Arbeit *We Two Boys Together Clinging* von 1961 beispielsweise ist durch eine Anzahl unterschiedlicher Zeichen, Zahlen und die aus dem Gedicht zitierten kleinen Textzeilen bestimmt. Auf einem ungleichmäßig mattweißen Malgrund, der wie eine Mauer mit Graffiti wirkt, verdichten sich die schwer erkennbaren Textzeilen, die aus dem gleichnamigen Gedicht Walt Whitmans zitiert sind, am Bildrand etwas rechts der Bildmitte unter dem roten Herzen (Abb. 60):

“Power enjoying, elbows stretching,  
Fingers clutching,  
Arm’d and fearless, eating,  
Drinking, sleeping, loving.”<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> “We two boys together clinging,  
One the other never leaving,  
Up and down the roads going, North and South excursions making,  
Power enjoying, elbows stretching, fingers clutching,  
Arm'd and fearless, eating, drinking, sleeping, loving.  
No law less than ourselves owning, sailing, soldiering, thieving,  
threatening,  
Misers, menials, priests alarming, air breathing, water drinking, on  
the turf or the sea-beach dancing,  
Cities wrenching, ease scorning, statutes mocking, feebleness chasing,  
Fulfilling our foray.” Siehe: Whitman 1921, S. 109.

Hockneys Textzitate aus den Gedichten Whitmans lassen entfernt an Graffiti, an Wandkritzeleien oder auch an Klo- bzw. Klappen-Graffiti denken, die von verschiedenen Autoren erwähnt werden. Auch Luckhardt bezieht die aus dem Gedicht zitierten Texte Hockneys auf die Thematik und den Stil der Klappen-Graffiti, wobei er Wilfried Eigeltinger zitiert. Eigeltinger untersuchte dieses Phänomen kultur- und sozialwissenschaftlich, indem er in „Graffiti für Vespasian“ (1983) die öffentlichen Toiletten als intime Orte verstand, die in der Zeit vor Aids von homosexuellen Männern als Treffpunkte (Klappen) häufig besucht wurden:

„[Graffiti sind] die Provokation oder der Protest gegen Sitte und Gesetz. Ihre Aktion stört vorgegebene Ordnung. Graffiti sind schmutzige Zeichen auf sauberen Wänden. Sie zielen auf die absichtliche Verletzung des allgemeinen sittlichen Empfindens. [...] Das Peinlichkeitsgefühl, das sie beim Betrachter hervorrufen können, sondern in einigen Jahrhunderten der Sexualunterdrückung verhindert worden. Während dieses Zeitraumes wurde jede sexuelle Äußerung aus der Öffentlichkeit ins Private verdrängt.“<sup>250</sup>

Obwohl sich in *We Two Boys Together Clinging* Parallelen zu Graffitizeichnungen entdecken lassen, und sich Zeichen und Bildelemente, die Wände mit Graffiti kennzeichnen, wiederholt finden, fällt auf, dass Hockney hinsichtlich seiner Textzitate aus Gedichten Whitmans gänzlich die Primitivität und Aggressivität von Graffiti aufgab. Dagegen setzte er diese Sätze mit seiner zarten Handschrift auf die leergeräumte Leinwand. Das Bild ist dabei stark poetisch geprägt. Nach Alexandra Schumacher sieht der Künstler in diesen geschriebenen Wörtern auf der Leinwand eine eigene formale Funktion, die die Zweidimensionalität der Bildfläche hervorhebt, indem der Betrachter dem Bild näher kommt, um die klein auf der Leinwand geschriebenen Worte zu

---

<sup>250</sup> Eigeltinger, Wilfried: *Graffiti für Vespasian. Die Kunst im Pissoir*, Berlin 1993, zitiert nach: Luckhardt 1991/92, S. 10.

lesen.<sup>251</sup> Hockney selber sagt:

“You are forced to look at the painting quite closely because it is covered with lots of graffiti, which makes you go up to it. You want to read it. I assume people are always inquisitive and nosy, and if you see a little poem written in the corner of a painting it will force you to go up and look at it. And so then the painting becomes something a little different. [...] When you first look casually at the graffiti on a wall, you don't see all the smaller messages; you see the large ones first and only if you lean over and look more closely do you get the smaller, more neurotic ones.”<sup>252</sup>

Romantische stereotype Darstellungen des Homosexuellen in Gedichten Whitmans waren eines der wichtigsten Mittel, um Hockneys eigene homosexuelle Identität im Bewusstsein zu festigen. Als eine weitere Auseinandersetzung mit dem homosexuellen Image mithilfe der Textzitate aus Gedichten Walt Whitmans ist *The Third Love Painting* zu sehen. Hockney zitiert die letzten Zeilen aus dem Gedicht Walt Whitmans *When I Heard at the Close of the Day*, setzt sie auf die rote Phallus-Form, die in die Bildmitte gerückt ist, und kontrastiert sie entweder mit der aggressiv und primitiv dargestellten Phallus-Form oder wertet sie poetisch um. Zugleich schafft er immer wieder einen solchen Kontrast, der zwischen primitiver Darstellungsweise und poetischen Textziten aus Gedichten changiert:

“For the one I love most lay sleeping by me under the same cover in the cool night,  
In the stillness in the autumn moonbeams his face was inclined toward me,  
And his arm lay lightly round my breast – and the night I was happy.”<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> Vgl. Schumacher 2003, S. 23.

<sup>252</sup> Hockney 1976, S.44.

<sup>253</sup> “When I heard at the close of the day how my name  
had been receiv'd with plaudits in the capitol,  
still it was not a happy night for me that follow'd;  
And else, when I carous'd, or when my plans were  
accomplish'd, still I was not happy;  
But the day when I rose at dawn from the bed of

Die letzten Zeilen, die aus dem gleichnamigen Gedicht von Whitman zitiert sind, sind ein eindeutiger Gegenentwurf zu der primitiven und bedrohlichen Darstellung in der phallischen Form. Darüber hinaus kontrastiert Hockney die poetischen Textzitate mit Textfragmenten, die er aus den Toiletten-Graffiti der Earls Court Underground Station zitierte: „My brother is only 17“, „Ring me anytime at home“ oder „Britain’s future is in your hands“. Zusammen mit der Zahlenkombination „69“, die auf eine bestimmte Stellung beim Liebesakt verweist, beziehen sich Hockneys Textzitate auf das titelgebende und wiederkehrende Wort „Love“, das hier auf den ersten Blick schwer erkennbar klein in der oberen rechten Bildecke geschrieben steht. Edmund Pillsbury beschreibt die Vorliebe Hockneys für klein geschriebene Schrift im Bild umfassend und treffend mit folgenden Worten:

“The presence of the word created a feeling about the picture that was more specific. It

---

perfect health, refresh’d, singing, inhaling the  
ripe breath of autumn.  
When I saw the full moon in the west grow pale and  
disappear in the morning light,  
When I wander’d alone over the beach, and undressing,  
bathed, laughing with the cool waters, and  
saw the sun rise,  
And when I thought how my dear friend, my lover,  
was on his way coming, O the I was happy;  
O then each breath tasted sweeter – and all that day  
my food nourish’d me more – and the beautiful  
day pass’d well,  
And the next came with equal joy – and with the next,  
at evening, came my friend;  
And that night, while all was still, I heard the waters  
roll slowly continually up the shores,  
I heard the hissing rustle of the liquid and sands, as  
directed to me, whispering, to congratulate me,  
For the one I love most lay sleeping by me under the  
same cover in the cool night,  
In the stillness, in the autumn moon beams, his face  
was inclined toward me,  
And his arm lay lightly around my breast – and that  
night I was happy.” Siehe: Whitman 1921, S. 103-104.

also forced the viewer to come close to the work and inspect the surface in search of other messages or clues to possible meaning. At the same time, the artist adopted a drawing style based on the primitive treatment of figures in the work of Dubuffet and in children's drawings, by which he was able to overcome the academic kind of draftsmanship he had learned in school and yet remain faithful to the modernist principles of flatness and crude primitivism which he had adopted."<sup>254</sup>

Die Schrift und schriftlichen Zeichen in vielen Arbeiten Hockneys kreisen um das Wechselspiel, um den Zusammenhang zwischen Lesen und Sehen, weil sie beim Betrachter zunächst den Eindruck erwecken, in inhaltlich-literarischem Sinne lesbar zu sein und sie den Betrachter auffordern, dem Bild näherzukommen. Wenn sie im konventionellen Sinne nicht lesbar sind, führen sie den Betrachter zurück zum Sehen. Zu dieser Beschäftigung Hockneys mit der Integration der Schrift und schriftähnlichen Zeichen ins Bild führten intensive Gespräche mit seinem Studienfreund Ron B. Kitaj.<sup>255</sup> Hockney gelangte zu einer Idee, die Schrift als Bildelement zu verwenden, wozu sich Ron B. Kitaj 1964 in dem Aufsatz *On Associating Texts with Painting* geäußert hatte:

"I suppose that any painter who will affix written and/or printed matter onto work [...] must love the ›look‹ of the writing and printing he affixes."<sup>256</sup>

Die Schrift und schriftähnlichen Zeichen Hockneys, die aus einer Kombination von Graffiti, Kritzeleien, Buchstaben, Zahlen und Schreibspuren bzw. Kritzelspuren bestehen, spielen auf dieses „Sehen“ an.

---

<sup>254</sup> Siehe: Kat. Ausst. *David Hockney. Travels with pen, pencil and ink (Selected prints and drawings 1962-1977)*, Einführung von Edmund Pillsbury, (Ausstellungskatalog Yale Center for British Art New Haven 1978) London/New York: Petersburg Press, 1978.

<sup>255</sup> "The one student I kept talking a lot to was Ron Kitaj. Ron was slowly doing these strange pictures, and I talked to him about them and about my work." Hockney 1976, S. 41.

<sup>256</sup> Kitaj, Ron B.: *On Associating Texts with Paintings*, in: *Cambridge Opinion*, 37, 1964, S. 52-53.

Das deutliche lesbare rote Wort „QU“ neben der linken Figur in *We Two Boy Together Clinging* bietet sich zuerst zum Lesen an. Diese lesbaren Schriftzeichen sind, wie in vielen anderen Werken Hockneys, in den Zusammenhang aller Bildelemente eingebunden und müssen aus diesem Zusammenhang heraus interpretiert werden. Auffällig ist, dass der Betrachter in variierender Weise diesen unvollständigen Schriftzug vervollständigen will. Dabei entsteht jedoch „das Spiel mit Mehrdeutigkeiten“.<sup>257</sup> Ein identifiziertes Wort nimmt eine spezielle Bedeutung im Bildzusammenhang mit anderen Bildelementen ein. Im Kontext der homosexuellen Liebe zwischen zwei Männern bezieht sich der abgespaltene Wortanfang „QU“ auf die immer wiederkehrenden Schriftzüge „QUEEN“ und „QUEER“. Die Silbe „QU“, die die Assoziation zu den Wörtern „Queen“ und „Queer“ hervorruft, geht auf die Gemälde *Queer, Jump, Doll Boy, The Cha-Cha that was Danced in the Early Hours of 24th March, The Most Beautiful Boy in the World* und *Going to be a Queen for Tonight*, die alle kurz vor *We Two Boys Together Clinging* entstanden sind, zurück.

Betrachtet man beispielsweise das Gemälde *Going To Be a Queen Tonight* aus dem Jahr 1960 (Abb. 61), so wird das Bild hier besonders deutlich von Zeichen, Chiffren, Zahlen, Formen und kryptographischen Symbolen bevölkert. Über einem dunkel strukturierten Grund liegen in diesem Gemälde acht unterschiedlich große Motive, die mit Hockneys umfangreichem Vokabular aus Zeichen, Ziffern, Worten und Zahlen zu entziffern sind. Ganz oben links ist ein auffälliges weißes Rechteck mit den schwarz geschriebenen Ziffern „37919“ zu sehen, darunter eine umgekehrte „2“, wobei am rechten Ende des zweiten Zeichens eine weitere Form, eine „Leiter“, beginnt, die mit Schwarz markiert ist. Unterhalb dieser beiden Linienverläufe befindet sich, von der Bildmitte etwas nach

---

<sup>257</sup> Schumacher 2003, S. 31.

rechts unten versetzt, eine Form, die wie ein im Profil dargestellter Fuß oder Socken wirkt und an dessen oberem rechten Ende eine Zahlenkombination, „69“, erkennbar ist. Im oberen rechten Viertel des Bildes und in der unteren rechten Bildecke liegen spitzbogenartige Formen, die durch das Auf- und Abschwingen ihrer Linien den Eindruck von einem Stück aus einem Puzzlespiel erwecken. Die Wörter „KINGS“ und „QUEEN“ schließlich sind klar erkennbar und weisen ebenfalls einerseits auf die englischen Wörter für Tunten und Schwule hin, andererseits aber auch auf die auf den Dame-Karten dargestellte Herrscherin, deren Motiv auf die Arbeiten der Spielkarten-Serie von Hockney zurückgeht. Die Arbeiten der Spielkarten-Serie entstanden in der ersten Hälfte seines zweiten Jahres am Royal College of Art, im Herbst 1960, als er sich mit der Hervorhebung der Flächigkeit der Bildoberfläche beschäftigte. In den Arbeiten der Spielkarten-Serie thematisierte Hockney die Problematik zwischen eigentlicher und dargestellter Oberfläche und zwischen Objekt und Gemälde anhand der Spielkarte, deren plane Oberfläche parallel zur Bildoberfläche dargestellt ist.

#### 2.2.4. Buchstaben und Zahlencodes zur Selbstdarstellung

“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. The idea came because I didn’t have the courage to paint a real figure, so I thought, I have to make it clear, so I’ll write ‘Gandhi’ on this picture about Gandhi. [...] And I thought, well, it’s better; I feel better; you feel as if something’s coming out.”<sup>258</sup>

Ein Abschnitt von Hockneys Autobiographie *David Hockney by David Hockney* (1976)

---

<sup>258</sup> Hockney 1976, S. 41.



beschreibt paradigmatisch sein persönliches Dilemma bezüglich der figurativen Malerei und der Problematik der homosexuellen Identität des Künstlers. Verwirrt und in seinen Bildern persönliche Interessen wie Homosexualität und Schriftintegration ins Bild thematisierend, ist Hockney auf der Suche nach seiner Identität. *We Two Boys Together Clinging* zeigt, dass Hockney nicht nur durch die Textzitate meistens aus der Sammlung *Leaves of Grass* (1855) des amerikanischen Dichters Walt Whitman, sondern auch durch den Zahlencode, den Whitman zur Verschleierung seiner homosexuellen Neigungen benutzt hatte, in seinen frühen Arbeiten seine Homosexualität thematisiert hat. Hockneys Bewunderung für Walt Whitman, mit dem er sich im Sommer 1960 beschäftigte, hat ihn auf die Idee gebracht, mit dem Zahlencode, den Walt Whitman nicht in seinen Gedichten, sondern in seinen Notizbüchern verwendet hatte, die Namen eines homosexuellen Paares zu chiffrieren.<sup>259</sup> Zu demselben Zweck wie Whitman verwendet Hockney den Zahlencode, damit er seine homosexuelle Neigung zu einer bestimmten Person verschleiern kann, wie er in seiner Autobiographie einmal kurz erwähnt, indem er die Buchstaben des Alphabets durch Zahlen ersetzt.<sup>260</sup> Ironisch dabei ist, dass Hockneys Zahlencode auf der Leinwand den Betrachter dazu auffordert, dem Bild näher zu kommen, weil die Zahlen so klein im Bild versteckt dargestellt sind, dass sie auf den ersten Blick schwer erkennbar sind.

Die chiffrierten Zahlencodes, die auf der rechten Figur in *We Two Boys Together Clinging* stehen, „3. 18.“ oberhalb der Streifen auf ihrer Kleidung und „16. 3.“ auf dem

---

<sup>259</sup> Die beiden Textstellen sind dort zitiert, wo Walt Whitman zur Vertuschung seiner homosexuellen Neigung zu dem Straßenbahnschaffner Peter Doyle, dessen Name als ‚P. D.‘ und ‚16. 4.‘ chiffriert wird, den Zahlencode benutzt: “Yet always preserve a kind spirit and demeanor to 16.”, “To give up absolutely a for good, from this present hour, this feverish, fluctuating, useless undignified pursuit of 16. 4.” Vgl. Kaplan, Justin: *A Life*, New York: S & S, 1980.

<sup>260</sup> “I also used Whitman’s rather childish little thing about playing with each letter of the alphabet: A as one, B two, C three and so on; so the painting has these code numbers on it. The numbers really say ›DH‹ and ›WW‹.” Hockney 1976, S. 62.

vorletzten Streifen, deuten die Initialen des Namens der Figur an. Die Zahl 3 ist als dritter Buchstabe des Alphabets C zu verstehen und 18 als achtzehnter Buchstabe R. Hier ist die Zahlenkombination „3. 18.“ als die Initialen „C. R.“ zu interpretieren, die hier auf den Pop-Sänger Cliff Richard verweisen. Noch eine weitere Zahlenkombination, „16. 3.“, die auf der rechten Figur zusätzlich zu lesen ist, ist als die Verschlüsselung der Initialen „P. C.“ zu interpretieren, die hier für Peter Crutch stehen, während Hockney die Zahlenkombination „4. 8.“ für die linke Figur, die als Initialen „D. H.“ seines Namens zu interpretieren sind, wiederholt. Mit diesem Zahlencode, „4. 8.“, kann Hockney jedoch sein „Ich“ ins Bild integrieren, statt sein Selbstportrait ins Bild zu einfügen.

Auf der Suche nach der Überwindung seiner Identitätslosigkeit ist Hockneys Zahlenkombination „4. 8.“ als seine Selbstdarstellung ablesbar. Im Gemälde *Jump* von 1960 identifiziert sich Hockney durch den über der rechten Schulter der Figur stehenden Zahlencode „4. 8.“ mit der aufspringenden Figur, die von Herzformen, Schriftfragmenten und Zahlen umgeben ist. Hockney stellt sich als Repräsentant einer bewegten bzw. aufspringenden Figur dar, indem er die Arme und die Beine der Figur mehrfach wiederholt malt. Hier zeigt Hockney, dass das Medium „Malerei“ als statische Momentaufnahme der sich lebhaft bewegenden Figur diese Aufgabe nur unzureichend erfüllen kann. Vor allem bezieht sich der Zahlencode „4. 8.“, der über der rechten Schulter der Figur erkennbar ist und auf die Initialen des Namens David Hockneys verweist, eng auf Schriftfragmente wie „QUEEN“ und „Que“, das als ein Kürzel des Wortes „Queer“ oder „Queen“ zu sehen ist. Das Wort „Queen“ (Schwuler) macht die aufspringende Figur, die mit dem Zahlencode als David Hockney zu identifizieren ist, zum schwulen Mann. Diese Selbstdarstellung des Künstlers ist als eine offensichtliche

Enthüllung seiner homosexuellen Identität zu verstehen.

In dem Gemälde *Adhesiveness* von 1960 zeigt Hockney eine weitere, ihn selbst darstellende Figur, die aus einem leeren roten Gesicht und einem phallusförmigen Körper besteht. Auch hier stellt Hockney mit seinem trademarkartigen Zahlencode „4. 8.“, der die Figur als Selbstportrait des Künstlers erscheinen lässt, offensichtlich eine sexuelle Handlung mit einer anderen Figur, die mit dem Zahlencode „23. 23.“ als Walt Whitman zu identifizieren ist, dar, wie der Bildtitel es schon andeutet. Das Wort „Adhesiveness“ fand Hockney, als er sich im Sommer 1960 mit der Gedichtsammlung *Leaves of Grass* von Walt Whitman beschäftigte. Wie Whitman mit diesem Wort in seinen Gedichten die Besonderheit männlicher Bindung bezeichnete, setzte Hockney die Darstellung der beiden Figuren als ein homosexuelles liebendes Paar fort, poetisiert jedoch seine für das Jahr 1960 typische primitivistische Zeichnungsweise. Während diese Darstellungsweise die intime Handlung des homosexuellen liebenden Paares als primitiv und aggressiv konnotiert, identifiziert sich Hockney positiv mit seiner Homosexualität, er wählt das Wort „Adhesiveness“ als Bildtitel für das homosexuelle liebende Paar aus. Hier ist das „Ich“ im Bild zu einer Visualisierung des Homosexuellen und einer Enthüllung seiner Homosexualität geworden. Über die vielen Bildzusammenhänge in *Adhesiveness* kommentiert Edmund Pillsbury :

“On one level, it is a purely abstract juxtaposition of colors and shapes on a flat surface; on another it is an allegory of friendship; on a third it is a statement about the shortcomings of abstractionist paintings; and on still a fourth level it is a self-portrait of the artist expressing the painter’s love of Whitman’s poetry.”<sup>261</sup>

---

<sup>261</sup> Siehe: Kat. Ausst. New Haven 1978.

In diesen Selbstdarstellungen portraitiert sich Hockney selbst als Verkörperung seiner bis dahin unsichtbar versteckten homosexuellen Identität. Diese Bilder sind keine Selbstportraits im Sinne eines individuellen Portraits, sondern Repräsentanten eines Homosexuellen. Auf diesen Topos seiner Homosexualität bezieht sich Hockney in seinem Bildvokabular auch durch die wiederkehrende Verwendung der Worte „Queen“, „Queer“ und „Love“. Das Wort „Adhesiveness“, das Hockney im Gemälde *Adhesiveness* als Bildtitel ausgewählt hat, fungiert auch als Bezeichnung für seine sexuelle Zuneigung zu Walt Whitman, der im Bild mit dem Zahlencode „23. 23.“ chiffriert dargestellt ist. Im vierten *Love Painting* von 1961 setzt Hockney zwei Rückenfiguren vor den Bildhintergrund, der von Zeichen, Zahlen und Wörtern erfüllt ist. Hier deutet Hockney mit der Zahlenkombination „69“, die für eine bestimmte Stellung beim Liebesakt steht, an, dass die beiden Rückenakte auf ein homosexuelles Paar verweisen. Hockney portraitiert sich mit dem Zahlencode „4. 8.“ als die rechte Figur.

In *The Last of England?* von 1961 (Abb. 62) schließlich präsentiert sich Hockney als eine Figur mit den grob erkennbaren Gesichtszügen neben seinem Liebhaber „Doll Boy“ und ergänzt die stilisierte Selbstdarstellung mit dem Zahlencode „4. 8.“, den er hier statt der Initialen „D. H.“ verwendet. Während sich Hockney in den Selbstdarstellungen von *Jump*, *Adhesiveness* und *The Fourth Love Painting* als eine schematisch dargestellte Figur oder als eine Rückenfigur ohne Gesichtzüge portraitiert, fängt er schließlich an, sich mit seiner Verletzlichkeit zu konfrontieren, indem er in dem Gemälde *The Last of England?* ein männliches homosexuelles Paar frontal darstellt. Knight kommentierte Hockneys Suche nach einer positiven Identität als Homosexueller bezogen auf dieses Bild:

“This veiled tentativeness soon gave way to a more direct and complex examination of socially specific subjects. In 1961 Hockney painted a small tondo in a square frame based on Ford Madox Brown’s ironic ode to a vanishing way of life, *The Last of England*. In it he converted the male-female couple into two boys and pointedly added a question mark to Brown’s title, which he printed on the frame above the words “Transcribed by David Hockney”. ”<sup>262</sup>

Die Gesichter von Hockney und seinem Liebhaber, der „Doll Boy“ genannt wird und unter einem Regenschirm zu sehen ist, zeigen noch keine Individualität, sondern wirken lediglich wie eine Maske. Solche Maskengesichter, die zu den wiederkehrenden Bildmotiven Hockneys gehören, geben den beiden Figuren Primitivität, Aggressivität und Anonymität und werden langsam aufgegeben.

In den meisten frühen Arbeiten Hockneys sucht man die Signatur vergeblich. Wie Hockney Anfang 1963 in einem Interview mit Guy Brett bemerkte, entspricht die anfängliche Selbstverneinung des Künstlers dem Fehlen seiner Signatur:

„Ich würde gerne ein völlig anonymes Bild malen, so dass niemand darauf kommen könnte, dass es von mir stammt. Nicht im Stil eines bestimmten anderen Malers, sondern in einer allgemeinen Stilrichtung, wie etwa im ägyptischen oder byzantinischen Stil.“<sup>263</sup>

Statt eine Signatur einzutragen, transponiert er die bemalte Wand mit Graffiti, die von Buchstaben, Zahlen und Zeichen erfüllt ist, die als Selbstdarstellung des Künstlers dienen, ins Bild. Dadurch setzt Hockney eine Selbstdarstellung des Künstlers im Sinne der konventionellen selbstexpressiven Malerei außer Kraft. Stattdessen löst er das Problem der Anwesenheit des Künstlers im Bild auf andere Weise, indem die in die

---

<sup>262</sup> Knight, 1988, S. 28 und siehe: Ford Madox Brown, *The Last of England*, 1855 (Abb. 63)

<sup>263</sup> Vgl. Brett, Guy: *David Hockney. A Note in Progress*, in: *London Magazine*, 3, April 1963, S. 73-75.

Bildkomposition hineingefügten Bildelemente wie Buchstaben, Zahlen und Zeichen die Anwesenheit des Künstlers im Bild herausstellen.

Um dieses Bildvokabular zu verstehen, muss man auf seine frühen Arbeiten zurückgehen. Wie bereits erwähnt, hat Hockney sich lange verborgen gehalten, indem er Initialen des Namens und Zahlencodes konstruiert hat, obwohl diese Dinge schon für den Coming-Out-Prozess große Bedeutung haben, wie Paul Melia erwähnt:

„Hockneys »Spielkarten« - seine »Spieltische« - und die dazugehörigen Werke stellen ›Queens‹ oder ›Queers‹ dar, Menschen also, die innerhalb einer heterosexuellen Gesellschaft am Rande stehen: Es sind Gemälde von ›Queens‹ und ›Queers‹ von einem Künstler, der inzwischen selbst als ›queer‹ (schwul) bekannt war. Hockneys Werk aus dieser Zeit ist als Bestandteil eines Coming-out-Prozesses interpretiert und fast immer unter autobiographischen Gesichtspunkten erörtert worden. Hält man sich vor Augen, dass Hockney zu Beginn seines zweiten Studienjahres am Royal College of Art das Konzept einer im konventionellen Sinne ›selbstexpressiven‹ Malerei verwarf, in der das eigene Ich zum Ausdruck gebracht werden sollte, macht diese Hervorhebung des Autobiographischen, der Selbstenthüllung einen merkwürdigen Eindruck.“<sup>264</sup>

Ebenfalls 1961 entsteht die Radierung *Myself and My Heroes* (Abb. 64), in der Hockney im konventionellen Feld der Signatur im rechten unteren Bildwinkel dargestellt ist. Hier geht Hockney einen Schritt weiter, indem er sich mit der Beschriftung „David“ und den Initialen „D. H.“ portraitiert. Auf dieser Radierung schließlich ist ein Selbstportrait von Hockney stilisiert und als Bestandteil der Komposition ins Bild integriert, das heißt, die Anwesenheit des Künstlers selbst wird mithilfe der Bildsprache der Öffentlichkeit gezeigt, indem er sich mit seiner Brille und seiner Baseballkappe identifizierbar gemacht hat, während seine Selbstdarstellungen in zahlreichen frühen Arbeiten hinter

---

<sup>264</sup> Melia 2001, S. 26.

den Initialen und den Zahlencodes versteckt waren.

Auffallend ist, dass die zahlreichen frühen Arbeiten Hockneys unsigniert blieben, seit er ab 1959 Initialen, Zahlencodes und selbstportraitartige Darstellungen als Anwesenheit des Künstlers im Bild statt der Signatur verwendete. In der Radierung *Myself and My Heroes* von 1961 lässt sich eine intensive Auseinandersetzung Hockneys mit dem Versuch der Selbstdarstellung beobachten. Auf Hockneys experimentelle Lösungen zur Selbstdarstellung hat Livingstone hingewiesen:

“The three figures in this first print by Hockney are set against three clearly differentiated panels, identifying the image as a rather wayward reflection of a traditional religious altarpiece. Hockney presents himself as a kind of donor figure standing in respectful admiration of two personal saints, each enshrined in a double nimbus: Walt Whitman and Mahatma Gandhi. Each man carries an identifying caption, Whitman speaking ‘for the dear love of comrades’, Gandhi promoting love and ‘vegetarian as well’, and Hockney himself, humbled by the achievements of his heroes, saying only ‘I am 23 years old and wear glasses.’ It is, however, an affectionate memento rather than a distant act of homage: the artist has drawn a heart and scratched his initials opposite those of his mentors.”<sup>265</sup>

Die untere rechte Bildhälfte weist eine Reihe von möglichen Selbstdarstellungen auf: „David“, „D. H.“ und sein Selbstportrait, die sicher auf die verschiedenen Identitäten und Vorlieben des Künstlers hinweisen. So wird in Hockneys frühen Arbeiten die Signatur als konventionelles Selbstzeugnis des Künstlers im Bild vermieden.

---

<sup>265</sup> Livingstone 1981, S. 36. Darüber hinaus versteht Nannette Aldred diese Radierung in Bezug auf die Doppelportraits, die Hockney gemalt hat: “In the light of the later double portraits, as we shall see, it is significant that Hockney has painted himself as onlooker of the two figures. The ‘heroes’ (Gandhi and Whitman) represent different aspects of love, with ‚David‘ standing in a separate space, outside the main composition. Although the picture is triptych in form, the space occupied by the artist is made to appear more confined than that of the heroes by the use of light and tone and by the way in which the schematic (love)heart and the letters DH encroach upon it. The figures of Whitman and Gandhi are connected by their gaze; the artist’s gaze is outside their visual field. This positioning of the artist as both viewer of the scene and participant recurs in the later double portraits.” Aldred 1995, S. 74.

### 2.3. Die künstlerische Umsetzung des Motivs der Mauer-Bilder von Jean Dubuffet

Bei der Werkanalyse der Bilder Hockneys vom Anfang der 60er Jahre reicht es nicht aus, seine Arbeiten allein auf Kontinuitäten des Abstrakten Expressionismus zurückzuführen. Wie bereits beobachtet wurde, setzen sich die Arbeiten des Malers vielmehr aus unterschiedlichen Stilelementen sowie kunsthistorischen Hintergründen zusammen. Hockney zeigt interessanterweise eine auffallende Affinität zu Graffiti, indem er seinen Arbeiten die Wirkung von Mauern gibt, die von diesem Zeitpunkt an als eine dem Ausdrucksbedürfnis des Künstlers entsprechende Bildsprache fungieren. Für die Entstehung des Mauercharakters ist vor allem die Malerei Jean Dubuffets Vorbild gewesen. Möglicherweise ist Hockney zu neuen Anregungen und künstlerischen Impulsen, die sich stilbildend auf seine wie Mauern mit Graffiti wirkenden Arbeiten auswirkten, gelangt, als er die Ausstellung von Jean Dubuffet in London besuchte und sich mit den Arbeiten Dubuffets auseinandersetzte. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, inwieweit sich die Malerei Hockneys mit den Arbeiten Dubuffets verbindet, inwieweit Hockney Darstellungsweisen Dubuffets übernimmt oder eigenständig bleibt.

Ein paar Bilder von Hockney vom Anfang der 60er Jahre sind in formaler und gestalterischer Hinsicht eng an das Werk Dubuffets aus der Mitte der 40er bis Anfang der 50er Jahre angelehnt. Der Einfluss von Dubuffets Arbeiten auf Hockney ist in der Darstellung der mauerartigen, gealterten Oberflächen deutlich erkennbar. Durch zwei Bildervergleiche soll dies verdeutlicht werden. Von Januar bis März 1945 entstanden fünfzehn Lithographien Dubuffets zu zwölf Gedichtstrophen des befreundeten Autor



Eugène Guillevic (1907-1997), der im Gedicht *Les murs* (Die Mauern)<sup>266</sup> die Erfahrung der Kriegszeit thematisierte. In seinen fünfzehn Lithographien, wie auch in vielen anderen Bildern seiner Serien, betont Dubuffet die Spuren der Vergangenheit, indem er handgeschriebene Worte auf die Zeichnung bezieht. In seiner Lithographiereihe *Les murs* behandelt Dubuffet Erinnerungen an Vergangenes, an Vernachlässigtes zum Thema Mauer, indem er sich der der Mauer entsprechenden expressiven primitiven Darstellungsweise bewusst war, wie Eugène Guillevic die Mauer in den Nachkriegsjahren als Motiv für die Erinnerung an die vergangenen Jahre verwendet. Im Hinblick auf die Kriegszeit handelt sich nicht nur um die Wand als solche, die als „stumme Zeuge“<sup>267</sup> und „Erinnerungsstein“<sup>268</sup> für die verstorbenen Gefangenen fungiert, sondern ebenso um eine Oberfläche, in die Graffiti und Zeichen als „urbanes Phänomen“<sup>269</sup> eingeritzt werden, und die die Spuren der vergangenen Zeit reflektiert.

„Mauern / Sind hässlich / Sie haben dazu nicht beigetragen / Ihren Teil. / Gemacht zum Verstecken / Zum Abhalten, / Manchmal gestärkt / Von Glasflaschenscherben. / - Werden sie nicht aufhalten/ Die Massen des Triumphs.“<sup>270</sup>

In dem Blatt VIII, *Pisseurs au mur* (Pisser an der Mauer) (Abb. 65), stellt Dubuffet dazu zwei Männer, die vor einer bekritzelten Mauer urinieren, dar. Die fleckigen dunklen schwarzen Mauern am rechten und linken Bildrand füllen das Bild aus. In der Höhe, wo die kahlen Köpfe der beiden Figuren an die Wand stoßen, teilt ein weißer Balken die

---

<sup>266</sup> Das Gedicht *Les murs* ist veröffentlicht in: Eugène Guillevic, *Exécutoire* [1942]. in: ders.: *Terraqué suivi de Exécutoire*, Paris 1968, S. 216-222.

<sup>267</sup> Haas, Mechthild : *Jean Dubuffet. Materialien für eine »andere Kunst« nach 1945* (Diss. Hamburg 1997), Berlin: Reimer, 1997, S. 93.

<sup>268</sup> Haas, 1997, S. 93.

<sup>269</sup> Krajewski, Michael: *Jean Dubuffet. Studien zu seinem Frühwerk und zur Vorgeschichte des Art brut* (Diss. Bonn 2002), Bonn : Der andere Verlag, 2004, S. 110.

<sup>270</sup> „Des murs / Sont laids / Ils n’y auront pas mis / Du leur. / Faits pour cacher / Pour empêcher, / Amidonnés / De tessons de bouteilles. / - Les n’arrêteront pas / Les foules du triomphe.“ Eugène Guillevic, *Le Murs*, hier zitiert in: Haas 1997, (Anm. 67), S. 103.

schwarze Fläche, die sich hinter den urinierenden Figuren erstreckt, quer in der Mitte. In *Pisseurs au mur* bemalt Dubuffet die linke Wand neben der einen urinierenden Figur mit den typischen Kritzeleien auf Männer-Klos: ein Penis, ein Herz, verschiedene Namen und Sprüche: „Marcelle, Lucienne, Émille“, „merde“, „Bernard sale con“, „vive les angletes“. Zusätzlich stehen Dubuffets Initialen „JD“ und das Datum, „16 Janvier 1945“, kaum sichtbar zwischen den anderen Schriftzügen. Vor allem kommt es häufig vor, dass Verliebte ihre Namen mit einem Herz drum herum aufschreiben, seitdem sind Graffiti oder Wandkritzeleien an Toilettenwänden zum Träger der primitiven, destruktiven und intimen Sprache der Unterdrückten geworden.

Diese groteske Lithographie Dubuffets, die an die Mauer urinierende Figuren darstellt, liefert mehrere Bezüge zum Bild *We Two Boy Together Clinging* von Hockney. Vergleicht man Dubuffets *Pisseurs au mur* mit Hockneys *We Two Boys Together Clinging*, entdeckt man ein paar formale Gemeinsamkeiten: Es ist die auffälligste Gemeinsamkeit zwischen beiden Künstlern, dass beide Figurendarstellungen und Schriftzüge hinschmieren und verwischen, damit die Spuren des Verwischens den Eindruck von Vergangenen und Vernachlässigtem wie von Graffiti auf Mauern erzeugen. Beide Künstler nähern Bild und Objekt einander an, indem sie Figuren oder figurative Fragmente auf dem Bild auffällig flach und in Umrissen darstellen. Auch diese überdimensionalen, flächigen und einfachen Figurendarstellungen erzeugen bei beiden den Eindruck des Primitiven. Auch die Darstellung der Figuren Dubuffets zwischen Mauern verbindet sich mit den Figuren Hockneys, die zwischen Vorhängen abgebildet sind.

Während Hockneys Formfragmente die beiden Figuren bewegt wirken lassen, erzeugen

die statischen Formen von Dubuffets grotesken Figuren den Eindruck des Archaischen. Hockneys Figuren sind ihrer Form nach viel bewegter dargestellt als diejenigen bei Dubuffet. Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Werken lässt sich auch in der Darstellung der Figuren feststellen. Während Dubuffets Figuren eine Genreszene zeigen, indem sie ihrem normalen, alltäglichen und menschlichen Bedürfnis nachkommen, sind die Figuren bei Hockney als ein liebendes Paar, das seinem innerlichen, intimen und homosexuellen Bedürfnis nachkommt, dargestellt. Dennoch fungiert die mit Graffiti bekratzte Mauer als ein Ort, an dem die Handlungen der beiden anonymen Figuren versteckt stattfinden und der immer die Spuren im Gedächtnis behält.<sup>271</sup> Darauf bezieht Alexandra Schumacher das Thema Homosexualität bei Hockney:

„Dubuffet fasst Graffiti unter den von ihm geprägten Begriff »art brut«, mit dem er eine regelfreie Kunst bezeichnet, die eine autonome Gegenposition zur etablierten Kultur darstellt. Es ist gerade der unkonventionelle Charakter der Graffiti, der sich für Hockney anbietet, um sich dem – in den sechziger Jahren noch weitgehend tabuisierten – Aspekt der Homosexualität zu widmen.“<sup>272</sup>

Hier bietet der formale und inhaltliche Vergleich zwischen Dubuffet und Hockney eine noch viel deutlichere Parallele. Beide Künstler stellen die Markierung einer Spur aus

---

<sup>271</sup> Darüber hinaus bezieht Marco Livingstone die anonymen Bilder Hockneys auf die anonyme Stilrichtung der Arbeiten Dubuffets: “He (Hockney) also found an unexpected means of escaping the confines of an inflexible style. He could make his depictions in a deliberately rigid style such as that of children’s art, the characteristics of which seem to be so constant as to make invisible any sign of individual personality. This kind of anonymity was useful to Hockney at the time, for the subject-matter with which he was dealing was of such a personal and passionate nature that the paintings could otherwise have seemed a form of neurotic self-confession. Quoting a depersonalized style such as that of children’s art allowed Hockney a certain distance between himself and his subject-matter, and in so doing stressed the application of the theme not only to himself but to others in his situation. The figure style of Hockney’s painting from 1960 to 1962 owes much to the example of Jean Dubuffet, whose paintings of the previous two decades employed a similar crud form of drawing inspired by children’s art. [...] Such figures served ‘as a sign, a direct hieroglyph’, since they seemed to be ready-made examples of an anonymous, unchanging mode of depiction merely placed in a new order by the artist.” Livingstone 1981, S. 24-25.

<sup>272</sup> Schumacher 2003, S. 24.

Graffiti dar, die die Distanzierung zwischen Bild und Betrachter aufhebt und die das künstlerisch Geschaffene und Geschriebene der Bildoberfläche betont. Dazu passt, was Alexandra Schumacher bemerkt:

„Die Betonung des Bildes als Fläche – in *We Two Boys Together Clinging* durch das Graffito besonders akzentuiert – ist ein auffallendes Charakteristikum in Hockneys frühen Arbeiten. Er entspricht so dem von Clement Greenberg 1960 in seinem einflussreichen Essay *Modernist Painting*<sup>273</sup> entworfenen Bild des modernen Künstlers, der bewusst auf die Fläche des Bildträgers aufmerksam macht. Während die alten Meister Zweidimensionalität und begrenzte Malfläche mit illusionistischen Mitteln zu überwinden versuchten, erheben die Maler der Moderne diese künstlerische Problem zum Thema ihrer Malerei und bewerten es positiv.“<sup>274</sup>

Die mit Graffiti bekritzelt Wand bei Hockney, auf die durch malerische bzw. zeichnerische Mittel angespielt wird, ist eng an Dubuffets Mauer-Bilder angelehnt. Damit distanziert sich Hockney von der Malerei des Abstrakten Expressionismus. Die zwischen 1959 und 1962 entstandenen Bilder, die auf Graffiti anspielen, zeigen eine neue Bildsprache, obwohl Hockney die Geste des Abstrakten Expressionismus in der Markierung einer Spur aus Graffiti übernimmt. Im Unterschied zu den Künstlern des Abstrakten Expressionismus hat Hockney die Anspielung auf Graffiti bzw. Wandoberflächen geschaffen, um ihren Vergangenheitscharakter zu betonen und vor allem die Distanzierung zwischen Bild und Betrachter abzuschwächen.

---

<sup>273</sup> Clement Greenberg weist darauf hin, dass das Konzept der Malerei der Moderne von der Betonung des Bildes als Fläche dominiert wird: “It was the stressing of the ineluctable flatness of the surface that remained, however, more fundamental than anything else to the processes by which pictorial art criticized and defined itself under Modernism. For flatness alone was unique and exclusive to pictorial art. Because flatness was the only condition painting shared with no other art, Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else.” Greenberg, Clement: *Modernist Painting*, in: O’Brian, John (Hrsg.): *The Collected Essays and Criticism*, 4 Bde., Chicago: University of Chicago Press, 1988-95, S. 87.

<sup>274</sup> Schumacher 2003, S. 24.

Während sich die Bilder der Maler des Abstrakten Expressionismus vom Bildgegenstand lösen und als abstrakte ornamentale Strukturen auftreten, weisen die Bilder Hockneys der 60er Jahre immer noch erkennbare Figurationen auf. Diese Tendenz und Entwicklung Hockneys ist in dem Bild *We Two Boys Together Clinging* anschaulich dokumentiert, das auf die Mauer-Bilder von Jean Dubuffet zurückgeht. Mit der Darstellung der wie Graffiti auf Mauern wirkenden Bildoberfläche deutet das Bild gleichzeitig die Auflösung der Grenze zwischen abstrakter und figurativer Bildsprache an. Von Hockney wird die Mauer mit Graffiti malerisch auf die Leinwand übertragen und zu seiner eigenen malerischen Methode gemacht. Dabei konnte Hockney die Tendenz zur abstrakten Malerei um den Grad der gegenständlichen Auflösung erweitern.

#### 2.4. Vorhänge als Motiv zur Frage von Illusion und Wirklichkeit

Charakteristisch für die Malerei von David Hockney in den 60er Jahren sind Vorhang-Motive, die der Künstler aus den traditionellen Vorhangbildern der Renaissance entnahm, sie variierte und mit einer abstrakten Bildoberfläche konfrontierte. Dabei zeigen etwa seine Gemälde *A Grand Procession of Dignitaries in the Semi-Egyptian Style* (Abb. 66) von 1961, *Still Life with Figure and Curtain* von 1963, *Closing Scene* (Abb. 67) von 1963 und das im gleichen Jahr entstandene Bild *The Hypnotist* (Abb. 68) eine Auseinandersetzung insbesondere mit dem Vorhang-Motiv. Niemals zuvor jedoch setzte sich Hockney mit einem Motiv so intensiv auseinander wie mit dem Vorhang-Motiv. Seine Beschäftigung mit dem Vorhang-Motiv versteht sich jenseits der langen kunsthistorischen Tradition der Trompe-l'œil-Malerei und bezieht auch die Malerei der Moderne mit ein. Gegen die akademische Tradition unternimmt Hockneys künstlerische Aneignung des Vorhang-Motivs den Versuch, mithilfe eines inszenierten Vorhang-Motivs die Realität des Bildes und deren Bildoberfläche sichtbar zu machen.

Besonders aufschlussreich für die folgenden Arbeiten ist es, dass Hockney im Gemälde *We Two Boys Together Clinging* die Bedeutung des Vorhang-Motivs für die Wechselbeziehung zwischen Bild und Betrachter erkennbar macht, indem er die Figuren durch die angedeuteten Vorhänge theatralisch, wie auf der Bühne stehend, inszeniert. Hier geht es darum, dass der Betrachter tatsächlich verstehen soll, dass er sich außerhalb des Bildes befindet. Hockney spricht in der folgenden Äußerung mehrere wichtige Faktoren seiner Arbeit an. Es geht um das Vorhang-Motiv, das auf eine lange kunsthistorische Tradition zurückgeht:

“The form of the curtain first made me interested in it as a subject, and then it dawned on me that it could be even more interesting because it was *flat* – the magic word again. A curtain, after all, is exactly like a painting off a stretcher, hang it up like a curtain; so a painted curtain could be very real. All the philosophical things about flatness, if you go into it, are about reality, and you cut out illusion then painting becomes completely ‘real’. The idea of the curtains is the same thing.”<sup>275</sup>

Hier zeigte Hockney seine künstlerische Vorliebe für den Vorhang als ein Motiv der Trompe-l’œil-Malerei. Ihm ist bewusst, dass sich die Sichtbarkeit der Bildoberfläche mithilfe eines inszenierten Vorhang-Motivs erzielen lässt, indem das Auge des Betrachters durch den Vorhang gerade auf das Bild fixiert wird. Die Auseinandersetzung mit der Illusion und der Wirklichkeit von Kunstwerken ist bereits in der griechischen Antike zu finden. Die bei Plinius überlieferte Erzählung der Zeuxis-Legende evoziert die ersten kunsttheoretischen Überlegungen über den Realitätscharakter von Kunstwerken.

Die Legende, die in Plinius *Historia naturalis* überliefert wurde, berichtet von einem Künstlerwettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios. Es ging um die Naturnachahmung und Wahrnehmungstäuschung des Rezipienten: Dem Maler Zeuxis, der sich mit der Mimesis auseinandersetzte und vom antiken Schriftsteller Plinius wegen seiner illusionistischen, realistischen Darstellungsweise gelobt wurde,<sup>276</sup> gelang es, ein Stillleben mit Weintrauben so naturtreu zu malen, dass sich selbst Vögel täuschen ließen

---

<sup>275</sup> Hockney 1976, S. 89.

<sup>276</sup> Plinius sagt in einem schriftlichen Begleitsatz von den Werken des Zeuxis: „Er schuf eine Penelope, in der er ihr Wesen gemalt zu haben scheint, sowie einen Wettkämpfer, und darin gefiel er sich so sehr, dass er den seitdem bekannten Vers darunter setzte, es sei freilich leichter für jemand, herumzunörgeln als nachzuahmen.“, Plinius, Secundus d. Ä.: *Naturkunde, lateinisch-deutsch, Buch 35, Farben, Malerei, Plastik*, hrsg. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München: Heimeran Verlag, 1978, S. 56.

und danach pickten. Parrhasios aber, der schließlich den Wettkampf gewann, malte auf der Mauer einen naturtreuen Vorhang so echt, dass selbst der Maler Zeuxis getäuscht wurde, indem Parrhasios ihn darum bat, den Vorhang zur Seite zu nehmen, damit er das dahinter versteckte Bild sehen könne.<sup>277</sup> Die Malerei eines Vorhangs stellt etwas her, „jenseits dessen der Mensch zu sehen verlangt.“<sup>278</sup> „Es geht also eigentlich um die Täuschung des Auges. Über das Auge triumphiert der Blick.“<sup>279</sup>

In *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* diskutiert der Psychoanalytiker und Linguistiker Jacques Lacan 1964 über das Auge und den Blick und bezeichnet die Augentäuschung als „Triumph des Blickes über das Auge“.<sup>280</sup> Dabei entfaltet der Triumph des Blickes über das Auge einen entscheidenden Schlüsselbegriff in Lacans Vokabular, eine weitere Analyse des Zusammenhangs zwischen Begehren, Sehen und Ästhetik. Zunächst setzt er den Blick des Betrachters mit dem des Künstlers gleich. Dabei erklärt er die visuelle Wahrnehmung im Sinne Freuds.<sup>281</sup> Was der Künstler in

---

<sup>277</sup> „Parrhasios soll sich mit Zeuxis in einen Wettstreit eingelassen haben; dieser habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, dass die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen. Parrhasios aber hatte einen so naturgetreu gemalten leinen Vorhang aufgestellt, dass der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen; als er seinen Irrtum einsah, habe er ihm in aufrichtiger Beschämung den Preis zuerkannt, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn als Künstler habe täuschen können. Zeuxis soll auch später einen Knaben gemalt haben, der Trauben trug; als Vögel hinzuflogen, trater erzürnt mit der gleichen Aufrichtigkeit vor sein Werk und sagte: »Die Trauben habe ich besser gemalt als den Knaben, denn hätte ich auch mit ihm Vollkommenes geschaffen, hätten sich die Vögel fürchten müssen.«“ Vgl. Plinius 1978, S. 56-57.

<sup>278</sup> „Mais l'exemple opposé de Pharrhasios rend clair qu'à vouloir tromper un homme, ce qu'on lui présente c'est la peinture d'un voile, c'est-à-dire de quelque chose au-delà de quoi il demande à voir.“ Lacan, Jacques: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse. Le séminaire XI*, Paris: Seuil, 1973, S. 102, zitiert nach : Lacan, Jaque : *Was ist ein Bild/Tableau*, in : Boehm, Gottfried (Hrsg.) : *Was ein Bild*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 82.

<sup>279</sup> „c'est bien de tromper l'œil. Triomphe, sur l'œil, du regard.“ Lacan, 1973, S. 95.

<sup>280</sup> Vgl. Lacan 1973, S. 95. Siehe auch: Suthor, Nicola: »Triumph, über das Auge, des Bicks«. Zu Jacques Lacans Bildbegriff als Theorie des Schleiers, in: Endres, Johannes/Wittmann, Barbarba/Wolf, Gerhard (Hrsg.): *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 35-58.

<sup>281</sup> „Auf ungefähre und zugleich präzise Art und nur den Erfolg des Werks im Auge formuliert Freud, dass, wenn eine Schöpfung aus dem Begehren, rein auf der Ebene des Malers, zu einem kommerziellen Wert wird – eine Gratifikation, die man trotzdem als sekundär bezeichnen kann – dies seinen Grund darin hat, dass ihre Wirkung etwas Nutzbringendes für die Gesellschaft hat, für das, was an Gesellschaftlichem in ihren Bereich fällt. Bleiben wir fürs erste im Ungefähren und sagen, das Werk die Leute befriedet,



erster Linie wolle, sei, dass der Blick des Betrachters auf sein Bild fixiert werde.<sup>282</sup> Aber die Befriedigung dieses erweckten Begehrens bleibe immer unvollständig.<sup>283</sup> Denn dieses Begehren wird durch die Augentäuschung erweckt und dann enttäuscht, da sich anstelle des vorgegebenen Objektes in Wahrheit ein Mangel befinde, den Lacan mit *Objet a* oder *klein a* bezeichnet.<sup>284</sup>

Das Beispiel von Parrhasios zeigt, wie der Künstler das Auge des Betrachters mit der Täuschung lockt, indem er dem Betrachter den Vorhang zeigt, damit der Betrachter das sich hinter dem Vorhang verbergende Bild ansehen möge. Jenseits des Vorhangs trifft sein Blick immer auf einen Mangel, der aufgrund einer Trennung zwischen Sein und Schein beruht.

Im Werk Hockneys finden sich etliche Arbeiten zur Vorhangsthematik. Dazu gehören über ein Dutzend Zeichnungen, das Bild *A Grand Procession of Dignitaries in the Semi-Egyptian Style* (1961), das Bild *Still Life with Figure and Curtain* (1963), das Bild *Closing Scene* (1963) und das Bild *The Hypnotist* (1963) und zahlreiche diesbezügliche Arbeiten aus seinem Gesamtwerk. Einige Interpreten haben darauf hingewiesen, dass diese meistens in Auseinandersetzung mit Fra Angelicos berühmter Vorhangdarstellung im Bild *Heilung des Diakons Justinian* von 1438-1440 entstanden seien.<sup>285</sup> Aber schon lange bevor Fra Angelicos Vorhangbilder Hockneys Interesse geweckt hatten, setzte er

---

indem es ihnen zeigt, dass es andere Leute gibt, die von der Ausbeutung ihres Begehrens leben. Damit es aber zu einer solchen Befriedigung kommt, muss der zweite Umstand hinzutreten, dass ihr Begehren, ihr eigenes Begehren, zu schauen, hier einigermaßen sich befriedet sieht.“ Vgl. Lacan 1973, S. 101, zitiert nach: Lacan 1994, S. 81.

<sup>282</sup> Vgl. Lacan 1994, S. 81.

<sup>283</sup> Vgl. Lacan 1994, S. 82.

<sup>284</sup> Vgl. Lacan 1994, S. 82.

<sup>285</sup> So schreibt Alexandra Schumacher, dass *My Parents* (1977) im Anschluss an Hockneys Auseinandersetzungen mit dem Vorhang-Motiv entstanden sei, das Hockney Arbeiten von Frau Angelico zur Vorhangdarstellung entnommen habe. Vgl. Schumacher 2003, S. 62.

unterschiedlich gestaltete Vorhang-Motive als bildnerische Mittel ins Bild ein. Auch wies Hockney selbst 1976 in seiner Autobiographie auf die Verwandtschaft zwischen den Vorhangbildern und der Flächigkeit des Bildes in seinen frühen Arbeiten hin. Als Beispiel für diese Auseinandersetzung mit dem Vorhang-Motiv soll das 1961 entstandene Bild *We Two Boys Together Clinging* dienen, das zu den vielen frühen Arbeiten mit der Thematik des Vorhangs gehört. Hinter einem geöffneten Vorhang sehen wir zwei Figuren, die mit dem Liebesakt beschäftigt sind. Die Gesichtszüge der beiden Figuren sind durch die verwischten Striche gekennzeichnet, und ihre Körper werden von einer Rahmung aus Schriftzügen, Zahlen und Zeichen umschlossen. Wir können nicht in den Raum der Figuren einsehen, weil ein Vorhang an der linken Bildseite inszeniert ist und den ins Bild eindringenden Betrachterblick behindert. Der Vorhang, der von Hockney in die Komposition eingebracht wurde, deutet die Grenze zwischen dem Betrachterraum und dem Bildraum an.

Zum einen spielt das in diesem Bild verwendete Vorhang-Motiv, das vertikal verläuft, auf die traditionellen Fenster- und Vorhangbilder an, wie sie seit der Renaissance gern verwendet werden, um als eine Art Trompe-l'œil Effekt den illusionistischen Eindruck zu erwecken und um den Betrachter der realen Bildfläche näher zu bringen. Zum anderen führt Hockney durch den Wahrnehmungsprozess der Augentäuschung zwei voneinander getrennte Sphären des Bildes vor: einerseits das inhaltliche Zentrum der Handlung innerhalb des Bildes, andererseits der Betrachter außerhalb des Bildes. Auffallend ist, dass die voneinander getrennten Gegenstände, die Figuren und der Vorhang durch ein direktes Nebeneinander in die Bildfläche eingefügt wurden. Dieser inszenierte Vorhang zeigt, an welcher Realität der Betrachter Anteil hat und gleichzeitig öffnet er ein Tor zur anderen Wirklichkeit des Bildes. Hier wird die Arbeit Hockneys als

Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Illusion, Oberfläche, Sichtbarkeit und Verbergen gelesen.

Das Vorhang-Motiv in den Werken Hockneys scheint auf den ersten Blick den Vorhang der Parrhasios-Legende ins Gedächtnis zu rufen. Hockney verwendet das Vorhang-Motiv öfters in Anlehnung an einen zur Seite geschobenen Vorhang oder zurückgeschlagenen Vorhang in der klassischen Tafelmalerei, wobei der traditionelle Künstler mit dem Vorhang-Motiv repräsentieren will, das etwas Dahinterliegendes versteckt. Hockney aber will den Betrachter nicht täuschen. Er malt keinen Vorhang als Vorhang in seiner materiellen Textur, sondern deutet ihn in seinem Umriss nur an. In *We Two Boys Together Clinging* ist ein mit Umriss angedeuteter Vorhang vor zwei Figuren eingefügt. Wünscht man das wirklich, wenn der Vorhang doch nicht illusionistisch dargestellt ist, doch begegnet der Betrachter nur der planen Oberfläche des Bildes, in Anlehnung an Lacan, dem Mangel. Der Vorhang schafft hier keine Illusion. Hockney gelingt es bei diesem Bild, mit dem traditionellen Vorhang-Motiv nicht eine Art Trompe-l'œil-Effekt, sondern eine Flächigkeit der Oberfläche des Bildes zu erzielen.

Anfangs erzeugte Hockney durch eine Serie von Spielkarten, bei denen der Rand der Spielkarte mit dem des Bildträgers übereinstimmte, den Eindruck der Flächigkeit der konkreten Bildoberfläche. Nach seinen ersten Spielkarten-Bildern entwickelt sich die Thematisierung der Flächigkeit der Bildoberfläche und der Objekthaftigkeit des gemalten Bildes, die auch andere Werke Hockneys bestimmt, weiter. Als vielfältiges komplexes Beispiel für die Vorhangthematik als Schwelle und Grenze soll das 1963 entstandene Werk *Play within a Play* (Abb. 69) dienen. Hockneys Vorhang-Motiv entstammt hier dem Gemälde *Apollo killing the Cyclops* von Domenichino (Abb. 70),

auf dem die Szene mit dem auf den Zyklopen schießenden Apollo auf einem illusionistisch gemalten Teppich dargestellt ist und das Hauptmotiv bildet. Ein ornamentales Teppich-Motiv, das wie ein Vorhang wirkt, bildet den Abschluss der oberen und linken Randverzierung. Am rechten Rand sind unterschiedliche Motive miteinander kombiniert. Vor dem Teppich mit dem Hauptmotiv sind ein Mann mit Stock, eine Katze und ein Stilleben dargestellt. Eine malerische Funktion der Motive am rechten Rand ist es, die räumliche Illusion des Bildes zu stören und die Wirklichkeit des Bildes zu thematisieren. Ein solches Spannungsverhältnis zwischen realem und fiktionalem Raum vollzieht sich in dem Bild Hockneys. Bei genauer Betrachtung fällt einem aber auf, dass Hockney diese Vorhangthematik hier reflektiert, indem er eine vertikale große Plexiglasscheibe vor das Bild stellt, wodurch sein Kunsthändler John Kasmin im Bild einsperrt wird. Der bühenhaft dargestellte Raum ist sehr eng und seine Tiefe wird durch den Stuhl, der neben John Kasmin steht, definiert. Die Arbeit zeigt im Vordergrund einen schmalen Streifen, der Fußbodendielen darstellt. Ein gemalter Vorhang ist im Hintergrund des Bildes zu sehen. Dieses Vorhang-Motiv als Schwelle und Grenze verdeutlicht ein einheitliches Interesse an räumlichen Definitionen zwischen dem realen und dem fiktionalen Raum. Dazu begegnet der Betrachter hier der Plexiglasscheibe, deren Flachheit Hockney verdeutlicht, indem er die Abdrücke von der Nase, den Händen und dem Rand der Jacke auf die Vorderseite der Scheibe malt. Dazu schildert Hockney Folgendes:

“This is how *Play within a Play* was done. I went to the National Gallery one day and found they’d just put up several paintings by Domenichino containing depictions of curtains. In those days, I used to go to the National at least twice a week, getting to know the pictures, and when I saw this brand new room, I was quite excited. Although I didn’t think these were great pictures, they had a quality of tapestry, which an illusion. I

suddenly was aware of many levels of illusion. In one of the paintings the corner of a curtain was pulled away, and peeling it back, and there would be another and another...I decided to paint a curtain that would look like a tapestry. Then I took photographs of Kasmin pressed against the glass door of his gallery; from these I painted him on a sheet of plastic and put it in front of the picture. He looks as if he were trapped within the shallow space of the picture.”<sup>286</sup>

Dazu schreibt Marco Livingstone in seiner Monographie über Hockney als leidenschaftlichen Künstler, der auf diese Weise dem Konzept der Malerei der Moderne treu geblieben sei:

“Hockney presents us with various levels of unreality, going so far as to depict the effect of Kasmin’s face and hands pressed against the back of the glass by adding painted marks to the front of the glass. The artist rests secure in the knowledge that the different levels of pictorial space will all meet, as they must do by definition, on the surface of the canvas, leaving him free to engage in illusions and to reveal dramatic human situations while maintaining the static quality of the image as an accumulation of painted marks. Hockney is thus able to maintain an allegiance to the tenets of Modernism while asserting the possibility of making pictures about anything he wishes.”<sup>287</sup>

In diesen Beispielen zeigt sich, was allgemein für die Funktion der inszenierten Vorhang-Motive bei Hockney gilt. Bei dem Vorhang-Motiv, das eine unbehandelte Bildoberfläche überlagert, geht es nicht um das Erzeugen der Illusion, sondern um das Stören der Illusion. Dieses Motiv bricht die Bildoberfläche auf und macht durch sein Verhältnis zu den übrigen kompositorischen Elementen unterschiedliche Bildebenen, die sich miteinander verbinden, sichtbar. Hier manifestiert sich die künstlerische Intention Hockneys, durch den Dialog mit dem realen und dem fiktionalen Raum das

---

<sup>286</sup> Friedman 1983, S. 25.

<sup>287</sup> Livingstone 1981, S. 57-60.

Vorhang-Motiv zu einem Bildstörfaktor avancieren zu lassen.

### **III. Charakteristika von David Hockneys Frühwerk unter besonderer Berücksichtigung der Malerei der Moderne**

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, Charakteristika zu bezeichnen, die in Hockneys Frühwerk von Bedeutung sind. „Demonstrationen der Vielseitigkeit“ (*Demonstrations of Versatility*) und „Stilvermählung“ (*Marriage of Styles*) sind ein Anliegen, das Hockney seit Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit verfolgt hat. Mit den seit 1959 entstehenden Bildern verstärkt der Künstler diese Merkmale und erweitert sie um weitere künstlerische Möglichkeiten. Diese stehen in einem komplexen Zusammenhang, der nicht nur Hockneys Frühwerk, sondern sein Gesamtwerk betrifft und unter besonderer Berücksichtigung des Konzepts der Malerei der Moderne diskutiert werden soll. Dabei geht es darum, diese Merkmale auf Grundlage der oben ausführlich ausgeführten Bildanalyse zusammenfassend auf Hockneys Frühwerk allgemein zu beziehen.

#### 1. „Demonstrationen der Vielseitigkeit“ (*Demonstrations of Versatility*)

Als seine Studienzeit am Royal College of Art im September 1959 begonnen hatte, begann für Hockney die Suche nach der Malerei der Moderne, die stark von Zweifeln begleitet wurde.<sup>288</sup> Dabei experimentierte er unter anderem mit abstrakt-expressionistischen, realistischen und figurativen Stilbereichen, aber kein Bild ist

---

<sup>288</sup> Hockney im Interview mit Nikos Stangos: “The change in my work was more gradual than it may appear now. If all these other pictures still existed, you would see how gradual it was. In 1960, for a young art student trying to think of modern art, of the visual art of his time, obviously wanting to be involved in it, the opposition to the figure as a subject was very strong. I opposed it too; I thought, this is not the way to go. Yet obviously I was dying to do it, to come to some terms with the figure. Hence the use of words to make the feeling you get from the picture more specific.” Siehe: Hockney 1976, S. 44.

wirklich als reiner Ausdruck einer bestimmten künstlerischen Strömung zu betrachten.<sup>289</sup> Livingstone führt eine Bemerkung an:

“With an imaginative group of pictures already behind him, Hockney now felt sufficiently assured to take up the challenge of the Picasso exhibition he had seen in 1960. Not only does he take up a succession of styles in different pictures, but within a single painting he moves freely from one mode to another, from flatness to illusionism, from bare canvas or area of unmodulated colour to gestural surfaces, from depictions of figures to written messages to painted marks that are so self-sufficient that in any other context they could be assumed to be abstract.”<sup>290</sup>

Ganz ähnlich hatte sich der Künstler selbst mehrfach schon 1965 ausgedrückt:

“I deliberately set out to prove I could do four entirely different sorts of pictures like Picasso. They all had a sub-title and each was in a different style, Egyptian, illusionistic, flat – but looking at them later I realized the attitude is basically the same and you come to see yourself there a bit.”<sup>291</sup>

Zu seinen vier Gemälden, die er im Februar 1962 bei *Young Contemporaries* der Royal Society of British Artists in London ausstellte, äußerte sich Hockney wie oben, vermied jegliche Festlegung auf ein bestimmtes stilistisches Prinzip und versuchte, unterschiedliche Aspekte seiner Malerei zu präsentieren, indem er den Stil wechselte. Für seinen Ausstellungsbeitrag *Demonstrations of Versatility (Demonstrationen der Vielseitigkeit)* 1962 in dieser Ausstellung wählte Hockney vier Bilder als Beispiele für

---

<sup>289</sup> Marco Livingstone stellt fest, Hockneys Vielseitigkeit während seiner Studienzeit am Royal College of Art sei der Versuch einer Untersuchung bzw. einer Entwicklung seiner eigenen Bildsprache: “Not only does he take up a succession of styles in different pictures, but within a single painting he moves freely from flatness to illusionism, from bare canvas or area of unmodulated colour to gestural surfaces, from depictions of figures to written messages to painted marks that are so self-sufficient that in any other context they would be assumed to be abstract.” Livingstone 1981, S. 41-42.

<sup>290</sup> Livingstone 1981, S. 42.

<sup>291</sup> Hockney in einem Interview mit dem amerikanischen Künstler Larry Rivers 1965, das in *Art and Literature* 5 im Sommer publiziert wird. Siehe: Livingstone 1981, S. 41.



die verschiedenen Stile aus. *A Grand Procession of Dignitaries in the Semi-Egyptian Style*, *Figure in a Flat Style*, *The Tea Painting in an Illusionistic Style* und *Swiss Landscape in a Scenic Style*. Dabei demonstrierte Hockney den halbägyptischen, den flachen, den illusionistischen und den szenischen Stil. Hier gilt der Satz Livingstones:

“It is a phase, which also reveals the paradoxical coherence of his work at that time. In these pictures Hockney insisted that any style could be chosen at will, that any form of representation, any type of image, any subject or theme was fit material for a picture. Like some of his colleagues at the Royal College of Art, Hockney was in search of a ‘marriage of styles’ that would free him from the limitations of any one way of picturing the world.”<sup>292</sup>

#### *A Grand Procession of Dignitaries in the Semi-Egyptian Style*

*A Grand Procession of Dignitaries in the Semi-Egyptian Style* entstand aus der Beschäftigung mit dem Gedicht *Waiting for the Barbarians* des griechischen Dichters Constantine Cavafys<sup>293</sup>, dessen Gedichte Hockney im Sommer 1960 gelesen hatte und

---

<sup>292</sup> Livingstone 1981, S. 12.

<sup>293</sup> **“Waiting for the barbarians**

What are we waiting for, assemble in the forum?

The barbarians are due here today

Why isn't anything happening in the senate?

Why are the senators sitting there without legislating?

Because the barbarians are coming today.

What's the point of the senators making laws now?

Once the barbarians are here, they'll do the legislating.

Why did our emperor get up so early,  
and why is he sitting enthroned at the city's main gate  
in state, wearing the crown?

Because the barbarians are coming today  
and the emperor's waiting to receive their leader.  
He's even got a scroll to give him,  
loaded with titles, with imposing names.

dadurch inspiriert wurde. Bei diesem Bild handelt es sich um eine Darstellung von Würdenträgern – zu sehen sind ein Geistlicher, ein Soldat und ein Industrieller -, wobei Hockney die strengen Kompositionen der Frieze ägyptischer Grabkunst übernimmt.<sup>294</sup> Die starr im Profil dargestellten drei Figuren, die durchnummeriert sind und von denen jede in den drei verschiedenen Kostümierungen eine kleinere menschliche Figur<sup>295</sup>

---

Why have our two consuls and praetors came out today  
wearing their embroidered, their scarlet togas?  
Why have they put on bracelets with so many amethysts,  
rings sparkling with magnificent emeralds?  
Why are they carrying elegant canes  
beautifully worked in silver and gold?

Because the barbarians are coming today  
and things like that dazzle the barbarians.

Why don't our distinguished orators turn up as usual  
to make their speeches, say what they have to say?

Because the barbarians are coming today  
and they're bored by rhetoric and public speaking.

Why this sudden bewilderment, this confusion?  
(How serious people's faces have become.)  
Why are the streets and squares emptying so rapidly,  
everyone going home lost in thought?

Because night has fallen and the barbarians haven't come.  
And some of our men just in from the border say  
there are no barbarians any longer.

Now, what's going to happen to us without barbarians?

Those people were a kind of solution." Siehe: Savidis, George (Hrsg.): *C. P. Cavafy Collected Poems*, translated by Edmund Keeley and Philip Sherrard, London: The Hogarth Press, 1975, S. 31-33.

<sup>294</sup> "A Grand Procession of Dignitaries in the Semi-Egyptian Style, his largest canvas to date. Inspired by the poem the 'Writing for the Barbarians' by C. P. Cavafy, a resident of Alexandria, Hockney chose to paint his picture in the style of Egyptian tomb paintings, an idiom as rigid as that of children's art but endowed with associations appropriate to the subject." Livingstone 1981, S. 40.

<sup>295</sup> Marco Livingstone versteht diese Figur als einen Menschen, der sich hinter seiner öffentlichen Persönlichkeit verkleinert und unterdrückt fühlt: "The ironic tone of the poem appealed to Hockney as a wry comment on human nature: our tendency to inflate our self-image by contrasting ourselves with those we deem inferior, and the ease with which we can invent false motives for our actions and then delude ourselves into believing them. The clergyman, soldier and industrialist in Hockney's picture all hide within the trappings of their public persona, inside which they are really very small." Livingstone 1981, S. 40. Hier trifft ganz besonders was Peter Webb in ähnlichem Zusammenhang dazu vermerkt: "Cavafy wrote ironically about Roman officials donning their fines embroidered togas and choosing their most ostentatious jewellery in order to 'dazzle the Barbarians'. In Hockney's version, an ecclesiastic in a bishop's mitre, an Egyptian-looking soldier wearing his medals, and an industrialist with a top hat and three rows of stenciled workers on his jacket parade their self-importance across the canvas, while little men inside them reveal their true stature. They stand on a stage along which is written the painting's title;

verbirgt, verdeutlichen die Flächigkeit dieses Gemäldes. Insgesamt wirkt das Bild zweidimensional, bis auf wenige räumliche Andeutungen bei der Darstellung des Vorhangs, wobei Hockney eine theatralische Komposition schafft.<sup>296</sup> Obwohl der Blick des Betrachters hinter den Vorhang Ferne impliziert, scheinen die Distanzen eher gering. Das Bild schafft keine tiefe Räumlichkeit. Es ist überraschend, wie widersprüchliche Gegenstände mit kompositorischer Harmonie präsentiert werden, so dass es leicht verständlich ist, die widersprüchliche Kombination der unterschiedlichen Bildsprachen auf einer Leinwand als eine Bildstrategie des Künstlers zu sehen. Dabei stehen die widersprüchlichen Einzelheiten des Bildes für die Vielseitigkeit Hockneys.

### *Figure in a Flat Style*

Bei *Figure in a Flat Style* (Abb. 71) wird die Vielseitigkeit Hockneys noch deutlicher erkennbar. Hockney benutzte hier die Abstraktion einer Materialcollage aus zwei rechteckigen Leinwänden, die Kopf und Rumpf der Figur in sparsam angedeuteten Formen darstellen, und zwei rechtwinkelige Leisten eines Keilrahmens, die die Beine der Figur andeuten und an die Darstellung des Körperumrisses der Figur im Bild *Doll Boy* erinnern, in dem die beiden spitzen, schwarzen Dreiecke als Andeutung von Beinen fungierten. Die Zusammenhanglosigkeit ihrer Körperteile entspricht der Tendenz zur Abstraktion in der flachen Darstellung der Figur, die fast formatfüllend präsentiert ist. Die nur sparsam angedeuteten Arme und Hände der Figur, die sich zu bewegen scheinen,

---

above them are the tassels of a curtain, so that the essential theatricality of the scene is stressed. This was an idea he was to take further the following year.” Webb 1988, S. 42.

<sup>296</sup> “The hieratic Egyptian style suits well the pomposity with which they carry themselves, the formality of their postures betraying the fact that they put on an act. Hockney recalls that he set out to make a highly theatrical picture, including even the tassels of a curtain along the upper edge, as a means of emphasizing the human situation with which he was dealing. This theatricality, and the curtain motif in particular, immediately acquired a fascination in itself and ever since has been a recurring feature of his work.” Livingstone 1981, S. 40.

während andere Körperteile wie eingefroren dargestellt sind, deuten auf eine masturbatorische Geste der Hände hin. Ganz ähnlich bemerkt Webb:

“The head and legs are rather cursory images, but the torso has a large heart and carefully drawn arms and hands which, by their superimposition over a penis and testicles, clearly signify masturbation.”<sup>297</sup>

In seiner Monographie über Hockney betont Livingstone auch diesen homosexuellen, homoerotischen Zusammenhang:

“*Figure in a Flat Style* relates Hockney’s homo-erotic pictures from earlier in the year, but he investigates the limits to which abstraction can be carried without sacrificing the legibility of the image as a figure. He achieves this through the form of the canvas itself, or more precisely through the relation of the three parts which make up the complete picture. A small square canvas functions as the head, a vertical rectangle as the torso, and the wooden supports of an easel are used as a sign for the legs. Thus even before the addition of the painted marks the shape of the picture as a whole identified the subject. The head, represented within the square canvas as a grey circle within a white linear arch, is as severely schematized as the ungainly wooden legs. The arms and hands, by contrast, are clearly drawn in white across the central surface, bringing our attention to the urgency of the masturbatory gestures of the hands.”<sup>298</sup>

Darüber hinaus hebt Livingstone hervor, dass die dominante Herzform und der Satz ‚the fires of furious desire‘, eine Paraphrase auf William Blakes Gedichttitel *The Flames of Furious Desire*, auf die Serie der *Love Paintings*, die schon 1960-61 entstanden waren, bezogen sind, indem Hockney die Figur als sein Selbstporträt darstellte und seine sexuelle Vorliebe zugleich offen und diskret zeigte:

---

<sup>297</sup> Webb 1988, S. 34.

<sup>298</sup> Livingstone 1981, S. 43.

“The sexual connotations of the image are alluded to in the alternative title of the picture, *The fires of furious desire*, written across the top of the main canvas. The awkward physique of the figure takes on strongly personal connotations when examined in the context of such lonely sexuality. The phrase is taken from a poem by William Blake, but the figure, built from the basic materials of the painter – canvas and easel – can be none other than Hockney’s self-portrait. The very anonymity of the geometrical style provides, through contrast, a poignancy to this extremely personal image of vulnerability.”<sup>299</sup>

Bemerkenswert sind die strengen geometrischen Bögen auf der Kopf- und Brustpartie. Sie lassen wieder einen Bezug zu den Tondi von Kenneth Noland und zu den Zielscheiben-Bildern von Jasper Johns erkennen. Die stark vereinfachten Bildelemente wirken wie ausgeschnittene Formen. Es handelt sich dabei ganz offensichtlich um eine Collage von Zitaten, mit der Hockney selbst seine Malweise verglich:

“I like the idea of jumbling several styles with a single picture. It was like working with collage and I could add new meanings to it.”<sup>300</sup>

Interessant ist Hockneys Vielseitigkeit, verschiedene Bildsprachen wie Abstraktion, Figuration, Zitate und Graffiti in einem Bild auszuprobieren und in *Figure in a Flat Style* im Zusammenhang mit dem Bildtitel sorgfältig zu inszenieren, um die im Bildtitel angekündigte Flächigkeit zu erzeugen.

#### *Tea Painting in an Illusionistic Style*

Die Serie der *Tea Paintings* gehört zu Hockneys ersten Versuchen, sich nach den abstrakten Bildern von 1959 bis 1960 mit der Beziehung zwischen eigentlicher und

---

<sup>299</sup> Livingstone 1981, S. 43.

<sup>300</sup> Friedman 1983, S. 40.

dargestellter Oberfläche zu beschäftigen. Das hat Melia klar erkannt, wenn er schreibt:

„Die Arbeiten, die in der ersten Hälfte seines zweiten Jahres am Royal College of Art entstanden, sind gekennzeichnet durch ein Erforschen des Verhältnisses der realen Oberfläche des Bildes zu seiner figurativen Tiefe und den verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten, die aus dieser Verbindung resultieren konnten. Dies trifft nicht nur auf Hockneys Werk zu, sondern auch auf das älterer Künstler (Jasper Johns und Larry Rivers) wie auch das seiner Studienkollegen (Peter Phillips und Derek Boshier). Hockney begann, parallel zur Bildfläche zu malen – zuerst Spielkarten, dann Typhoo-Tea-Päckchen. Seine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen diesen beiden Oberflächen wird im allgemeinen in Bezug auf seine *Tea*-Gemälde erörtert – von denen zwei 1961 in der Ausstellung *Young Contemporaries* und ein weiteres im folgenden Jahr zu sehen waren.“<sup>301</sup>

“*The First Tea Painting*, [...], was one of Hockney’s first tentative steps back into a fully representational idiom, and as such attention is concentrated on the making of a legible sign rather than on the implications of the canvas as object. One senses a lingering Modernist prejudice about the act of depicting a three-dimensional object on a two-dimensional surface, a fear that the result will be a mere illusion. Hockney thus depicts only one side of the tea packet, reassembling a flat printed surface on to a flat painted surface, and taking care to leave ample evidence of the trail of the brush across the canvas. The rectangle of the tea packet, however, floats well within the boundaries of the canvas, creating surface design which is essentially of the same nature as that of his abstract pictures from the beginning of the year.”<sup>302</sup>

So spricht Livingstone vom Bild *First Tea Painting*, in dem Hockney sich mit der Oberfläche des Bildes beschäftigt. In *First Tea Painting* von 1960 ist die rote Frontseite einer Typhoo-Teepackung als abstraktes Zeichen dargestellt, d. h. Hockney schuf keine Raumillusion, vielmehr wurde die plane Oberfläche der Packung parallel zur Bildfläche wiedergegeben. Auf diese Weise benutzte Hockney auch in seinem folgenden *Tea*

---

<sup>301</sup> Melia 2001, S. 21-22.

<sup>302</sup> Livingstone 1981, S. 33-34.

*Painting, The Second Tea Painting*, die rote Frontseite der Typhoo-Teepackung in geringfügigen Variationen immer wieder als dasselbe Motiv. Im Gegensatz zur ersten Version, in der die Packung mit der Bildfläche identisch blieb, verdeutlichte diese zweite Version sehr gut Hockneys erklärte Absicht, eine Figur in seine Gemälde aufzunehmen:

“*The First Tea Painting*, partly, again, because I couldn’t bring myself to paint figuratively and wasn’t thinking like that then, is like an abstract expressionist painting with a strong reference to one strong visual – a very familiar sign. The later pictures, of course, are slightly different. *The Second Tea Painting* has got a little figure at the side, influenced by Bacon and other things. In a way, each is a different subject, although they all have the same motif. These paintings were my first attempt, after the abstract pictures, to put recognizable images into paintings.”<sup>303</sup>

Diese Arbeit zeigt vielmehr den dunklen Vordergrund, die flüchtig angedeutete stehende Figur und die auf die rohe Leinwand gemalte lineare Konstruktion eines Hintergrundes, wobei Hockney nahezu eine Raumillusion schuf. Vor allem zeigte Hockney die Seitenansicht der Teepackung, die durch die graue Fläche am rechten Bildrand suggeriert wird. Damit wird illusionistische Räumlichkeit verstärkt, ohne dabei die Zweidimensionalität der Malerei zu verlassen. In der darauf folgenden Version *Tea Painting in an Illusionistic Style* (Abb. 72), das Hockney in seinem Beitrag *Demonstrations of Versatility* 1962 für die Ausstellung *Young Contemporaries* in London als Beispiel für den illusionistischen Stil ausgewählt hatte, sind die illusionistische Räumlichkeit und Zweidimensionalität der Leinwand noch komplexer dargestellt. Eine menschliche Figur scheint durch die dreidimensionale Schachtel, die isometrisch dargestellt ist und in der sie sitzt, in den Raum eingesperrt, gleichzeitig

---

<sup>303</sup> Hockney 1976, S. 64.

scheint sie nach vorne in die Leinwand hineingezogen zu werden, weil sie sehr flach gemalt ist. Diese Verwirrung wird zusätzlich kompliziert durch den geöffneten Deckel der Schachtel. Im Gemälde variierte Hockney die bisherige Komposition, indem er den bisherigen drei Bildflächen eine vierte, nämlich den geöffneten Deckel, hinzufügte. Damit konnte er vier verschiedene Leinwände, zwei rechteckige und rhomboide Formate, die sowohl den Eindruck von Räumlichkeit als auch von Zweidimensionalität verstärken, zusammensetzen. Hockney hatte bereits in kleinen Bildern wie *Figure in a Flat Style* ausprobiert, durch ein exzentrisch geformtes Bildformat mit mehreren Keilrahmen die traditionelle rechteckige Form der Leinwand zu ersetzen. Mit *Tea Painting in an Illusionistic Style* entwickelte Hockney seine frühesten Shaped-Canvas-Bilder weiter.

Hier handelt es sich sowohl darum, die Flächigkeit des Äußeren der Packung zu zeigen, als auch die geschlossene Räumlichkeit des Inneren der Packung, die durch die sparsam angedeutete Isometrie erkennbar wird. Auf diese Weise führte Hockney ein illusionistisches Element ein, das den Betrachter verwirrt und ihn über die räumliche Situation im Ungewissen lässt, wie Livingstone sich ausdrückt:

“He (Hockney) explored further the means by which the shape of the canvas alone could identify the subject of the picture or change our reading of the painted marks within. A preliminary drawing established the image of a figure trapped inside a box represented in isometric projection; when he came to make the painting, he decided to have the box-top open in order to make the image more immediately recognizable as the rendering of a box. The equation of the canvas with a real object, an idea which he had used a year before in his playing-card and early tea paintings, here gives rise to the first work by any of the Royal College artists in which the shape of the stretcher departs from the traditional rectangle, so that even before any paint is applied the canvas is identified as a specific object. The containing shape alone establishes the subject, in this



case a box in perspective, while maintaining the painting's literal reality as an object: canvas stretched flat over a wooden framework. Since the illusion is 'drawn' in the shape of the canvas itself, the painter is left to make whatever kind of mark he wishes across the canvas surface. The figure, no matter how flatly it is painted, still resides convincingly within the illusion of an enclosed space."<sup>304</sup>

### *Swiss Landscape in a Scenic Style*

*Swiss Landscape in Scenic Style* (Abb. 73), das als die erste Fassung von *Flight into Italy-Swiss Landscape* bekannt ist, gehört ebenfalls zu einem von vier Bildern, die bei den *Young Contemporaries* ausgestellt wurden. In dieser äußerst konzentrierten Phase, in der es um die Vielseitigkeit des Bildes ging, malte Hockney dieses Gemälde und wählte es als Beispiel für den szenischen Stil aus. Bei diesem letzten Gemälde wird im Bildtitel die Absicht des Künstlers, die statische Bühnenhandlung und die zeitliche Abfolge im Bild darzustellen, offenkundig.

Das Bild eröffnet den Blick in die weite, von Farbstreifen bedeckte Gebirgslandschaft der Alpen, gesehen von einem Wagen, in dem Hockney durch die Alpen nach Italien mitgenommen wurde. Obwohl *Swiss Landscape in a Scenic Style* mit einem zeitlichen Abstand aus der Erinnerung gemalt wurde, vermittelt das Bild dem Betrachter ein malerisch sehr intensives Gefühl. *Swiss Landscape in a Scenic Style* vermittelt den Eindruck einer Fahrt durch die Alpen, die Hockney im Winter 1961 zwischen Paris und Bern passierte. Die Dramatik des Abstiegs wird durch die verwischten, unscharf gemalten Pinselstriche in der Darstellung der Figur noch erheblich gesteigert.

---

<sup>304</sup> Livingstone 1981, S. 43-44.

Die Berglandschaft ist als abstrahierter Farbstreifen dargestellt. Dabei übernahm Hockney ein charakteristisches Merkmal der Bilder von Morris Louis für die Darstellung der Alpen, die Livingstone auf die abstrakten Bilder von Bernard und Harold Cohen bezieht:

“The last of *the Demonstrations of Versatility*, [...], introduced another favourite habit, that of making reference to the work of other artists as a means of defining the characteristics of his own pictures and of making evident their relationship to other contemporary art. The bands of vivid colour in this picture, for instance, refer in the first place to the schematized depiction of mountains in geological maps, [...]. The bands of colour, however, are also references to the abstract paintings by Bernard and Harold Cohen, in which meandering lines direct the viewer’s eye across the surface of the canvas. The subject of Hockney’s picture, his rushed journey across Europe, is thus supported through this allusion to a pictorial device for movement.”<sup>305</sup>

Diese zeichenhafte Abstrahierung der Alpen stört das Gefühl, über die Landschaft hinwegfliegen zu können, noch weiter gestiegen zu sein, während die Darstellung der Figuren im Vordergrund dagegen die Bewegung des Fluges unterstreicht.

Auf diesen unterschiedlichen Ebenen seiner Kunst strebte Hockney danach, die Gegensätze auszugleichen und einander anzunähern. Vor allem der Übergang von Abstraktion zu Figuration, der besonders das Frühwerk Hockneys charakterisiert, scheint der Schlüssel zu seinem Gesamtwerk zu sein. Nicht nur in seinem Frühwerk, sondern tatsächlich in seinem ganzen künstlerischen Schaffen suchte Hockney seinen eigenen Weg zwischen Figuration und Abstraktion, Tradition und Moderne. Obwohl er letztendlich auf dem Gebiet des Figürlichen blieb, griff Hockney auch in seinen frühen Arbeiten immer auf das moderne Konzept von Kunst zurück und stellte „figurative“,

---

<sup>305</sup> Livingstone 1981, S. 44.

„illusionistische“, „realistische“ und „abstrakte“ Bilder auf einer Leinwand her. Woods betonte die künstlerische Vielseitigkeit Hockneys in seiner Malerei:

“The early paintings incorporate images which are clearly based on other paintings or sculptures or other found visual material: graffiti, photographs, tea packets. Often, several styles coexist on the same space – on, rather than in, because this technique of painted collage, these ‘marriages’, to use a term Hockney was fond of at the time, emphasize that the canvas is a flat surface on which the elements of the picture meet.”<sup>306</sup>

## 2. „Stilvermählung“ (Marriage of Styles)

Durch diese Betrachtung der kontinuierlichen Eigenschaften im Frühwerk Hockneys kristallisiert sich heraus, dass der Künstler diese motivischen und stilistischen Vereinigungen im Bild darstellte, bevor er das Figurative bevorzugte. Hockney, der sich jeglicher Festlegung auf ein bestimmtes stilistisches Prinzip entzog und dessen Bilder als Stillosigkeit kritisiert wurden, lehnte diese strikte Einordnung ab: „I loved the idea of playing with the word ‚marriage‘.“<sup>307</sup> Damit verhinderte Hockney, dass sein Bild einer bestimmten künstlerischen Strömung zugeordnet wird, und betonte, dass die Aussöhnung dieser in seiner Arbeit deutlich ablesbaren Gegensätze sein Werk charakterisiere. Dabei versucht Hockney nicht nur, seine eigene visuelle Wahrnehmung und seine Bildsprache sich miteinander verbinden zu lassen, sondern vor allem einen visuellen Ausgleich zwischen Abstraktion und Figuration zu erreichen. So stellen *Man in a Museum* (1962), *The First Marriage* (1962) und *The Second Marriage* (1963) einen Übergang zwischen Abstraktion und Figuration dar, den Hockney ständig als „marriage

---

<sup>306</sup> Woods 1995, S. 36.

<sup>307</sup> Hockney 1976, S. 89.

of styles“ (Stilvermählung) bezeichnet hat.

*Man in a Museum* (or You're in the Wrong Movie)

Neben *The First Marriage*, *The Second Marriage* und *The Hypnotist* gehört *Man in a Museum* zu einer Reihe von Bildern, die durch einen Aufenthalt in Berlin im August 1962 inspiriert wurden. Das Bild zeigt einen links auf dem dunklen Boden stehenden jungen Mann und eine rechts auf dem Boden sitzende kolossale Gestalt. Das Paar ist zwar in einem undefinierbaren Raum dargestellt, doch mit der kolossalen Gestalt suggeriert Hockney, dass der Mann, der neben dieser kolossalen Gestalt steht, den Eindruck eines Museumsbesuchers vermittelt. Auf diese Weise wird der Blick der kolossalen Gestalt gezielt auf den Mann gelenkt und beide Figuren blicken in die gleiche Richtung.<sup>308</sup> Die beiden Figuren, die ohne Blickkontakt dargestellt sind, streichen die Verhärtung und Starre der Szene heraus. Vor allem betont ein breiter schwarzer Streifen durch seinen Kontrast zu dem unbehandelten Hintergrund die Zweidimensionalität des Bildes.

Die große Statue, die aus vielen verschiedenen Teilen besteht, die sich aus unterschiedlichen Stilen zusammensetzt und die in Hockneys Schaffen dieser Jahre häufig bei Figurendarstellungen auftritt, erinnert an die unterschiedliche Malweise der zeitgenössischen Künstler und ist besonders von Zitaten der abstrakten Malerei geprägt, während der Museumsbesucher gegenständlich dargestellt ist: Die stark vereinfachten

---

<sup>308</sup> “Suddenly I caught sight of him (Hockney’s friend Jeff) standing next to an Egyptian sculpted figure, unconcerned about it because he was studying something on the wall. Both figures were looking the same way, and it amused me that they looked united. [...] They’re both looking at the same thing, but we can’t see it. At the scene in the museum became focused for me, it seemed all the more amusing because the connection between the two figures was so tenuous.” Hockney 1976, S. 89.

geometrischen Bögen auf der Brustpartie und hinter dem Kopf der Statue erinnern an die Tondi von Kenneth Noland oder die Zielscheiben-Bilder von Jasper Johns. Das grün-grau verschattete Gesicht der Statue zeigt Ähnlichkeit zu der abstrakt-expressionistischen Malweise von Willem de Kooning. Die chaotisch durch das Bild sich bewegenden Striche auf den Armen und dem Unterkörper sind durch den Einfluss der Künstler des Abstrakten Expressionismus wie Gorky, Tobey und Cy Twombly geprägt, für die die Linie zum neu entdeckten Ausdrucksmittel geworden war. Hockney war sicherlich mit den Arbeiten dieser Künstler vertraut. Die Bauchpartie erinnert an Yves Kleins Arbeit, an die mit Blattgold behandelten Leinwände.

So vermischen sich im Werk Hockneys unterschiedliche Stilrichtungen, wie Alexandra Kapp sich ausdrückt:

„An dieser Statue haben, so scheint es, mehrere Meister des 20. Jahrhunderts ›Hand angelegt‹, die vor allem mit gegenstandsloser Malerei in Verbindung gebracht werden. Hier aber fließen die von Hockney geistreich zitierten Arbeitsweisen in einer Person zusammen. Hockney, der stets für das Figürliche in der Malerei eintrat, setzte verschiedene Richtungen der abstrakten Malerei zur bloßen Dekoration einer Figur ein und persifliert damit ihre eigentliche Intention.“<sup>309</sup>

Das Bild ist als Versuch anzusehen, die Unterschiede auf einer Leinwand darzustellen.

### *The First Marriage*

Dass Hockney sich langsam in seinen Gemälden für die figurative Malerei entscheidet, wird durch weitere Bilder, die im gleichen Jahr entstanden sind, deutlich. So malte

---

<sup>309</sup> Siehe: Kat. Ausst. Bonn 2001, S. 76.

Hockney direkt nach *Man in a Museum* noch im selben Jahr das Bild *The First Marriage (A Marriage of Styles I)*, das auf seine künstlerische Intention, verschiedene Stile auszuprobieren und sie zu variieren, durch den Untertitel und auch durch seine formale Umsetzung der „Vermählung der Stile“, die in der abstrakten Malerei zitiert werden, hinweist.

Bei diesem Bild handelt es sich darum, dass Hockney in Begleitung seines Freundes das Pergamon-Museum in Berlin besuchte, als er – im Sommer 1962 von einer Italienreise heimkehrend – seine Rückreise in München und Berlin unterbrach. Die Darstellung zeigt zwei Figuren – eine ägyptische Statue und einen Museumsbesucher –, die sich zufällig im Museumsraum begegnen. Die beiden Figuren, die vor dem unbehandelten Hintergrund dargestellt sind, wirken durch ihre Kleidung und Pose wie ein Hochzeitspaar. Die Braut ist mit einem langen weißen Schleier sitzend dargestellt, während der mit einem dunklen Anzug bekleidete Mann neben ihr stehend dargestellt ist. In ähnlichem Zusammenhang bekennt Hockney in einem Brief an die Tate Gallery, der auf den 15. August 1963 datiert ist:

“From the distance they looked like a couple, posing as it were for a wedding photograph. This amused me at first, but then I rather liked the idea of the marriage of styles, as it were the heavily stylized wooden figure – with the real human being.”<sup>310</sup>

In diesem Bild geht es jedoch um die verschiedenen Stiladaptionen und um die Frage des Verhältnisses zwischen einer figurativen und abstrakten Darstellungsweise. Wie in *Man in a Museum* ist der Museumsbesucher gegenständlich dargestellt, während die

---

<sup>310</sup> Zitiert nach Hockneys Brief an die Tate Gallery, datiert von London, 15. August 1963, siehe: Webb 1988, S. 54.

ägyptische Statue, die hier als Braut bekleidet ist, von verschiedenen Zitaten der abstrakten Malerei stark geprägt ist: Es fällt auf, dass das bei den Brüsten, den Ohrringen und vor allem bei der abstrahierten Sonne wiederholte Motiv der Halbkreise erneut auf die Tondi von Kenneth Noland und die Zielscheiben-Bilder von Jasper Johns verweist. Die feinen Farblinien am Kopf, den Armen und dem Unterkörper der Braut erinnern an die Zeichensprache von Cy Twombly, die Hockney in *Man in a Museum* zitiert und variiert hatte. Diese widersprüchliche Präsentation der Gegenstände verdeutlicht die Starrheit des Gemäldes, das wie ein eingefrorenes Photo wirkt. Darüber hinaus ruft Hockney beim Betrachter eine Erinnerung an moderne Abstraktion hervor, indem er ein bekanntes charakteristisches Merkmal der abstrakten Bilder ins Bild übernimmt. Dazu machte Livingstone die folgende Bemerkung:

“The concentric rings in *The First Marriage*, a reference to the paintings of Kenneth Noland, are transformed preoccupations of current abstract art are gently mocked, as in the ‘animation’ of the popular target motif into *Snake* in the small canvas of 1962. What Hockney is doing, in effect, is to assert the traditional concerns of figurative art, by which each mark functions both as an element within an enclosed formal system and as part of a recognizable image of something seen. The viewer’s experience centres on the interaction of these two functions of paint-as-paint and paint as a sign for a reality outside the picture”<sup>311</sup>

Darüber hinaus entdeckte Hockney in der Collage-Technik der Kubisten das Nebeneinander bzw. Übereinander verschiedener Stilarten. In diesem Zusammenhang wirken die stark abstrahierten Bildelemente der Braut wie nachträglich ins Bild hineincollagiert. Der collagenhafte Charakter dieses Bildes, das Nebeneinander bzw. Übereinander verschiedener Stilarten, ist charakteristisch für die frühen Arbeiten

---

<sup>311</sup> Livingstone 1981, S. 44-45.

Hockneys seit Anfang der 60er Jahre.

Dazu kommentiert Hockney selbst in einem Interview mit Martin Friedman:

“The subtitle of both paintings is *A Marriage of Styles*. I liked the idea of jumbling several styles within a single picture. It was like working with collage and I could add new meaning to it. One of styles in these pictures happens to be Egyptian. The composition I used for both works was based on something I saw in a museum. Down a corridor, a friend of mine was standing next to an Egyptian wood figure. He was not looking at it but at something else – yet, for a moment, they looked connected, as though a man and wife had sat down together. I was amused by the idea and back at the hotel made a drawing from memory, using the idea of a seated Egyptian female figure and a contemporary-looking man drawn in a different style next to her. In a way, I was trying to combine two very different personalities. When I got back to London I did the paintings.”<sup>312</sup>

Demnach verstand Hockney die „marriage of styles“ (Stilvermählung) als seine eigene Bildsprache, die von einer Vereinigung zwischen unterschiedlichen Stilen bestimmt ist. Dies betraf vor allem viele spezifische Merkmale der Darstellungsweise seiner Malerei.

### *The Second Marriage*

Mit dem Gemälde *The Second Marriage* (Abb. 74) konnte Hockney die 1962 angefangene Reihe von Arbeiten, die sich mit dem Thema der Vermählung der Stile und der Collage-Technik befassen, um einen Aspekt erweitern. In diesem Gemälde entwickelte Hockney in seinem Frühwerk eine neue Form illusionistischer Malerei weiter, indem er nach *Tea Painting in an Illusionistic Style* die illusionistische

---

<sup>312</sup> Friedman 1983, S. 29-30.



Darstellung des Raumes, in dem eine menschliche Figur sitzt, weiterverfolgte. Die hier abgebildeten beiden Figuren sollen ein Hochzeitspaar, das auf das in *The First Marriage* zurückgeht, darstellen. Die Darstellung der hier abgebildeten Braut, deren Kopf auf die ägyptische Skulptur einer Prinzessin zurückgeht, zeigt wieder Hockneys Auseinandersetzung mit der abstrakten Malerei der amerikanischen Künstler, indem das Motiv der Halbkreise bei den Brüsten der Braut auf die abstrakte Malerei von Künstlern wie Kenneth Noland oder Jasper Johns anspielt. So ist die Braut auf verschiedene Weise stilisiert, während der Mann ziemlich gegenständlich dargestellt ist, wie Hockney sich ausdrückt:

“These are very stylized figures. The woman’s head is painted from a black and white photograph of the head of an Egyptian sculpture. They’re just two different people – inventions of mine – and they seem to be made of different materials.”<sup>313</sup>

Vor dem Paar ist auch ein kleiner Tisch mit einer Vase und zwei Gläsern zu sehen, der den illusionistischen Charakter des Bildes verstärkt. In seiner Auseinandersetzung mit der perspektivischen Darstellung setzte Hockney das Gemälde aus drei verschiedenen Leinwänden, einem rechteckigen und zwei rhomboiden Formaten zusammen, die die Raumillusion und gleichzeitig die Zweidimensionalität des Bildes unterstreichen. Dies ist eine Weiterentwicklung der Darstellung des auffälligen Formats mit mehreren Leinwänden bei *Tea Painting in an Illusionistic Style*. Durch die schwach angedeutete Isometrie zeigt *Tea Painting in an Illusionistic Style* die Räumlichkeit des Innern, in der eine nackte menschliche Figur sitzt, die Zweidimensionalität der äußeren Teepackung und die Illusion einer geöffneten Schachtel, während die drei Leinwände in *The Second Marriage* noch kompliziert miteinander verbunden sind. Vor allem veränderte Hockney

---

<sup>313</sup> Friedman 1983, S. 30.

die vorangegangenen Kompositionen dadurch, dass er durch ein mit Tapetenmuster ausgefülltes rhomboides Format die Seitenansicht des Raumes betonte. Die Assoziation des Tapetenmusters mit kubistischer Collage, die im früheren Werk von Picasso und Braque als Hinweis auf das neue Kunstverständnis fungierte, ist hier effektiv umgesetzt.<sup>314</sup>

Die beiden Figuren sind vor zwei Vorhängen platziert, die an das Vorhang-Motiv in Hockneys Bildern *A Grand Procession of Dignitaries in the Semi-Egyptian Style*, *Closing Szene* und *The Hypnotist*, auf denen hinter den Figuren verlaufende Vorhänge zu sehen sind, erinnern. Darüber hinaus geht dies auf die in seinen früheren Werken wie in *We Two Boys Together Clinging* angedeuteten Vorhänge zurück. Mit dem Vorhang-Motiv hat Hockney seinem Bild gleichsam eine Bühne bereitet, wie Friedman meint:

“*The Second Marriage*, a brilliant exercise in spatial and stylistic contraction, is about volume and flatness. Above all, it is about theatrics.”<sup>315</sup>

Dementsprechend bestätigt Didier Ottinger die künstlerische Funktion eines solchen Vorhang-Motivs bei Hockney:

„*The Second Marriage* von 1963 eröffnete eine neue Schaffensphase im Gesamtwerk von David Hockney. Zwar befasste er sich in früheren Bildern bereits mit dem Doppelportrait, mit diesem Bild vollzog er jedoch einen Bruch, der sich aus dem neu

---

<sup>314</sup> Ein weiteres Charakteristikum, das Hockneys Darstellungsweise in die Nähe der Collage-Technik der Kubisten rückt, ist die Verwendung der mit Tapetenmuster ausgefüllten Leinwand. In Picassos *Gitarre, Notenblatt und Glas* aus dem Jahr 1912 ist zum Beispiel der Hintergrund als Tapetenmuster repräsentiert, das mit Blumen in einem Rautengerüst verziert ist. Mit der Hinzunahme des Tapetenmusters wollte Picasso das Figur-Grund-Verhältnis steigern. Dies betrifft besonders das Tapetenfragment unterhalb des Gitarrenhalses, dessen Kontur von der Holzmaserung, dem aufgeklebten weißen Papier und dem Notenblatt überlagert ist. Damit gelangte Picasso zu einer erweiterten Bildkomposition des Figur-Grund-Verhältnisses, die sowohl die Raumillusion als auch die Relieftiefe betont.

<sup>315</sup> Friedman 1983, S. 30.

definierten Bildraum ergab. Bisher bewegten sich die Figuren in einem abstrakten Raum, mit *The Second Marriage* wurde nachdrücklich die Illusion der Perspektive wieder eingeführt. Drei aneinandergefügte Flächen verwandeln das Bild in ein wahrhaftiges Gehäuse. Mit dem Realismus der Flächen nimmt auch der Realismus der Figuren zu, die sich darin befinden. Die Psychologie der Figuren kann in jenem Raum differenzierter gedeutet werden, der, von Vorhängen eingerahmt, als Bühne definiert wird.<sup>316</sup>

Auf diese Weise scheint Hockney sein Bild in eine alte Tradition, in der der Vorhang als ein Motiv der Trompe-l'œil-Malerei fungierte, zu stellen.<sup>317</sup> In seiner Autobiographie nennt Hockney neben der Trompe-l'œil-Malerei ausschließlich die Flächigkeit des Bildträgers als Grund für seine Beschäftigung mit dem Vorhang-Motiv.<sup>318</sup> Anders als alte Meister, die in ihrem Werk mit dem Vorhang-Motiv Tiefenräumlichkeit besonders betonen, hebt Hockney durch den dunklen monochromen Hintergrund in *The Second Marriage* gerade die Flächigkeit des Bildträgers hervor. Dieses Merkmal ist als Parallele zu Hockneys *We Two Boys Together Clinging* zu sehen, auf dem der Hintergrund, der zwischen schwach angedeuteten Vorhängen auftaucht, erheblich verflacht erscheint. Auf diese Weise wird das Auge des Betrachters durch den Vorhang gerade auf die flache Oberfläche des Bildes fixiert. Dabei versuchte Hockney in seinen Bildern immer wieder, das Verhältnis zwischen Figur und Hintergrund auszugleichen. Diese Schwankung zwischen der dreidimensionalen Figur und der zweidimensionalen Abstraktion repräsentierte letztendlich den Gegensatz zwischen zwei unterschiedlichen

---

<sup>316</sup> Ottinger 2001, S. 12.

<sup>317</sup> Alexandra Schumacher bezieht das Vorhang-Motiv in Hockneys Bild *My Parents* auf Fra Angelicos Bild *Heilung des Diakons Justinian* von 1438-1440, auf dem ein über eine Stange geworfener Vorhang zu sehen ist: „Das Vorhangmotiv, das in *My Parents* im Spiegel abgebildet ist, entnahm Hockney Fra Angelicos Bild *Heilung des Diakons Justinian* von 1438-1440, in dem der Vorhang auf der rechten Seite der Brett des Diakons über eine Stange zurückgeschlagen wird. Es handelt sich bei Fra Angelicos Bild um eine Predellatafel, die zur Pala die San Marco gehört und sich heute im Museo di San Marco in Florenz befindet, wo Hockney sie bei einem senerr Italien-Aufenthalte entdeckt haben mag.“ Schumacher 2003, S. 62.

<sup>318</sup> Hockney 1976, S. 89.

künstlerischen Tendenzen, die Hockney in seiner Malerei vereinen wollte. Damit zielte er darauf ab, die Wahrnehmung der Wirklichkeit und die Nachahmung der Wirklichkeit zu thematisieren.

#### **IV. Zusammenfassung und abschließende Betrachtung anhand von *Picture Emphasizing Stillness* (1962)**

Im vorherigen Kapitel wurden Charakteristika bezeichnet, die Zusammenhänge im Frühwerk David Hockneys thematisierten. Im Folgenden wird ein Bild Hockneys, *Picture Emphasizing Stillness* (Abb. 75), betrachtet und die Spuren der Moderne werden unter einem gewandelten Gesichtspunkt erneut ins Zentrum der Fragestellung gerückt.

Hockneys Werke in den Jahren 1959 und 1962 waren von den Schwächen oder dem fehlenden Status gemalter Bilder geprägt. Dies wird im Bild *Picture Emphasizing Stillness* in anderer Form deutlich, in dem Hockney die Flachheit des malerischen Mediums hervorhebt und darauf hinzuweisen versucht, dass Bilder Bewegung nicht darstellen können.

Das Format des Bildes (183 x 157,5 cm) macht einen überwältigenden Eindruck und macht deutlich, dass wir hier weit entfernt vor dem Bild stehen müssen. Zuerst sind an Morris Louis orientierte fließende schmale Farbbahnen in Schwarz, Blau und Braun auf unbehandelte leere Leinwand zu erkennen. In diesem Bild greift Hockney das Thema der Männerdarstellung wieder auf und stellt zwei Männer dar, die aus der Entfernung wie ein Paar wirken. Die beiden auf eine unbehandelte Leinwand gemalten Liebenden stehen sich einander Hand in Hand gegenüber. Für dieses Zentralmotiv des Gemäldes hat Hockney die Männerdarstellung von Francis Bacon übernommen. Die Figur auf der linken Seite besteht aus einem stilisierten Körper und einem menschlich dargestellten

Gesicht. Die regenbogenartig übereinanderliegenden Bildelemente auf ihrem Körper gehen auf das Motiv der Halbkreise in den frühen Arbeiten Hockneys zurück, das ein ironisches Zitat der Zielscheiben-Bilder von Jasper Johns sowie der Tondi von Kenneth Noland ist. Ihr gegenüber steht eine Figur auf der rechten Seite, die als Rückenakt dargestellt ist. Auffällig ist, dass die beiden Figuren keinen Zahlencode tragen, anders als die Figurdarstellungen in den vorangegangenen Arbeiten, bei denen die Zahlencodes auf bestimmte Personen hingewiesen hatten. Stattdessen tragen die beiden Figuren ziemlich menschlich dargestellte Gesichtszüge. Über diesen beiden Figuren, die nichtsahnend dastehen, ist ein in der Luft schwebender Leopard dargestellt, der im Begriff ist, die beiden Figuren anzuspringen. Dies verleiht dem Bild eine fast schmerzhaft optische Spannung. Sofort denkt der Betrachter an die folgende Szene, in der ein wildes Tier über die Liebenden herfallen würde. Völlig im Widerspruch zum ersten spannenden Eindruck offenbart sich dagegen das im Bild Dargestellte, wenn sich der Betrachter dem Bild nähert. Zwischen den Figuren und dem Leoparden taucht die Textzeile „THEY ARE PERFECTLY SAFE THIS IS A STILL“ (Abb. 76) auf, die übersetzt lautet: „SIE SIND VOLLKOMMEN SICHER DIES IST EIN EINGEFRORENES BILD“<sup>319</sup>. Erst dann wirkt das Bild ruhig und sehr still für den Betrachter, der jetzt erleichtert ist. Der Leopard könnte niemals über die beiden Figuren herfallen, sondern wird immer genau an der Stelle bleiben, wo er vom Künstler platziert und hingezeichnet worden ist, wie Hockney im April 1963 in einem Artikel für das *London Magazine* gegenüber Guy Brett erklärte:

“sometimes he simply makes a joke in his painting ... One of his most recent paintings shows a huge lion, or similar monster, in mid-air about to descend upon two unsuspecting figures having a quiet conversation. The caption, placed between the lion

---

<sup>319</sup> Vgl. Melia/Luckhardt 1994, S. 42.

and the figures, reads 'THEY ARE PERFECTLY SAFE; THIS IS A STILL'. Hockney told me that he got the idea from seeing some huge battle scenes in the Tate. 'In spite of one's immediate impression, there is of course no action in these paintings at all. 'Things don't actually move – the figures are, and will always remain, exactly where the painter put them.'"<sup>320</sup>

Auf diese Weise betont Hockney, dass Bilder zeitlichen Ablauf, Bewegung nicht darstellen können. Im Einklang damit deutet der Titel *Picture Emphasizing Stillness* darauf hin, dass es sich um eine Visualisierung der Schwächen der Malerei bezüglich der Darstellung von Bewegung handelt. Außerdem liefert Hockney dazu einen Kommentar, indem er diese Schwächen der Malerei mit dem Begriff des eingefrorenen Bildes und der Schriftintegration ins Bild in Verbindung bringt. In seiner Autobiographie heißt es:

“One reason for using writing on paintings is that it makes you go and look at the picture in another way. It's a technique I used especially in 1962 in *Pictures Emphasizing Stillness*, where from a distance it looks like a leopard leaping on two men who were just having a quiet talk, having taken a walk from a little semi-detached house; it looks strange, as if the leopard's about to leap on them and eat them, or fight them. And as you walk a little closer to the picture, because you notice a line of type, you read the type first; in a sense this robs the picture of its magic, because you interpret the picture in terms of the written message, which says: They are perfectly safe, this is a still. You realize the leopard will never reach the men. My intention was to force you to go and look closely at the canvas itself, and then in that sense it's naughty because it's robbed you of what you were thinking before, and you've to look at it another way. That was the intention. If you put a real message on a painting it is meant to be read, and, it will be read. I began the painting without actually knowing its complete subject. Then I realized that what was odd and attractive about it was that, although it looks as though it's full of action, it's a still; a painting cannot have any action. It was the incongruity of it that attracted me to it as a subject.”<sup>321</sup>

---

<sup>320</sup> Zitiert in: Woods 1995, S. 33.

<sup>321</sup> Hockney 1976, S. 61.

Angeregt wurde Hockney zu diesem Bild von einem Schlachtgemälde, das er im Herbst 1962 in der Londoner Tate Gallery gesehen hatte. Wie er auch 1963 gegenüber Guy Brett und in seiner Autobiographie feststellte, hob Hockney hier hervor, dass die Malerei zur Bewegungsdarstellung nur unzureichend geeignet ist. Vor allem fungiert die Schriftintegration ins Bild als eine entscheidende künstlerische Strategie, die darauf zielt, den Eindruck zu stören, dass das Objekt sich in Bildern wirklich zu bewegen scheint. Diesen Begriff „Intervention“ bei Hockney bringt auch Wood mit den Worten zum Ausdruck:

“In *Picture Emphasizing Stillness* the words are more of an intervention, into a picture space, less eager than ‚Love‘ paintings to compare its flatness to a wall. They refer to an action that suggests a before – or a number of indeterminable before, in which the men might have been in the house – and also suggests, more pressingly, an after, perhaps one hundredth of a second away, in which the leopard lands on the unsuspecting men. But the words deny that action, at the same time casually incorporating a distinction between photography and painting. The word ‘still’ suggests photography, albeit a transparently fictional photography, referring to cinema, and notionally drawn from it, though still are rarely in fact individual, isolated frames. But a photograph catches a fraction of a second’s action from a real world in which the action ‘frozen’ doesn’t freeze; a photograph of two men being attacked by a leopard wouldn’t allow us to say ‘they are perfectly safe’ (though a still would, not because it was still, but because it was a still, from a film). Hockney’s two men are really ‘safe’ because they are not traces but fictionalize and manipulate, which has no beginnings or middles or ends, but only static images.”<sup>322</sup>

Die Tuschezeichnung *Leaping Leopard* von 1962 (Abb. 77) gehört zu einer Reihe von Entwürfen und Studien, die durch einen Aufenthalt in Berlin im August 1962 inspiriert wurden und in denen die erste Auseinandersetzung mit dem Motiv des die Figur

---

<sup>322</sup> Woods 1995, S. 42-43.



anspringenden Leoparden erstmals bei Hockney stattfand. Es ist sofort zu erkennen, dass Hockney diese Tuschezeichnung als Vorstudie für das Gemälde *Picture Emphasizing Stillness*, das er kurz nach der Tuschezeichnung anfertigt hatte, verwendet und in ein Ölbild umgesetzt hatte. Wie im Ölbild ist ein in der Luft schwebender Leopard im Begriff, eine Figur anzuspringen. Aber die Ausweichbewegung bzw. Ausweichreaktion der Figur verdeutlicht dem Betrachter die drohende Situation, als ob dieses Ereignis dem Betrachter vorgespielt würde, ist das Bild durch extrem theatralische Elemente zum Ausdruck einer völligen Bedrohung und Gefahr geworden. In Hockneys Werk ist eine solche extreme Bedrohung und Aggressivität ungewöhnlich, weil er anders als in dieser Vorstudie zu *Picture Emphasizing Stillness* niemals an dieser brutalen Spannung interessiert war. Hockney zeigte, dass der Leopard niemals sein Ziel erreichen würde, sondern immer genau an derselben Stelle eingefroren bleiben würde, wo er hingezeichnet worden ist, indem er die Textzeile „THEY ARE PERFECTLY SAFE THIS IS A STILL“ zwischen das nichtsahnende Paar und den Leoparden schrieb. Wood hat hierzu eine Interpretation vorgelegt, die auch für den vorliegenden Kontext treffend ist: “For Hockney, the image, and it’s magic, are erased by the text as it is read.”<sup>323</sup> Dazu ergänzt er:

“The line of language does a number of things. For at least as long as we are reading, it focuses our attention on the words, to the exclusion of the rest of the picture, in a way which does not happen when we concentrate on detail of a larger images. It disrupts the picture space, because the space of words on a surface is very different one from that of any picture space. Then, when we return from our reading to the picture, with the memory of the reading guiding our attention, it acts as a physical – again, diagrammatic – barrier between the leopard and the men, just as the lines around them suggest a box between the men and the leopard, a conceptual check also to that diagonal flow of paint, against the leap, which rises from left to right. But it also makes us realize how we have

---

<sup>323</sup> Woods 1995, S. 33.

taken for granted the fact that still images can depict movement. If, as we looked at the picture – and we have different words for looking at still objects or images and watching moving ones – the leopard had moved, had reached the men [...], we would have been very surprised indeed. But before reading Hockney's words, we had nevertheless thought of the image as representing an action. Hockney has it both ways. He depicts an action, and then claims that a painting cannot have any action."<sup>324</sup>

Auf diese Weise macht das Gemälde Hockneys die Unzulänglichkeit der Malerei bei der Darstellung eines zeitlichen Ablaufs anschaulich, wird aber keinesfalls gegenstandslos, indem Hockney ohne radikale stilistische Veränderungen durch Zeichen, Motiven und Figuren eine Textzeile in seine Arbeit integriert. Die Schriftintegration ins Bild scheint in diesem Prozess als Orientierungshilfe zu fungieren, um die Illusion der gegenständlich dargestellten Figur zu stören. So werden Abstraktion und Repräsentation von Hockney in allen Werkphasen, besonders in den frühen Werkphasen, zugeordnet, übereinandergelagert und immer enger miteinander verbunden, wie Wood feststellt:

“Representation, for Hockney, has always involved eclecticism, from necessity rather than whim. He has entered into dialogues both with abstraction, which he often drags back into representationary and with the giants of Modernism, Picasso and Matisse, artists committed to representation. Any anxiety he may feel about being influenced by others is offset, in the sixties, by iconoclasm, wit and a self-confidence in the personality which takes from various styles. Later, in Hockney's relation to Picasso in particular, the influence is acknowledged but defused by conscious homage.”<sup>325</sup>

Fragt man, in welchem speziellen Verhältnis die Bilder Hockneys zum Begriff der Malerei der Moderne stehen, wird deutlich, dass Hockney die Bildrealität und die Künstlichkeit der bildnerischen Konventionen betont hat. Hockney wollte aussagen, dass es sich nur um ein Bild handelt, als er „This is a still (Dies ist ein eingefrorenes

---

<sup>324</sup> Woods 1995, S. 37-38.

<sup>325</sup> Woods 1995, S. 34-35.

Bild)“ in sein Bild schrieb. Diese Aussage war genau für die Malerei der Moderne zutreffend. Auch Wood sieht dies ausschließlich unter dem Gesichtspunkt einer Reaktion auf den Kubismus:

“Hockney’s early work involves a whole range of formal and rhetorical devices which insist that we are first and foremost looking at pictures of the world and not at the world itself. What was defiant about this at the time was the insistence not simply that they are pictures but that they are pictures of the world. Like the Cubists, he was examining representation, fictions, signs. To consider the distance between images and the world is also to confirm and examine a connection, to acknowledge the necessity for painting of a world outside and around the practice of painting.”<sup>326</sup>

Darüber hinaus bezieht Wood die malerische Funktion der Schriftintegration ins Bild bei Hockney auf die Darstellung eines Nagels in dem Bild *Stilleben mit Violine und Krug* von Braque von 1910 (Abb. 78), in dem Braque den konventionellen malerischen Zweck der Nachahmung eines Gegenstandes reduziert und das Konzept der Malerei der Moderne hervorhebt, indem er eine Violine, einen Krug, die unmittelbar zu erkennen sind, und einen am oberen Bildrand fremdartig wiedergegebenen Nagel auf einer Leinwand darstellt. Diesem Nagel verleiht Braque eine programmatische Stellung bezogen auf das Konzept der Malerei der Moderne und eine herausragende Präsenz. Dieser Nagel wirft einen Schatten auf die Wand, in der er steckt, und scheint buchstäblich aus dem Gemälde herauszuragen, obwohl er nicht in einer Trompe-l’œil-Maltechnik dargestellt ist. Dabei besteht die konzeptionelle Funktion des Nagels darin, die Zauberei der Illusion zu stören und die Flächigkeit des Bildes programmatisch zu thematisieren. Auch Wolfgang Drechsler und Peter Weibel verstehen das Nagel-Motiv bei Braque auf diese Weise:

---

<sup>326</sup> Woods 1995, S. 35.

„Die Kubisten verzichteten aber nicht auf den Gegenstand, ganz im Gegenteil: Sie stellten ihn in den Mittelpunkt ihres bildnerischen Interesses. Dieser Gegenstand wurde aber nicht abgebildet, sondern auf der Bildfläche, den Bildgesetzen gemäß, neu geschaffen. Betont wurde dabei das Bild als Bildkörper. Besonders deutlich wird dies bei dem *Stilleben mit Violine und Krug* (1910) von Georges Braque. Das Bild, ein charakteristisches Werk der analytischen Phase des Kubismus, enthält einen Störfaktor: Oben in der Mitte befindet sich ein illusionistisch gemalter Nagel, der schräg nach rechts unten einen gemalten Schatten auf das Bild wirft: Er hat mit der Darstellung an sich nichts zu tun, steht mit ihr in keinem konkreten Zusammenhang. Er ist gleichsam ein außerbildlicher Faktor, der die innerbildliche Geschlossenheit des kubistischen Bildes demonstriert. Der Nagel als Abbild eines realen Nagels, der brutal eine kubistische Darstellung an die Wand heftet, zeigt den Unterschied zwischen einem der Realität verpflichteten Abbild und einer nicht der Realität verpflichteten Bildgestaltung. [...] Um eindeutig demonstrieren zu können, dass das *Stilleben mit Violine und Krug* kein Abbild, sondern eine eigenständige Bildtatsache ist, musste Braque zu einem drastischen Mittel greifen und den Nagel, der normalerweise hinter dem Bild verborgen ist, ins Bild hinein holen, den Bildkörper gleichsam durchstoßen. Der demonstrativ vorgezeigte Nagel repräsentiert auch den Umraum des Bildes, seine Befestigung an der Wand, verliert der Nagel weitgehend seinen Sinn.“<sup>327</sup>

Wie Braque gelang es Hockney auf diese Weise, das Festhalten an der Tradition, das er insbesondere durch die Figurdarstellung kenntlich macht, zu lockern, d. h. in den Zustand einer Übergangsform zu versetzen.

Livingstone bemerkte bereits 1981, dass die Schriftfragmente auf den Gemälden Hockneys die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Bildfläche lenken. Somit werde die Flächigkeit des Bildes betont:

“Troubled by the apparent lack of content in abstract art, but not yet ready to reassert

---

<sup>327</sup> Drechsler, Wolfgang/ Weibel, Peter: *Malerei zwischen Präsenz und Absenz*, in: Drechsler, Wolfgang (Hrsg.): *Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität*, Wien: Europa Verlag, 1991, S. 89.

figurative references for fear of appearing reactionary, Hockney found in words a way of communicating specific messages without confronting the dilemma of illusionism. The idea was suggested to him by Cubist pictures in which words were written on the canvas as a substitute for, or as a clue to the identity of, objects and environments that would otherwise be difficult to decipher. It is a way of bringing in the rest of the world while maintaining the literal identity of all the marks on the canvas; a picture of something is not the thing itself, whereas a word, while alluding to another level of experience, retains the same form whether it is written on a sheet of paper or transcribed on to the surface of a painting.”<sup>328</sup>

Geldzahler bezeichnet diese Bildsprache der Phasen des Frühwerks von David Hockney als „the fractured figure of the modernist and the message in words“:

“David would never have been happy as an abstract artist, and in order to get subject matter into his paintings, he resorted very often to literary means like words and letters, which fortunately are an acceptable modernist convention: The Cubists did it; the Futurists did it. So it was possible for a young art student who wanted to be modern and who had a message to stick words into a painting. / Most of David’s early paintings combine the fractured figure of the modernist and the message in words.”<sup>329</sup>

Und auch aus dem Artikel Woods, in dem er das Bild *Picture Emphasizing Stillness* ausführlich untersucht, geht hervor, wie bedeutend die Schriftintegration ins Bild für Hockney auch schon in dieser Arbeit war:

“Hockney was clearly a figure painter by 1962, but the figures were still far from realist; they were still, as it were, figures first approached through words.”<sup>330</sup>

Hier kommt Wood zu dem Schluss, dass die Schriftintegration ins Bild bei Hockney als Bildstörung fungiere und damit die Wahrnehmung der malerischen Behandlung des

---

<sup>328</sup> Livingstone 1981, S. 18-19.

<sup>329</sup> Geldzahler, Henry: *Hockney Abroad. A Slide Show*, in: *Art in America*, 69, Februar 1981, S. 127.

<sup>330</sup> Woods 1995, S. 47.

Bildes unvermeidbar mache. In diesem Zusammenhang sieht er Parallelen zu Braques Verwendung des Nagel-Motivs.

Wie Nagel-Motiv bei Braque haben die auffälligen Schriftfragmente auf den Bildern Hockneys, welche schon von Livingstone und Wood erwähnt wurden, gerade auf die Oberfläche des Bildes aufmerksam gemacht. Sie werden in die Vermischung von Abstraktion und Figuration bei Hockney übernommen und sind somit zuerst zu lesen, bevor der Betrachter das dargestellte Motiv auf dem Bild erkennt. Wie Braques Nagel-Motiv auf dem Gemälde auf das malerische Medium aufmerksam macht, lenken und stören diese Schriftfragmente bei Hockney die Wahrnehmung des dargestellten Motivs. Auf diese Weise wird der Illusionismus gestört. Dabei wird der Kommentar des Künstlers zur zeitgenössischen und modischen Tendenz zur Malerei der Moderne zum Ausdruck gebracht.

Elemente von Hockneys Bildsprache wie Beschriftung, Zitat des charakteristischen Merkmals der abstrakten Malerei und unscharf und verwischt dargestellte Figuren werden mit Bezug auf verschiedene Theorien der Malerei der Moderne als Bildstörfaktor charakterisiert und durchbrechen in Form einer Bildstörung die malerische Illusion. Auf diese Weise erweist sich bei Hockney die malerische Illusion und Imitation als fehlerhaft, d. h. durch Hockneys malerische Behandlungen, die konventionell als negative Bildelemente wahrgenommen werden und die illusionistische Prinzipien nicht erfüllen, wird die Aufmerksamkeit des Betrachters von den dargestellten Motiven auf die Oberfläche des malerischen Mediums, die Flächigkeit des Bildes gelenkt. Diesbezüglich spricht Melia auch von illusionsdurchbrechenden Verfahren bei Hockney, wobei die Flächigkeit des Bildes betont und der Begriff bzw.

das Konzept der Malerei der Moderne diskutiert wird.<sup>331</sup> Entscheidend ist, dass es Hockney durch verschiedene Bildsprachen, Stile und Ausdrucksmittel sehr wohl gelingt, die Aufmerksamkeit des Betrachters vom dargestellten Motiv abzuziehen.

Wie sich in der Untersuchung der Entwicklung der Darstellungsweise zwischen Abstraktion und Figuration gezeigt hat, ist dieses Charakteristikum, die Gegensätzlichkeit von Abstraktion und Figuration, also von gegenständlicher und ungegenständlicher Malerei, in Hockneys Frühwerk ziemlich stark ausgeprägt. Seine Bilder, in denen das Verhältnis von Abstraktion und Figuration thematisiert wird, scheinen sich mit eigenen, den abstrakten Bildern verbundenen Bildlösungen letztlich zum Figürlichen zu übergehen. In diesem Übergang nimmt der Grad an Figürlichkeit innerhalb der verschiedenen Bildgattungen ständig zu, auf die Verbindung zu den abstrakten Bildern ist dabei jedoch niemals verzichtet worden.

Diese Auseinandersetzung Hockneys zeigt offensichtlich einerseits einen Einfluss von verschiedenen künstlerischen Strömungen, die den Begriff der Malerei der Moderne thematisieren, andererseits die Entwicklung seiner eigenen Darstellungsweise, wobei die gegenständliche und ungegenständliche Bildsprache nebeneinandergestellt werden. Hockney entwickelte aus der visuellen Spannung, der Dialektik von Abstraktion und Figuration seine Bildsprache. Die gegenständliche und die ungegenständliche Darstellung verbindend, die in der Gegenüberstellung von zweidimensionaler und dreidimensionaler Darstellungsweise polarisiert wurden, realisierte Hockney dies an den Beispielen der oben aufeinanderfolgend untersuchten Bilder. Die stark verwischt, dennoch gegenständlich dargestellte Figur bildet einen Kontrast zu den linearen und

---

<sup>331</sup> Vgl. Melia 2001, S. 21-29.

farblichen Strukturen, die von Farbstreifen, Regenbogen und Halbkreisen geprägt sind. Dabei entnahm Hockney seine Ausdrucksmittel wie Farbstreifen, Regenbogen und Halbkreise aus den charakteristischen Merkmalen der abstrakten Bilder von Künstlern wie Morris Louis, Kenneth Noland und Jasper Johns und setzte sie dem Figurativen entgegen. Der Eindruck, den Hockneys zwischen Abstraktion und Figürlichkeit immer wieder hin und her schwankende Bilder hinterließen, wirkt irritierend, weil sie wegen dieses fremden Nebeneinanders sowohl wie figurative als auch wie abstrakte Malerei wirken. Somit fungierte die Abstraktion für Hockney nicht als eine Abkehr vom Figürlichen. Vielmehr setzte Hockney die beiden einander entgegen, um seine Bildsprache, die zwischen den beiden schwankt, nachvollziehen zu können.

Hockneys Bilder, in denen die gegenständlich dargestellte Figur mit der Abstraktion verbunden ist, zeigen, wie er sich der modischen künstlerischen Strömung, die sich mit dem Begriff der Malerei der Moderne auseinandersetzt, auf seine eigene Weise annähert, weil seine Darstellungsweise, die zwischen Abstraktion und Figuration hin und her schwankt, von den meisten Künstlern seiner Zeit, die als abstrakt bezeichnet werden und die die figurative Darstellungsweise ablehnen, vollkommen außer Acht gelassen wird. So erkannte Hockney, dass die Dialektik zwischen Abstraktion und Figuration für sein gesamtes künstlerisches Schaffen bestimmend blieb.



## **V. Anhang**

### 1. Literaturverzeichnis

#### **Veröffentlichungen David Hockneys (chronologisch)**

##### **Hockney 1976**

Hockney, David: *David Hockney by David Hockney. My Early Years*, hrsg. von Nikos Stangos, London: Thames & Hudson, 1976.

##### **Hockney 1980**

Hockney, David: *Pictures by Pictures*, ausgewählt und herausgegeben von Nikos Stangos, Einführung von David Hockney, London: Thames and Hudson; New York: Harry N. Abrams, 1979, deutsche Ausgabe: *Die Bilder von David Hockney*, Zürich: Diogenes Verlag, 1980.

##### **Hockney 1980**

Hockney, David: *Paper Pools*, hrsg. von Nikos Stangos, London: Thames & Hudson/New York: Harry N. Abrams, 1980, deutsche Ausgabe: *Paper Pools*, aus dem Englischen von Wolfgang Heuss, München: Rogner & Bernhard, 1980.

##### **Hockney 1982**

Hockney, David: *David Hockney photographs*, Text von Alain Sayag und David Hockney, London/New York: Petersburg Press, 1982.

##### **Hockney 1983**

Hockney, David: *On Photography. A Lecture at the Victoria and Albert Museum November 1983*, New York: André Emmerich Gallery, 1983.

##### **Hockney 1988**

Hockney, David: *Hockney on photography. Conversation with Paul Joyce*, hrsg. von Paul Joyce, London: Jonathan Cape, 1988.

##### **Hockney 1994**

Hockney, David: *That's the way I see it*, hrsg. von Nikos Stangos, London: Thames &

Hudson, 1993, deutsche Ausgabe: *David Hockney, Die Welt in meinen Augen. Autobiographie*, Übersetzung von Pocio und Roberto de Hollanda, Köln: vgs, 1994.

### **Hockney 1997**

Hockney, David: *Picasso*, Madras/New York: Hanuman Books, 1990, deutsche Ausgabe: *David Hockney. Picasso. Fünf Essays über Picassos Werk*, aus dem Amerikan. von Thomas Plaichinger, Bielefeld: Pendragon Verlag, 1997.

### **Hockney 2001**

Hockney, David: *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London: Thames & Hudson, 2001.

### **Interviews mit David Hockney (chronologisch)**

David Hockney im Interview mit Mark Glazebrook, in: Kat. Ausst. *David Hockney. Paintings, prints and drawings 1960-1970*, Einführung von Mark Glazebrook, Whitechapel Art Gallery, London 1970, London: Lund Humphries, 1970.

David Hockney im Interview mit Ron B. Kitaj, in: *New Reviews*, London, 3, Januar/Februar 1977, S. 75-77.

David Hockney im Interview mit Reinhold Misselbeck, in: Mißelbeck, Reinhold (Hrsg.), *David Hockney. Retropektive Photoworks*, Texte von Jochen Poetter, Christophe Blaser, Daniel Girardin, Reinhold Mißelbeck und Anke Solbrig. Interview von Reinhold Mißelbeck mit David Hockney (Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln 1998), Heidelberg: Braus, 1998, S. 8-32.

David Hockney im Interview mit Paul Joyce, in: Joyce, Paul (Hrsg.): *Hockney on Art. Conversation with Paul Joyce*, Boston/New York/London: Little, Brown and Company, 1999.

### **Monographien und Aufsätze (alphabetisch)**

#### **Adam 1997**

Adam, Peter: *David Hockney and his friends*, Bath: Absolute Press, 1997.

**Aldred 1995**

Aldred, Nannette: *Figure paintings and double portraits*, in: Melia, Paul (Hrsg.): *David Hockney. Critical introductions to art*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1995, S. 68-88.

**Arwas 1988**

Arwas, Victor: *Hockney's transcendental photography*, in: *Art & Design Profile Series 7*, London, Teil von *Art & Design*, Jg. 4, Januar/Februar, 1988, S. 90-96.

**Blake 1988**

Blake, Peter: *Hockney by Peter Blake*, in: *Art & Design Profile Series 7*, London, Teil von *Art & Design*, Jg. 4, Januar/Februar, 1988, S. 68.

**Blaser/Girardin 1998**

Blaser, Christophe/Girardin, Daniel: *Der kubistische Raum in David Hockneys*, in: Mißelbeck, Reinhold (Hrsg.): *David Hockney. Retropektive Photoworks*, Texte von Jochen Poetter, Christophe Blaser, Daniel Girardin, Reinhold Mißelbeck und Anke Solbrig. Interview von Reinhold Mißelbeck mit David Hockney (Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln 1998), Heidelberg: Braus, 1998.

**Brett 1963**

Brett, Guy: *David Hockney. A note in progress*, in: *London Magazine*, 3, April 1963, S. 73-75.

**Causey 1987**

Causey, Andrew: *Formalism and the Figurative Tradition in British Paintings*, in: *British Art in the Twentieth Century – The Modern Movement*, London: Royal Academy of arts, 1986/München: Prestel Verlag, 1987, S. 15-30.

**Causey 1995**

Causey, Andrew: *Mapping and representing*, in: Melia, Paul (Hrsg.): *David Hockney. Critical introductions to art*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1995, S. 89-110.

**Clothier 1995**

Clothier, Peter: *David Hockney*, New York/London/Paris: Abbeville Press, 1995.

**Compton 1987**

Compton, Susan: *Pop Art – Die neue Figuration*, in: Compton, Susan (Hrsg.): *Englische Kunst im 20. Jahrhundert*, München: Prestel Verlag, 1987, S. 360-361.

**Faulkner 1995**

Faulkner, Simon: *Dealing with Hockney*, in: Melia, Paul (Hrsg.): *David Hockney. Critical introductions to art*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1995, S. 11-29.

**Frayling 1988**

Frayling, Christophe: *David Hockney at the RCA*, in: *Art & Design Profile Series 7*, London, Teil von *Art & Design*, Jg. 4, Januar/Februar, 1988, S. 29-37.

**Friedman 1983**

Friedman, Martin: *Painting into Theater*, in: *Hockney paints the stage*, Text von Martin Friedman, mit Beiträgen von John Cox, John Dexter, David Hockney und Stephen Spencer, (Ausstellungskatalog Walk Art Center Minneapolis 1983), Minneapolis: Walk Art Center und Abbeville Press; London: Thames & Hudson, 1983, S. 7-60.

**Geldzahler 1981**

Geldzahler, Henry: *Hockney abroad. A slide show*, in: *Art in America*, 69, Februar 1981, S. 126-141.

**Geldzahler 1988**

Geldzahler, Henry: *Hockney. Young and Older*, in: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 13-20.

**Glazerbrook 1996**

Glazerbrook, Mark: *David Hockney. New paintings, old drawings and English critics*, in: *London Magazine*, London, 36, Nr. 5-6, August/September 1996, S. 92-99.

**Glover 1996**

Glover, Michael: *David Hockney*, in: *Art News*, New York, 95, April 1996, S. 143.

**Glover 1996**

Glover, Michael: *Hockney at Saltaire*, in: *Art News*, New York, 95, September 1996, S. 126.

**Griffiths 1988**

Griffiths, Johns: *Hockney and the Classical Tradition*, in: *Art & Design Profile Series 7*, London, Teil von *Art & Design*, Jg. 4, Januar/Februar, 1988, S. 8-17.

**Gross 1979**

Gross, Miriam: *No Joy at the Tate*, in: *The Observer*, London, 4, März 1979.

**Hardie 1995**

Hardie, William: *Novelties. The 1990s*, in: Melia, Paul (Hrsg.): *David Hockney. Critical introductions to art*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1995, S. 132-144.

**Heymer 2001**

Heymer, Kay: *Die Oberfläche der Leinwand*, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *David Hockney. Exciting times are ahead. Eine Retrospektive* (Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 2001), Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2001, S. 39-46.

**Hoy 1988**

Hoy, Anne: *Hockney's Photocollage*, in: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 55-65.

**Knight 1988**

Knight, Christopher: *Composite Views. Themes and Motives in Hockney's Art*, in: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 23-38.

**Livingstone 1981**

Livingstone, Marco: *David Hockney*, London: Thames & Hudson, 1981.

**Livingstone 1987**

Livingstone, Marco: *David Hockney. Faces 1966-1984*, London: Thames & Hudson, 1987.

**Livingstone 1988**

Livingstone, Marco: *David Hockney. Etchings and Lithographs*, London: Thames & Hudson/Waddington Graphics, 1988.

**Livingstone 1988**

Livingstone, Marco: *David Hockney. Portrait of a humanist with artistic devices*, in: *Art & Design Profile Series 7*, London, Teil von *Art & Design*, Jg. 4, Januar/Februar, 1988, S. 18-28.

**Livingstone 2001**

Livingstone, Marco: *Wegweiser zu Hockneys späten Landschaften*, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *David Hockney. Exciting times are ahead. Eine Retrospektive* (Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 2001), Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2001, S. 31-38.

**Luckhardt 1991**

Luckhardt, Ulrich: *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy*, in: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy* (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle Hamburg 1991), Hamburg 1991.

**Melia 1994**

Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994.

**Melia 1995**

Melia, Paul (Hrsg.): *David Hockney. Critical introductions to art*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1995.

**Melia 1995**

Melia, Paul: *Showers, pools and power*, in: ders. (Hrsg.): *David Hockney. Critical*

*introductions to art*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1995, S. 49-67.

#### **Melia 1995**

Melia, Paul: *Introduction*, in: ders. (Hrsg.): *David Hockney. Critical introductions to art*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1995, S. 1-10.

#### **Melia 2001**

Melia, Paul: *Ein Anfang anderer Art*, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *David Hockney. Exciting times are ahead. Eine Retrospektive* (Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 2001), Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2001, S. 21-29.

#### **Naggar 1974**

Naggar, Carole: *David Hockney*, in: *Zoom*, 27, Oktober 1974, S. 58-65.

#### **Nicholas 1995**

Nicholas, Kate: *Borrowing from the masters*, in *Artists and illustrators*, London, 103, April 1995, S. 54-57.

#### **Ottinger 2001**

Ottinger, Didier: *Perspektivischer Eros*, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *David Hockney. Exciting times are ahead. Eine Retrospektive* (Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 2001), Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2001, S. 11-20.

#### **Schiff 1988**

Schiff, Gert: *A Moving Focus. Hockney's Dialogue with Picasso*, in: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 41-52.

#### **Shone 1996**

Shone, Richard: *20<sup>th</sup> century drawings and prints*, in: *Burlington Magazine*, London, 138, Nr.1116, März 1996, S. 212-214.

**Silver 1988**

Silver, Kenneth E.: *Hockney on Stage*, in: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 67-75.

**Spalding 1986**

Spalding, Frances: *British Art Since 1900*, London: Thames & Hudson, 1986.

**Spencer 1991**

Spencer, Stephen: *Hockney's alphabet. Drawings by David Hockney*, London: Faber & Faber, 1991.

**Spencer 1982**

Spencer, Stephen/Hockney, David: *China diary*, London: Thames & Hudson; New York: Harry N. Abrams, 1982.

**Stangos/Cumming 1988**

Stangos, Nikos/Cumming, Hugh: *Hockney's vision of styles*, in: *Art & Design Profile Series 7*, London, Teil von Art & Design, Jg. 4, Januar/Februar, 1988, S. 38-47.

**Webb 1988**

Webb, Peter: *A portrait of David Hockney*, London: Chatto & Windus; New York: C. P. Dutton, 1988.

**Webb 1988**

Webb, Peter: *Art as autobiography. The case of David Hockney*, in: *Art & Design Profile Series 7*, London, Teil von Art & Design, Jg. 4, Januar/Februar, 1988, S. 48-59.

**Webb 1988**

Webb, Peter: *A new kind of a narrative. A conversation with David Hockney*, in: *Art & Design Profile Series 7*, London, Teil von Art & Design, Jg. 4, Januar/Februar, 1988, S. 60-67.

**Weschler 1984**

Weschler, Lawrence: *David Hockney. Camera-works*, New York: Alfred A. Knopf, 1984,



deutsche Ausgabe: *David Hockney Cameraworks*, München: Kindler, 1984.

### **Weschler 1988**

Weschler, Lawrence: *A Visit with David and Stanley Hollywood Hills 1987*, in: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 77-98.

### **Woods 1995**

Woods, Alan: *Pictures emphasizing stillness*, in: Melia, Paul (Hrsg.): *David Hockney. Critical introductions to art*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1995, S. 30-48.

### **Woods 1995**

Woods, Alan: *Photo-Collage*, in: Melia, Paul (Hrsg.): *David Hockney. Critical introductions to art*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1995, S. 111-131.

## **Ausgewählte Kataloge zu Einzelausstellungen (chronologisch)**

### **Kat. Ausst. Hannover 1970**

Schmied, Wieland (Hrsg.): *David Hockney*, Texte von Wieland Schmied, Günther Gercken, Heiner Bastian, (Ausstellungskatalog Kestner Gesellschaft Hannover 1970), Hannover 1970.

### **Kat. Ausst. London 1970**

Kat. Ausst. *David Hockney. Paintings, prints and drawings 1960-1970*, Einführung von Mark Glazebrook, Whitechapel Art Gallery London 1970, London: Lund Humphries, 1970.

### **Kat. Ausst. München 1977**

Kat. Ausst. *David Hockney. Zeichnungen und Druckgraphik*, Text von Christian Geelhaar. Staatliche Graphische Sammlung München 1977, München 1977.

### **Kat. Ausst. Wien 1978**

Kat. Ausst. *David Hockney. Zeichnungen und Druckgraphik 1959-1977*, Vorwort von Peter Weiermair, Albertina Wien, Wien 1978.

**Kat. Ausst. New Haven 1978**

Kat. Ausst. *David Hockney. Travels with pen, pencil and ink* (Selected prints and drawings 1962-1977), Einführung von Edmund Pillsbury, (Ausstellungskatalog Yale Center for British Art New Haven 1978) London/New York: Petersburg Press, 1978.

**Kat. Ausst. Nottingham 1978**

Kat. Ausst. *David Hockney prints 1954-1977*, Einführung von Andrew Brighton, organisiert in Zusammenarbeit mit dem Scottish Arts Council, Nottingham Midland Group 1978, Nottingham 1978.

**Kat. Ausst. London 1981**

Kat. Ausst. *David Hockney. Looking at pictures in a book. The Artists eye.* (Ausstellungskatalog National Gallery London 1981), London/New York: Petersburg Press, 1981.

**Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1983**

Kat. Ausst. *David Hockney*, Text von Peter Weiermair, Frankfurter Kunstverein Frankfurt am Main 1983, Frankfurt am Main 1983.

**Kat. Ausst. London 1983**

Kat. Ausst. *Hockney's Photographs*, Einführung von Mark Haworth-Booth, organisiert vom Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery London 1983, London 1983.

**Kat. Ausst. Minneapolis 1983**

Kat. Ausst. *Hockney paints the stage*, Text von Martin Friedman, mit Beiträgen von John Cox, John Dexter, David Hockney und Stephen Spencer, (Ausstellungskatalog Walk Art Center Minneapolis 1983), Minneapolis: Walk Art Center und Abbeville Press; London: Thames & Hudson, 1983.

**Kat. Ausst. New York 1985**

Kat. Ausst. *David Hockney. Paintings of the early 1960's*, Einführung von Nikolas Wilder, André Emmerlich Gallery New York 1985, New York 1985.

**Kat. Ausst. Los Angeles 1988/89**

Kat. Ausst. Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988.

**Kat. Ausst. Hamburg 1991**

Kat. Ausst. Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy* (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle Hamburg 1991), Hamburg 1991.

**Kat. Ausst. London 1992**

Kat. Ausst. *David Hockney. Seven paintings*, Tate Gallery London 1992, London 1992.

**Kat. Ausst. Hamburg 1995**

Kat. Ausst. *David Hockney. Zeichnungen 1954-1994. A drawing retrospective*, Vorwort von Uwe M. Schneede, Einführung von Ulrich Luckhardt, Beiträgen von Paul Melia und Katrin Herbst (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle Hamburg 1995), Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1995.

**Kat. Ausst. Manchester 1996**

Kat. Ausst. *David Hockney. You make the picture. Paintings and prints 1982-1995*, Vorwort von Richard Gray und Einführung von Paul Melia, Manchester City Art Galleries Manchester 1996/97, Manchester 1996

**Kat. Ausst. Köln 1998**

Kat. Ausst. Mißelbeck, Reinhold (Hrsg.), *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, Texte von Jochen Poetter, Christophe Blaser, Daniel Girardin, Reinhold Mißelbeck und Anke Solbrig. Interview von Reinhold Mißelbeck mit David Hockney (Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln 1998), Heidelberg: Braus, 1998.

**Kat. Ausst. Bonn 2001**

Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *David Hockney. Exciting times are ahead. Eine Retrospektive* (Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 2001), Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2001.

**Ausgewählte Kataloge zu Gruppenausstellungen (chronologisch)**

**Kat. Ausst. Dortmund 1969**

Seymour, Anne (Hrsg.): *Marks on a canvas. Patrick Caufield, Bernard Cohen, David Hockney, Paul Huxley, Allen Jones, Mark Lancaster, Jeremy Moon, Bridget Riley, Richard Smith, John Walker* (Ausstellungskatalog Museum of Ostwall Dortmund 1969), Dortmund: Crüwell, 1969.

**Kat. Ausst. Hamburg 1976**

Kat. Ausst. *Pop art in England. Anfänge einer neuen Figuration 1947-1963. Beginnings of a new figuration 1947-1963*, Test von Uwe M. Schneede, Kunstverein Hamburg 1976, Hamburg 1976.

**Kat. Ausst. Venedig 1991**

Kat. Ausst. *From Bacon to now. The outsider in British figuration*, Palazzo Vecchio Venedig 1991, Milano: Electa, 1991.

**Sonstige Literatur (alphabetisch)****Adelsbach 1996**

Adelsbach, Karin (Hrsg.): *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, (Ausstellungskatalog Kunsthalle Emden 1996/97), Köln: Wienand, 1996.

**Alberti 2002**

Alberti, Leon Battista: *Della Pittura*, in: Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda (Hrsg.), *Leon Battista Alberti – über die Malkunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.

**Alloway 1968**

Alloway, Lawrence: *Die Entwicklung von Pop Art in England*, in: Lippard, Lucy R.: *Pop Art*, München/Zürich: Knauer, 1968.

**Arnason 1969**

Arnason, H. H.: *Robert Motherwell. The Window and the Wall*, in: *art news*, Nr. 68, Summer 1969, S. 48-52, 61-68.

**Appollinaire 1966**

Apollinaire, Guillaume: *Die moderne Malerei*, in: *Der Sturm*, Nr. 148/9, Februar 1913.  
Neu publiziert in: Fry, Edward: *Der Kubismus*, Köln: DuMont Schauberg, 1966.

### **Baumann 1983**

Baumann, Felix (Hrsg.): *Henri Matisse* (Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf/Kunsthhaus Zürich 1983), Bern: Benteli AG, 1983.

### **Belting 2007**

Belting, Hans: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2007.

### **Bernstein 1985**

Bernstein, Roberta: *Jasper Johns' paintings and sculptures, 1954-74. The changing focus of the eye* (Diss. 1975), Ann Arbor 1985.

### **Boccioni/Carrà/ Russolo/Balla/Severini 1993**

Boccioni, Umberto/Carrà, Carlo/Russolo, Luigi/Balla, Giacomo/Severini, Gino: *Die futuristische Malerei. Technisches Manifest* (1910), in: Schmidt-Bergmann, H. (Hrsg.): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Hamburg: Rewohlt, 1993, S. 307-310.

### **Boehm 1986**

Boehm, Gottfried: *Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei*, in: Smuda, Manfred (Hrsg.): *Landschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 87-110.

### **Boehm 1994**

Boehm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild*, München: Fink, 1994.

### **Bois 1990**

Bois, Yve-Alain: *Perceiving Newman*, in: ders.: *Painting as Model*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990, S. 187-214.

### **Bois 1992**

Bois, Yve-Alain: *The Semiology of Cubism*, in: *Picasso and Braque. A Symposium*, Organized by William Rubin, The Museum of Modern Art, New York: Harry N. Abrams, 1992

**Braun 1992**

Braun, Marta: *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

**Braun 1997**

Braun, Marta: *The Expanded Present. Photographing Movement*, in: Thomas, Ann (Hrsg.): *Beauty of Another Order. Photography in Science*, New Haven: Yale University Press, 1997, S. 150-184.

**Brauner 1993**

Brauner, Haidrun: „*Natürlich ist das Dekoration*“. *Perspektiven eines Begriffes in der Kunst des 20. Jahrhunderts, ausgehend von Henri Matisse* (Diss. Saarbrücken 1993), Frankfurt am Main: Lang, 1993 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 176).

**Cochrane 1974**

Cochrane, Diane: *The Teachings of Hans Hofmann. Push and Pull*, in: *American Artists*, vol.38, März 1974, S. 26-35.

**Coke 1972**

Coke, van Deren: *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1972.

**Critchon 1994**

Critchon, Michael: *Jasper Johns*, New York: Harry N. Abrams, 1994.

**Döhl 1992**

Döhl, Reinhard: *Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert*, in: Weisstein, Ulrich (Hrsg.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin: Schmidt (Erich), 1992.

**Drechsler 1991**

Drechsler, Wolfgang (Hrsg.): *Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität*, Wien: Europa Verlag, 1991.

**Eco 1973**

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 (1962).

**Eigeltinger 1993**

Eigeltinger, Wilfried: *Graffiti für Vespasian. Die Kunst im Possoir*, Berlin 1993.

**Elderfield 1972**

Elderfield, John: *Grids*, in: *Artforum*, May 1972, S. 52-59.

**Faust 1977**

Faust, Wolfgang Max: *Bilder Werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München: Carl Hanser Verlag, 1977.

**Foster 1980**

Foster, Stephen: *The Critics of Abstract Expressionism*, (= Studies in the Fine Arts: Criticism, 2, hrsg. von Donald B. Kuspit), Ann Arbor, Mich., 1980.

**Friedrich 1971**

Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, 4. erw. Aufl., Hamburg: Rowohlt, 1971.

**Fry 1966**

Fry, Edward: *Der Kubismus*, Köln: DuMont Schauberg, 1966

**Glozer 1981**

Glozer, Laszlo (Hrsg.): *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln: DuMont Buchverlag, 1981.

**Greenberg 1988-95**

Greenberg, Clement: *Modernist Painting*, in: O'Brian, John (Hrsg.): *The Collected Essays and Criticism*, 4 Bde., Chicago: University of Chicago Press, 1988-95.

**Grisebach 1974**

Grisebach, Lucius (Hrsg.): *Richard Hamilton* (Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1974), Berlin 1974.

**Goldwater 1961**

Goldwater, Robert: *Reflections on the Rothko Exhibition*, in: *Arts*, 35, no. 6, März 1961, S. 44.

**Habermas 1990**

Habermas, Jürgen: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (1980), in: ders., *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990*, Leipzig: Reclam, 1990.

**Hamilton 1969**

Hamilton, Richard: *Photography and Painting*, in: *Studio International*, vol. 174, März 1969, S. 60.

**Hoffman 1989**

Hoffman, Katherine (Hrsg.): *Collage. Critical views*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.

**Imdahl 1996**

Imdahl, Max: *Is It a Flag, or Is It a Painting? Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst*, in: Jahnsen-Vukićević, Angeli (Hrsg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Zur Kunst der Moderne*, Bd. I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 130-180.

**Mechthild 1997**

Haas, Mechthild: *Jean Dubuffet. Materialien für eine »andere Kunst« nach 1945* (Diss. Hamburg 1997), Berlin: Reimer, 1997.

**Hill 2001**

Hill, Paul: *Eadweard Muybridge*, London: Phaidon Press Ltd, 2001.

**Hofmann 1967**

Hofmann, Hans/ Weeks, Sara T. / Hayes Jr., Barnett H. (Hrsg.): *The Search for the Real and other Essays*, Cambridge/London: The M. I. T. Press, 1967.

**Jameson 2004**

Jameson, Fredric: *Mythen der Moderne*, Berlin: Kadmos Kulturverlag, 2004.



**Kahnweiler 1958**

Kahnweiler, Daniel-Henry: *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart: Hatje, Neuauflage 1958.

**Kaplan 1980**

Kaplan, Justin: *A Life*, New York: S & S, 1980.

**Kat. Ausst. Berlin 1971**

Kat. Ausst. *Mark Rothko*, Nationalgalerie Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1971.

**Kat. Ausst. Stuttgart 1976**

Kat. Ausst. *Eadweard Muybridge*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1976, Stuttgart 1976.

**Kitaj 1964**

Kitaj, Ron B.: *On Associating Texts with Paintings*, in: *Cambridge Opinion*, 37, 1964.

**Kitaj 1988**

Kitaj, Ron B.: *Portrait*, in: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 3-7.

**Krajewski 2004**

Krajewski, Michael: *Jean Dubuffet. Studien zu seinem Frühwerk und zur Vorgeschichte des Art brut* (Diss. Bonn 2002), Bonn : Der andere Verlag, 2004.

**Krauss 1979**

Krauss, Rosalind: *Grids. Format and Image in 20<sup>th</sup> Century Art*, New York: Pace Gallery/Akron Art Institute, 1979.

**Kuebrich 1989**

Kuebrich, David: *Minor Prophecy. Walt Whitman's New American Religion*, Blomington: University of Indiana Press, 1989.

**Lacan 1973**

Lacan, Jacques: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse. Le séminaire XI*, Paris: Seuil, 1973.

#### **Lacan 1994**

Lacan, Jaque : *Was ist ein Bild/Tableau*, in : Boehm, Gottfried (Hrsg.) : *Was ein Bild*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

#### **Langner 1988**

Langner, Johannes: *Jolie Eva. Stilleben statt Porträt bei Picasso*, in: Beutler, Christian (Hrsg.): *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, München: Prestel Verlag, 1988.

#### **Leiris 1983**

Leiris, Michel: *Francis Bacon. Full Face and in Profile*, Oxford: Phaidon, 1983.

#### **Lichtenstern 1993**

Lichtenstern, Christa: *Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 23. Bd., *Plastische Erkenntnis und Verbindung: Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945*, 1993, S. 19-42.

#### **Ließgang 1994**

Ließgang, Susanne: *Henri Matisse. Gegenstand und Bildrealität. Dargestellt an Beispiele der Malerei zwischen 1908 und 1918* (Diss. Gießen 1993), Bergisch Gladbach/Köln: Verlag Josef Eul, 1994.

#### **Louis/Stoss 1993**

Louis, Eleonora/Stoss, Toni (Hrsg.): *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien 1993), Stuttgart: Cantz, 1993.

#### **Marinetti 1993**

Marinetti, Filippo Tommaso: *Manifest des Futurismus* (1909), in: Schmidt-Bergmann, H. (Hrsg.): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Hamburg: Rowohlt, 1993, S. 75-80.

#### **Massey 1995**

Massey, Anne: *The Independent Group. Modernism and mass culture in Britain 1945-59*, Manchester: Manchester University Press, 1995.

**Mendelsohn 2003**

Mendelsohn, Daniel: *Cavafy and the Erotics of the Lost*, Gerald Else Lecture, University of Michigan, 15 March, 2002, publiziert in: *CML. Classical and Modern Literature*, Vol. 23, No. 2, Fall 2003.

**Muybridge 1979**

Muybridge, Eadward: *Original Prospectus and Catalogue of Plates (1886)*, in: Mozely, Anita Ventura (Hrsg.): *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*, New York: Dover, 1979.

**Newman 1992**

Newman, Barnett: *Selected Writings and Interviews*, Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1992.

**Oberer 1985**

Oberer, Hariolf/Verheyen, Egon (Hrsg.): *Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Hessling, 1985.

**Peppiatt 2000**

Peppiatt, Michael: *Francis Bacon. Anatomie eines Rätsels*, Köln: DuMont, 2000.

**Plinius 1978**

Plinius, Secundus d. Ä.: *Naturkunde, lateinisch-deutsch, Buch 35, Farben, Malerei, Plastik*, Hrsg. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München: Heimeran Verlag, 1978.

**Pollock 2000**

Pollock, Vivian: *The Erotic Whitman*, Berkeley: University of California Press, 2000.

**Prodger 2003**

Prodger, Philip (Hrsg.): *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, New York: Oxford University Press, 2003.

**Rasche 2003**

Rasche, Stefan: *Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945* (Diss. Münster 2001), Münstler/Hamburg/London: LIT Verlag, 2003.

**Raynal 1966**

Raynal, Maurice: *Die Ausstellung ›La Section d'Or‹ 1912*, in: Fry, Edward: *Der Kubismus*, Köln: DuMont Schauberg, 1966, S. 104-107.

**Robbins 1990**

Robbins, David (Hrsg.): *The Independent Group. Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

**Rosenberg 1952**

Rosenberg, Harold: *The American Action Painters*, in: *art news*, 51, 8, Dezember 1952, S. 22f.

**Rosenblum 1989**

Rosenblum, Robert: *Picasso and the Typography of Cubism*, in: Hoffman, Katherine (Hrsg.): *Collage. Critical Views*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989, S. 91-120.

**Rosenthal 2003**

Rosenthal, Stephanie: *Die Farben Schwarz in der New York School – Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko* (Diss. Köln 2003).

**Ross 1990**

Ross, Clifford: *Abstract Expressionism. Creators and Critics*, New York: Harry N. Abrams, 1990.

**Rubin 1990**

Rubin, William Stanley (Hrsg.): *Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus* (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1990), München: Prestel Verlag, 1990.

**Ruby 1999**

Ruby, Sigrid: „*Have We An American Art?*“. *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit* (Diss. Bonn 1999), Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1999.

**Savidis 1975**

Savidis, George (Hrsg.): *C. P. Cavafy Collected Poems*, translated by Edmund Keeley and Philip Sherrard, London: The Hogarth Press, 1975.

**Sandler 1970**

Sandler, Irving: *The Triumph of American Painting*, New York: Pall Mall Press, 1970.

**Sandler 1978**

Sandler, Irving: *The New York School. The Painters and Sculptures of the Fifties*, New York: Joanna Cotler Books, 1978, S. 215.

**Schmied 1996**

Schmied, Wieland: *Francis Bacon. Das Bewusstsein der Gewalt*, München/New York: Prestel Verlag, 1996.

**Schmoll gen. Eisenwerth 1970**

Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: *Fensterbilder, Motivketten in der europäischen Malerei*, in: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel Verlag, 1970, S. 13-165.

**Schnell-Schneyder 1990**

Schnell-Schneyder, Marlene: *Fotografie und Wahrnehmung*, Marburg: Jonas Verlag, 1990.

**Schneider 1975**

Schneider, Pierre: *Through the Louvre with Barnett Newman*, deutsche Ausgabe: ders., *Das Lächeln der Mona Lisa. Spaziergänge im Louvre*, Hamburg: Hoffman u Campe Verlag GmbH, 1975.

**Schunck 1984**

Schunck, Volker: *Das provozierte Sehen. Ironie und Reflexion im Kubismus von Picasso, Braque und Juan Gris (1907-1914)* (Diss. Zürich 1984), Zürich 1984.

**Spalding 1986**

Spalding, Frances: *British Art Since 1900*, London: World of Art, 1986.

**Stein 1967**

Stein, Marian: 'Comrade' or 'Camerado' in *Leaves of Grass*, in: *Walt Whitman Review* 13, December 1967, S. 123-125.

**Steinberg 1972**

Steinberg, Leo: *Jasper Johns. The First Seven Years*, in: ders., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art*, New York: Oxford University Press, 1972.

**Suthor 2005**

Suthor, Nicola: »Triumph, über das Auge, des Bicks«. *Zu Jacques Lacans Bildbegriff als Theorie des Schleiers*, in: Endres, Johannes/Wittmann, Barbarba/Wolf, Gerhard (Hrsg.): *Ikonomie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 35-58.

**Sylvester 1975**

Sylvester, David: *Interviews with Francis Bacon*, London: Thames & Hudson, 1975.

**Weiss 1994**

Weiss, Jeffrey: *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*, New Haven/London: Yale University Press, 1994.

**Whitman 1921**

Whitman, Walt: *Leaves of Grass & Democratic Vistas*, edited by Ernst Rhys, New York: E. P. Dutton, 1921.

**Whitman 1955**

Whitman, Walt: *Whitman's Manuscripts. Leaves of Grass (1860). A Parallel Text*, edited with Notes and Introduction by Fredson Bowers, Chicago: University of Chicago Press, 1955.

**Williams 1986**

Williams, Linda: *Film Body. An Implantation of Perversions*, in: Rosen, Philip (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986.

**Wilson 1975**

Wilson, Simon: *Pop Art*, München/Zürich: Knauer, 1975.

**Wissmann 1966**

Wissmann, Jürgen: *Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk*, in: Iser, Wolfgang (Hrsg.): *Immanenten Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München: W. Fink, 1966.

**Yau 1997**

Yau, John: Die *United States* von Jasper Johns, Stuttgart: Edition Tertium GmbH + Co, 1997.

## 2. Abbildungsverzeichnis



Abb.1:

David Hockney, *K's for King*, 1960/61, Öl auf Leinwand, 114,5 x 80,5 cm, Privatsammlung

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 31



Abb.2:

David Hockney, *Kinky B.*, 1960, Öl auf Leinwand, 122 x 91 cm, Privatsammlung

Aus: Livingstone, Marco: *David Hockney*, London: Thames & Hudson, 1981, S. 54.



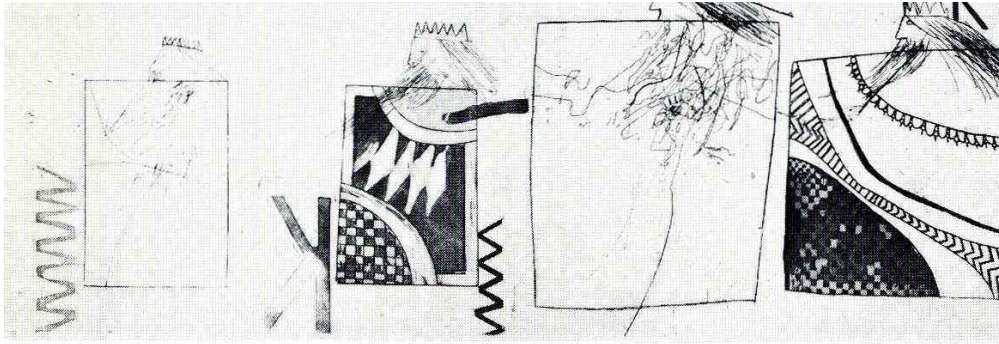


Abb.3:

David Hockney, *Three Kings and a Queen*, 1962, Radierung und Aquatinta auf Zink, 23 x 65 cm

Aus: Hockney, David: *David Hockney by David Hockney. My Early Years*, hrsg. von Nikos Stangos, London: Thames & Hudson, 1976, S. 56.

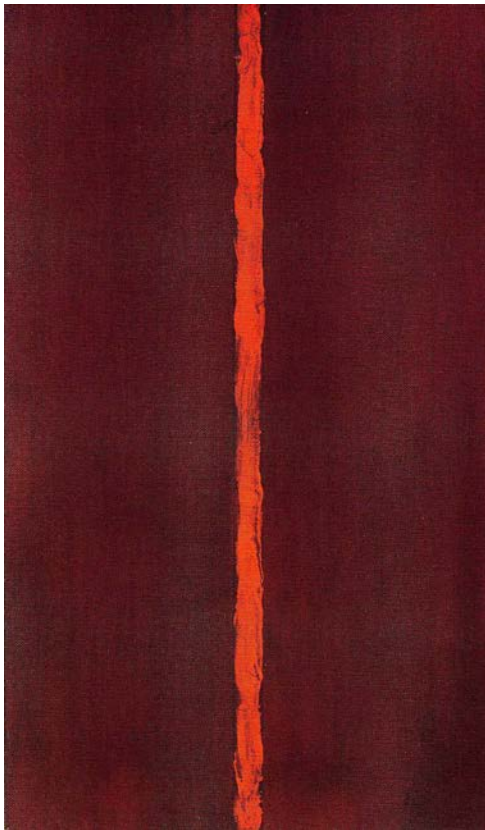


Abb.4:

Barnett Newman, *Onement I*, 1948, Öl auf Leinwand, 68,6 x 40,6 cm, The Museum of Modern Art, New York

Aus: Temkin, Ann (Hrsg.): *Barnett Newman* (Ausstellungskatalog Philadelphia Museum of Art 2002/Tate Modern London 2002/03) Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2002, S. 59.

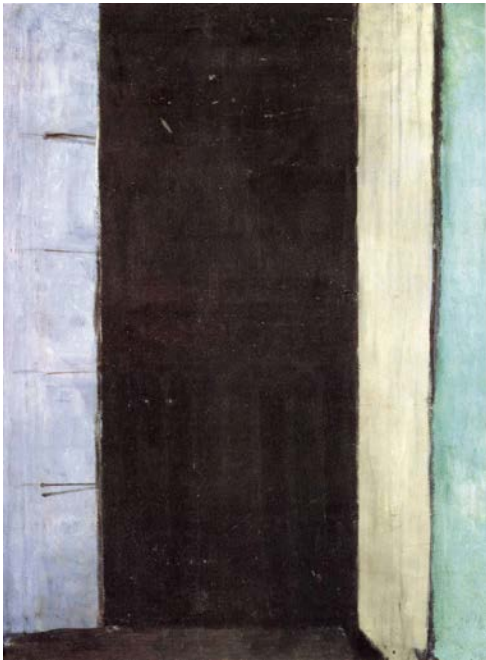


Abb.5:

Henri Matisse, *Fenêtre à Collioure*, 1914, Öl auf Leinwand, 116,5 x 88 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris

Aus : Jack, Flam: *Matisse. The man and his art 1869-1918*, London: Thames & Hudson, 1986, S. 395.



Abb.6:

Mark Rothko, *Seagram Mural Sketch*, 1948, Mischtechnik auf Leinwand, 266,1 x 252,4 cm, National Gallery of Art, Washington

Aus: Kellein, Thomas (Hrsg.) : *Mark Rothko. Kaaba in New York* (Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel 1989), Basel: Schwabe & Co.AG, 1989, S. 86.

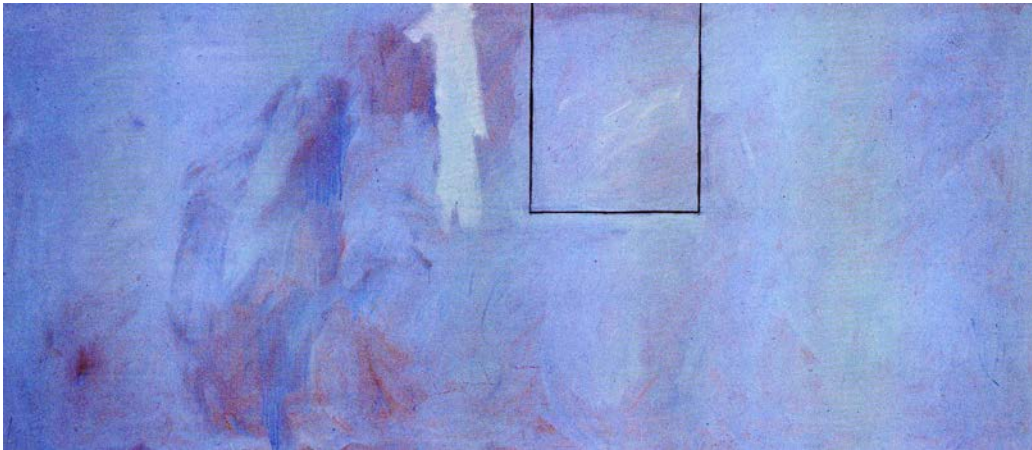


Abb.7:

Robert Motherwell, *Summer Open with Mediterranean Blue*, 1974, Acryl auf Leinwand, 121,9 x 274,3cm, Modern Art Museum of Fort Worth, Texas

Aus: Jack, Flam: *Motherwell*, Oxford: Phaidon, 1991, S. 96.



Abb.8:

David Hockney, *Henry Geldzahler and Christopher Scott*, 1969, Acryl auf Leinwand, 214 x 305 cm, Privatsammlung

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 105.





Abb.9:

David Hockney, *Mr and Mrs Clark and Percy*, 1970/71, Acryl auf Leinwand, 214 x 305 cm, Tate Gallery, London

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 107.



Abb.10:

David Hockney, *Queer*, 1960, Öl und Sand auf Leinwand, 25 x 18 cm, Privatsammlung, London

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 19.



Abb.11:

David Hockney, *Doll Boy*, 1960/61, Öl auf Leinwand, 122 x 99 cm, Hamburger Kunsthalle

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 23.

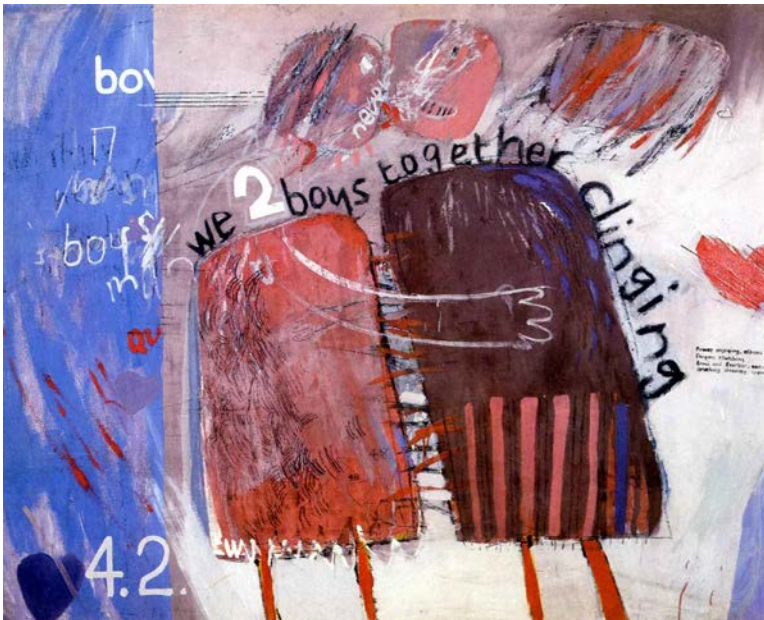


Abb.12:

David Hockney, *We Two Boys Together Clinging*, 1961, Öl auf Pappe, 122 x 153 cm, The Arts Council of Great Britain

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 27.

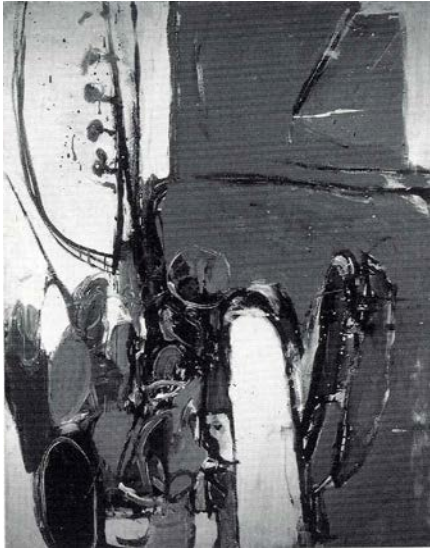


Abb.13:

David Hockney, *Erection*, 1960, Öl auf Pappe, 122 x 94,5 cm, Privatsammlung

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 14.



Abb.14:

Morris Louis, *While*, 1960, Acryl auf Leinwand, 252 x 362 cm, Privatsammlung, New York

Aus: Upright, Diane (Hrsg.): *Morris Louis. The Complete Paintings*, New York: Harry N. Abrams, 1988, S. 100.



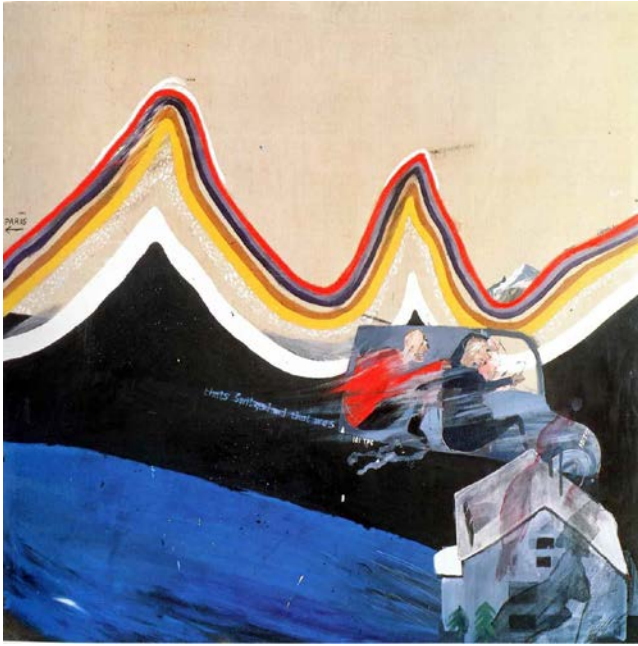


Abb.15:

David Hockney, *Flight into Italy-Swiss Landscape*, 1962, Öl auf Leinwand, 183 x 183 cm, Kunstmuseum Düsseldorf

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 35.



Abb.16:

Morris Louis, *Alpha Lambda*, Acryl auf Leinwand, 260,4 x 449,6 cm, Collection Dr. and Mrs. Chales Hendrickson

Aus: Upright, Diane (Hrsg.): *Morris Louis. The Complete Paintings*, New York: Harry N. Abrams, 1988, S. 113.



Abb.17:

David Hockney, *Man in a Museum*, 1962, Öl auf Leinwand, 153 x 153 cm, The British Council

Aus: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 77.

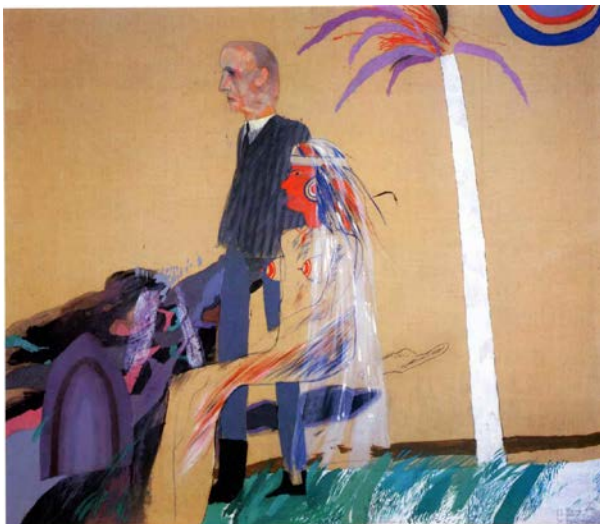


Abb.18:

David Hockney, *The First Marriage*, 1962, Öl auf Leinwand, 153 x 183 cm, Trustees Gallery, London

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 45.



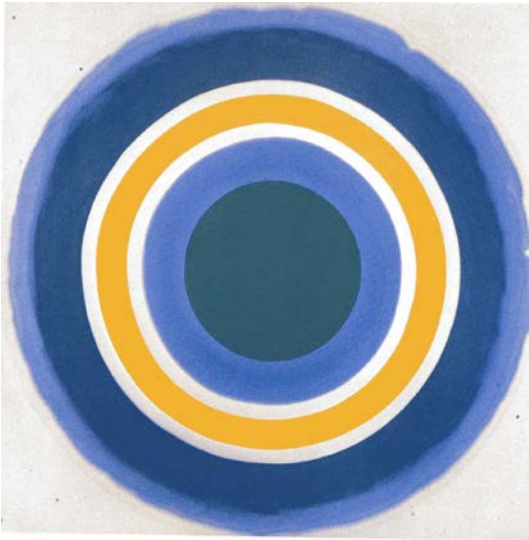


Abb.19:

Kenneth Noland, *Bloom*, 1960, Acryl auf Leinwand, 170 x 171 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Aus: Waldman, Diane (Hrsg.): *Kenneth Noland. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Solomon R. Guggenheimmuseum New York 1977), New York: Harry N. Abrams, S. 60.



Abb.20:

David Hockney, *The Snake*, 1962, Öl auf Leinwand, 183 x 183 cm, Privatsammlung, Berlin

Aus: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 73.

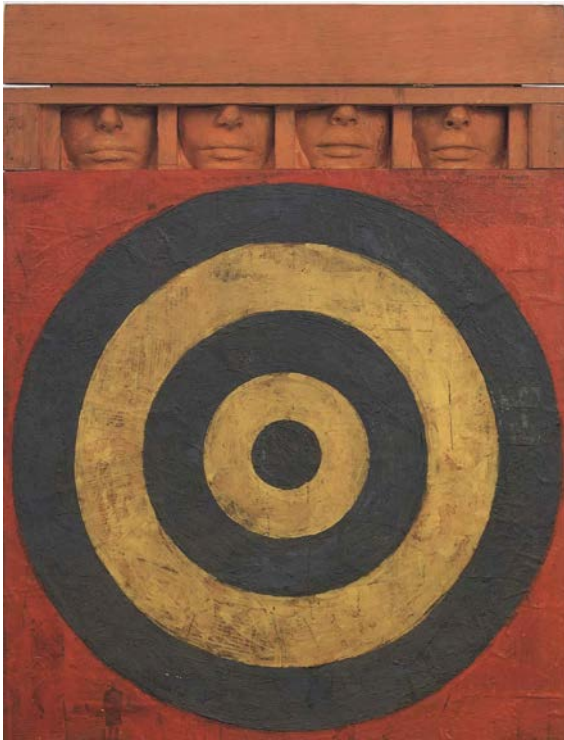


Abb.21:

Jasper Johns, *Target with four faces*, 1955, Enkaustik auf Zeitungspapier und Stoff über Leinwand, (Leinwand 66 x 66 cm), The Museum of Modern Art, New York

Aus: Francis, Richard: *Jasper Johns*, New York: Abbeville, 1984, S. 13.

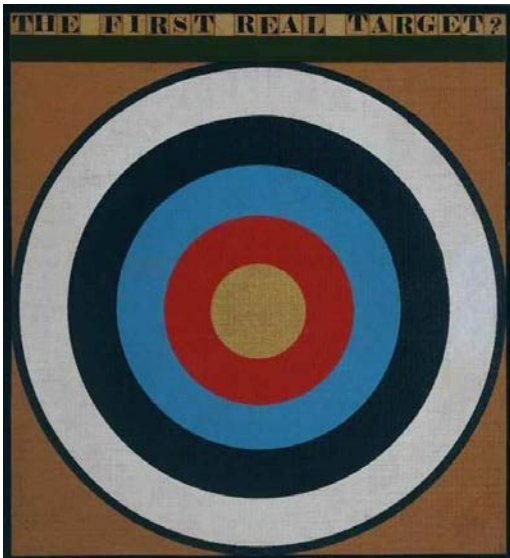


Abb.22: Peter Blake, *The First Real Target?* 1961, Email und Collage auf Pappe, 50,8 x 45,7 cm, Tate Gallery, London

Aus: Rudd, Natalie: *Peter Blake*, London: Tate Publishing, 2003, S. 31.



Abb.23:

Jasper Johns, *Flagge*, 1954/55, Öl und Collage auf Stoff, auf Sperrholz montiert, 107,3 x 154 cm, The Museum of Modern Art, New York

Aus: Francis, Richard: *Jasper Johns*, New York: Abbeville, 1984, S. 18.



Abb.24:

David Hockney, *My Bonnie Lies Over the Ocean*, 1962, Radierung, Aquatinta und Collage auf Zink, dreifarbig, 44,8 x 44,8 cm, The Museum of Modern Art, New York

Aus: Hockney, David: *David Hockney by David Hockney. My Early Years*, hrsg. von Nikos Stangos, London: Thames & Hudson, 1976, S. 65.



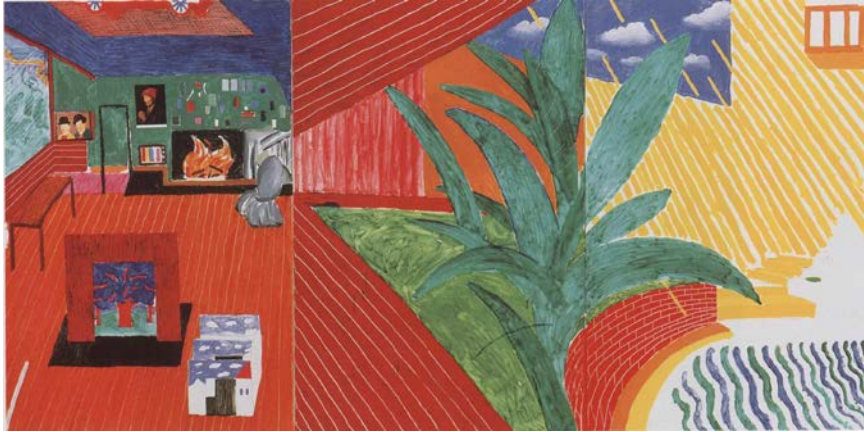


Abb.25:

David Hockney, *Hollywood Hills House*, 1980, Öl, Kohle und Collage auf Leinwand, 152,4 x 304,8 cm, 3teilig, Walker Art Center, Minneapolis

Aus: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): David Hockney. A Retrospective (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 137.



Abb.26:

Pablo Picasso, *Women of Algiers*, 1954/55, Öl auf Leinwand, 114 x 146 cm, Privatsammlung, New York

Aus: Rubin, William (Hrsg.): Picasso. A Retrospective (Ausstellungskatalog Museum of Modern Art New York 1980), London: Thames & Hudson, 1980, S. 425.

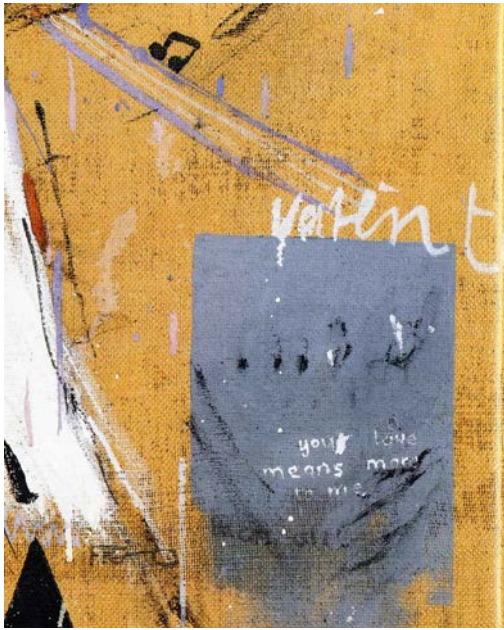


Abb.27: Detail aus *Doll Boy*

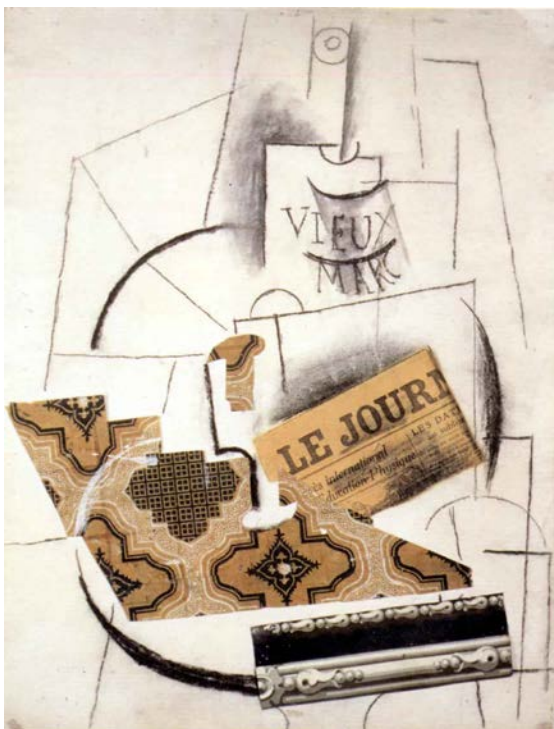


Abb.28:

Pablo Picasso, *Vieux-Marc-Flasche*, Glas und Zeitung, 1913, Papier, Gouache und Kohle auf Leinwand, 63 x 49 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Aus: Rubin, William (Hrsg.): *Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus* (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1990) München: Prestel Verlag, 1990, S. 270.



Abb.29:

Pablo Picasso, *Ma Jolie*, 1911/12, Öl auf Leinwand, 100 x 65,4 cm, The Museum of Modern Art, New York

Aus: Rubin, William (Hrsg.): *Pablo Picasso. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Museum of Modern Art New York 1980), London: Thames & Hudson, 1980, S. 155.

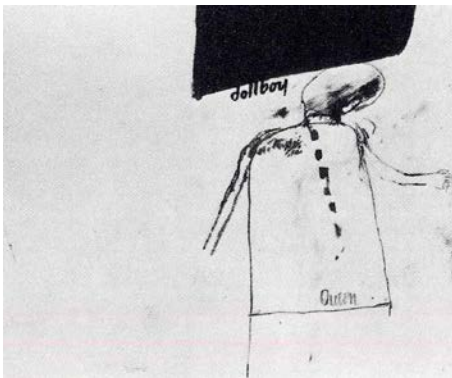


Abb.30:

David Hockney, Vorzeichnung für *Doll Boy*, 1960, Kreide auf Papier, 40 x 50,5 cm, Unbekannter Besitz

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 22.





Abb.31:

David Hockney, Vorstudie für *Doll Boy* (No. 1), 1960, Öl auf Leinwand, 61 x 40,5 cm, Frith Banbury  
Aus: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy* (Ausstellungskatalog  
Hamburger Kunsthalle Hamburg 1991), Hamburg 1991, S. 18.

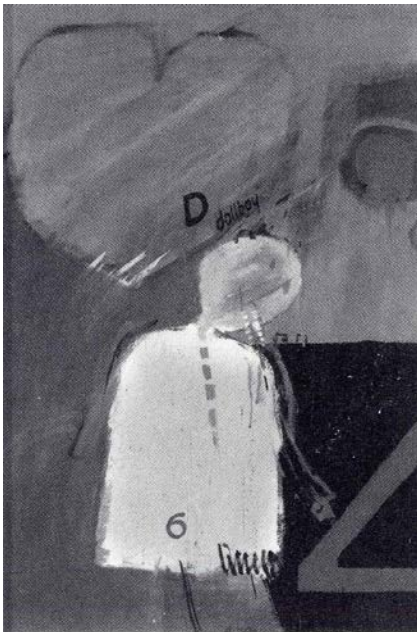


Abb.32:

David Hockney, Vorstudie für *Doll Boy* (No. 2), 1960, Öl auf Pappe, 74,9 x 48,9 cm, Privatsammlung  
Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 22.



Abb.33:

David Hockney, *The Most Beautiful Boy in the World*, 1961, Öl auf Leinwand, 178 x 100 cm, Privatsammlung

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 24.



Abb.34:

David Hockney, *The Cha-Cha That Was Danced in the Early Hours of 24th March*, 1961, Öl auf Leinwand, 68 x 60 cm, Privatsammlung

Aus: Livingstone, Marco, *David Hockney*, London: Thames & Hudson, 1981, S. 26.





Abb.35:

David Hockney, *Bertha ,Alias' Bernie*, 1960, Öl auf Pappe, 122,5 x 92 cm, Sammlung Royal College of art, London

Aus: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy* (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle Hamburg 1991), Hamburg 1991, S. 11..

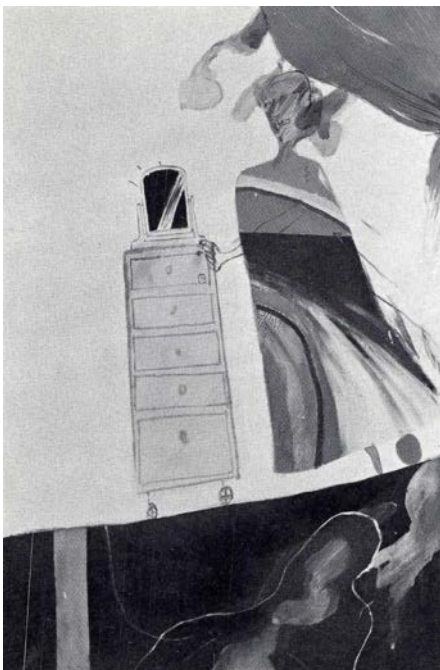


Abb.36:

David Hockney, *Boy with a Portable Mirror*, 1961, Öl auf Leinwand, 99 x 140 cm, Paul Jenkins, Paris

Aus: Hockney, David: *David Hockney by David Hockney. My Early Years*, hrsg. von Nikos Stangos, London: Thames & Hudson, 1976, S. 52.



Abb.37:

David Hockney, *Mirror, Mirror on the Wall*, 1961, Radierung und Aquatinta auf Zink, zweifarbig, 40 x 50 cm

Aus: Hockney, David: *David Hockney by David Hockney. My Early Years*, hrsg. von Nikos Stangos, London: Thames & Hudson, 1976, S. 64.



Abb.38:

Giacomo Balla, *Dynamismus eines Hundes an der Leine*, 1912, Öl auf Leinwand, 90, 8 x 110 cm,  
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (NY)

Aus: Benzi, Fabio: *Giacomo Balla. Genio futurista*, Milano: Electa, 2007, S. 101.



Abb.39:

Giacomo Balla, *Die Hände des Geigers*, 1912, Öl auf Leinwand, 52 x 75 cm, Estorick Collection of  
Modern Italian Art, London

Aus: Benzi, Fabio: *Giacomo Balla. Genio futurista*, Milano: Electa, 2007, S. 99.

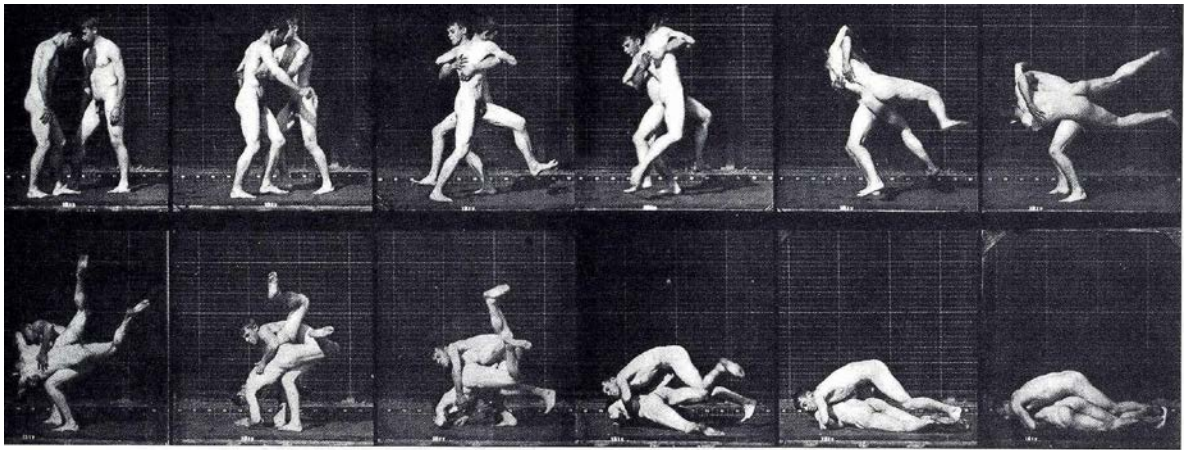


Abb.40:

Eadweard Muybridge, *Men Wrestling Graeco-Roman*, (Ausschnitt)

Aus: Ventura, Anita (Hrsg.): *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*, New York: Dover, 1979, vol. I, S. 188-189.

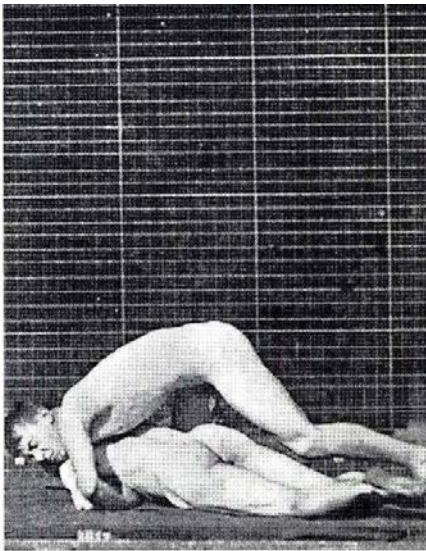


Abb.41:

Eadweard Muybridge, *Men Wrestling Graeco-Roman*, (Ausschnitt)

Aus: Ventura, Anita (Hrsg.): *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*, New York: Dover, 1979, vol. I, S. 188-189.



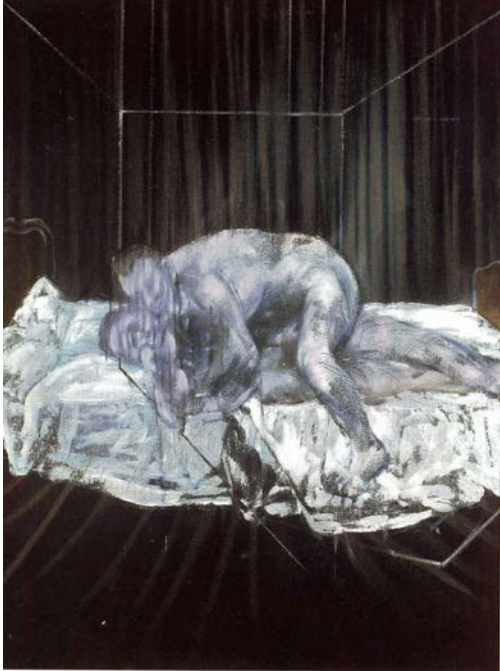


Abb.42:

Francis Bacon, *Two Figures*, 1953, Öl auf Leinwand, 152,5 x 116,5 cm, Privatsammlung

Aus: Haus der Kunst (Hrsg.): *Francis Bacon* (Ausstellungskatalog Haus der Kunst München 1996/97),

Ostfildern: Verlag Gerd Hatje, 1996, S. 42.

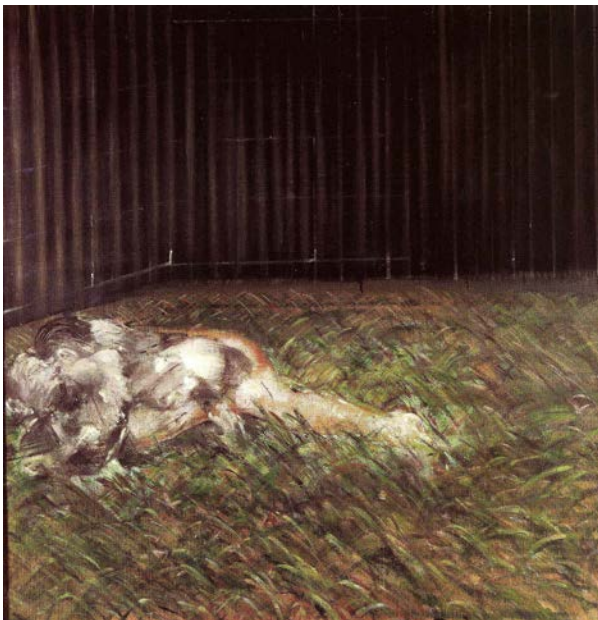


Abb.43:

Francis Bacon, *Two Figures in the Grass*, 1954, Öl auf Leinwand, 152 x 117 cm, Privatsammlung

Aus: Haus der Kunst (Hrsg.): *Francis Bacon* (Ausstellungskatalog Haus der Kunst München 1996/97),

Ostfildern: Verlag Gerd Hatje, 1996, S. 121.

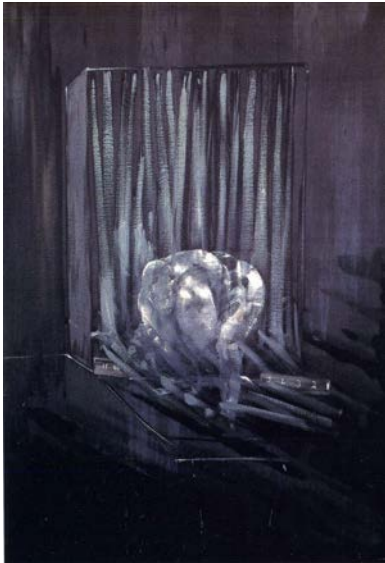


Abb.44:

Francis Bacon, *Study for Nude*, 1951, Öl auf Leinwand, 198 x 137 cm, Sammlung Ronnie und Samuel Heyman

Aus: Haus der Kunst (Hrsg.): *Francis Bacon* (Ausstellungskatalog Haus der Kunst München 1996/97), Ostfildern: Verlag Gerd Hatje, 1996, S. 105.

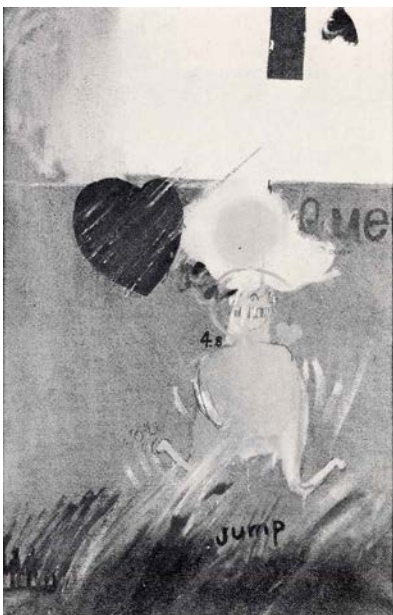


Abb.45:

David Hockney, *Jump*, 1960, Öl auf Leinwand, 76 x 51 cm, Privatsammlung

Aus: Hockney, David: *David Hockney by David Hockney. My Early Years*, hrsg. von Nikos Stangos, London: Thames & Hudson, 1976, S. 47.

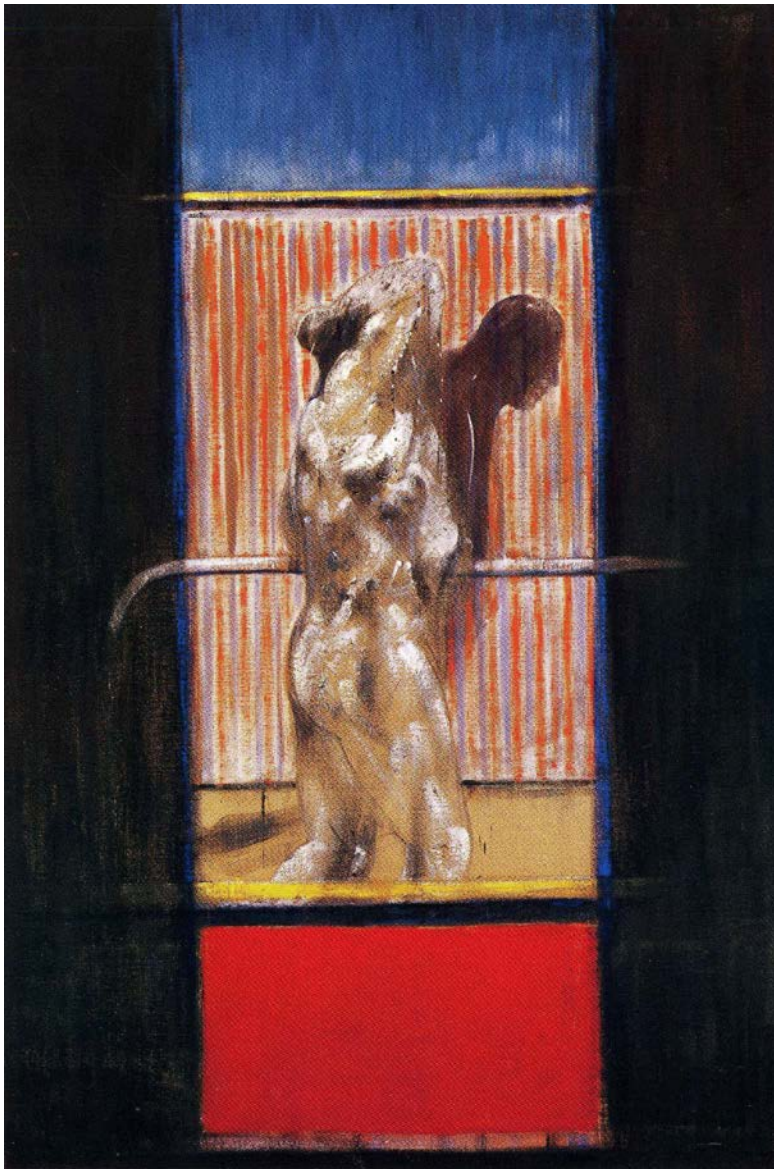


Abb.46:

Francis Bacon, *Painting*, 1950, Öl auf Leinwand, 198 x 132,1 cm, Leeds Museums and Galleries (City Art Gallery), Leeds

Aus: Haus der Kunst (Hrsg.): *Francis Bacon* (Ausstellungskatalog Haus der Kunst München 1996/97), Ostfildern: Verlag Gerd Hatje, 1996, S. 101.



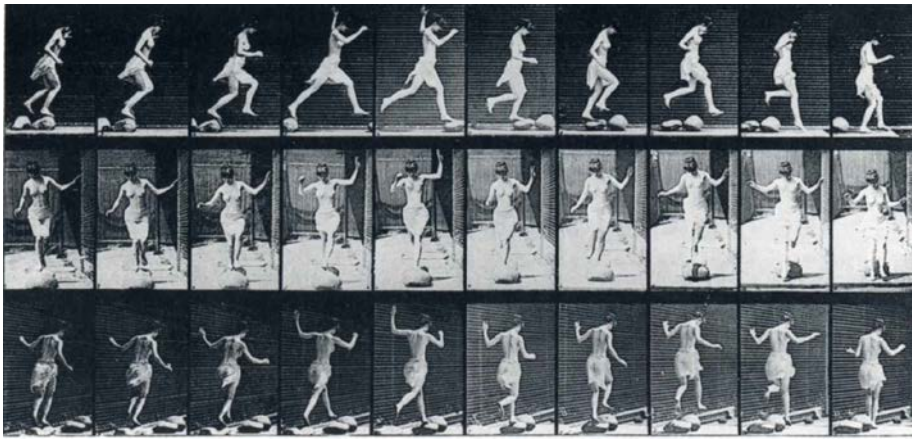


Abb.47:

Eadweard Muybridge, *Woman jumping from rock to rock*, (Ausschnitt)

Aus: Ventura, Anita (Hrsg.): *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*, New York: Dover, 1979, vol. II, S. 806-807.



Abb.48:

Eadweard Muybridge, *Woman hopping on one foot*, (Ausschnitt)

Aus: Ventura, Anita (Hrsg.): *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*, New York: Dover, 1979, vol. II, S. 818-819.





Abb.49: Eadweard Muybridge, *Woman Dancing*, (Ausschnitt)

Aus: Ventura, Anita (Hrsg.): *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*, New York: Dover, 1979, vol. II, S. 824.



Abb.50:

David Hockney, *First Love Painting*, 1960, Öl auf Leinwand, 61 x 40,5 cm, Privatsammlung

Aus: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy* (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle Hamburg 1991), Hamburg 1991, S. 19.

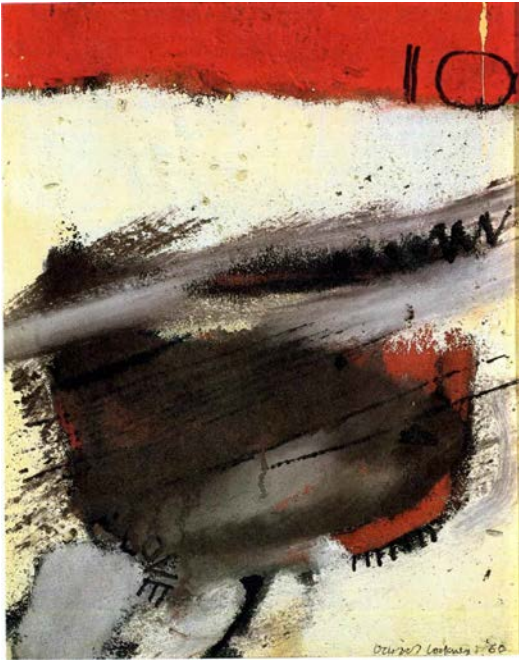


Abb.51:

David Hockney, *The Second Love Painting*, 1960, Öl und Sand auf Leinwand, 24 x 19,5 cm, Unbekannter Besitz

Aus: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy* (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle Hamburg 1991), Hamburg 1991, S. 22.



Abb.52:

David Hockney, *The Third Love Painting*, 1961, Öl und Sand auf Leinwand, 119 x 119 cm, Privatsammlung

Aus: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy* (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle Hamburg 1991), Hamburg 1991, S. 23.



Abb.53:

David Hockney, *Adhesiveness*, 1960, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm, Privatsammlung  
Aus: Livingstone, Marco: *David Hockney*, London: Thames & Hudson, 1981, S. 51.



Abb.54:

David Hockney, *Cleaning Teeth, Early Evening, (10pm) W11*, 1962, Öl auf Leinwand, 182,9 x 122 cm,  
Astrup Fearnley Collection, Oslo  
Aus: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *David Hockney. Exciting times are ahead. Eine Retrospektive* (Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 2001), Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2001, S. 69.

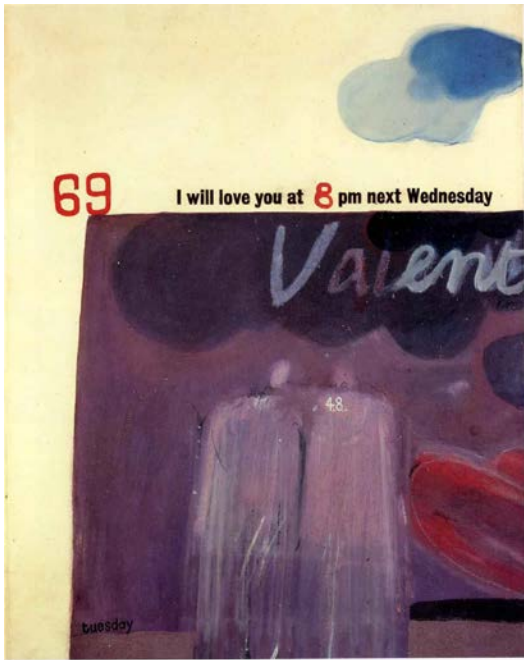


Abb.55:

David Hockney, *The Fourth Love Painting*, 1961, Öl auf Leinwand, 91 x 72 cm, Privatsammlung, New York

Aus: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy* (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle Hamburg 1991), Hamburg 1991, S. 23.



Abb.56:

David Hockney, *The First Tea Painting*, 1960, Öl auf Leinwand, 74 x 33 cm, Privatsammlung

Aus: Hockney, David: *David Hockney by David Hockney. My Early Years*, hrsg. von Nikos Stangos, London: Thames & Hudson, 1976, S. 48.



Abb.57:

David Hockney, *The Second Tea Painting*, 1961, Öl auf Leinwand, 155 x 91 cm, Privatsammlung

Aus: Hockney, David: *David Hockney by David Hockney. My Early Years*, hrsg. von Nikos Stangos, London: Thames & Hudson, 1976, S. 55.





Abb.58:

David Hockney, *My Carol for Comrades and Lovers*, 1960, Öl auf Pappe, 120 x 100,5 cm,  
Privatsammlung, London

Aus: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy* (Ausstellungskatalog  
Hamburger Kunsthalle Hamburg 1991), Hamburg 1991, S. 32.



Abb.59:

David Hockney, *For the Dear Love of Comrade*, 1960, Öl und Collage auf Leinwand, 121,8 x 91 cm,  
Privatsammlung

Aus: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy* (Ausstellungskatalog  
Hamburger Kunsthalle Hamburg 1991), Hamburg 1991, S. 25.

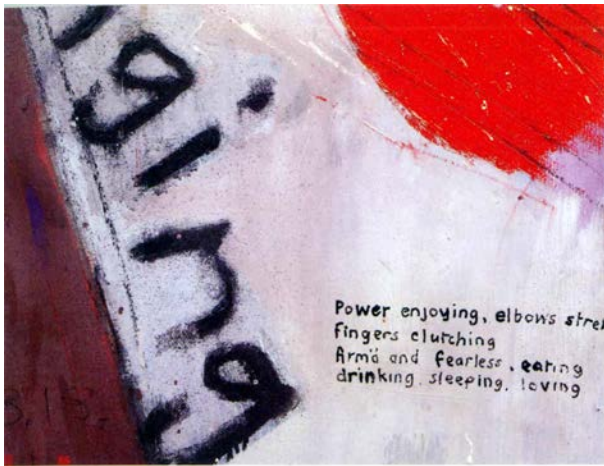


Abb.60: Detail aus *We Two Boys Together Clinging*



Abb.61:

David Hockney, *Going To Be a Queen Tonight*, 1960, Öl auf Hartfaserplatte, 124,5 x 94 cm, Royal College of Art, London

Aus: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Im Blickfeld. David Hockney – Doll Boy* (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle Hamburg 1991), Hamburg 1991, S. 13.

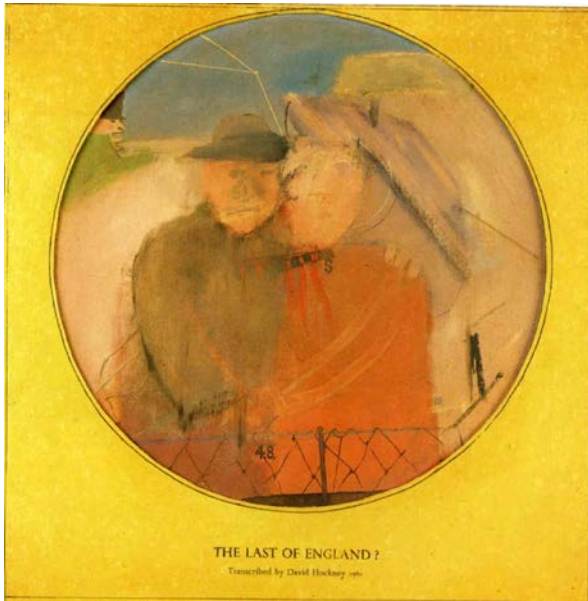


Abb.62:

David Hockney, *The Last of England?*, 1961, Öl auf Leinwand, 51 x 51 cm, Mrs. Janet Foreman, London  
 Aus: Webb, Peter: *A portrait of David Hockney*, London: Chatto & Windus; New York: C. P. Dutton, 1988, S. 34.



16

Abb.63:

Ford Madox Brown, *The Last of England*, 1855, Öl auf Leinwand, 82,5 x 75 cm, Birmingham Museums and Art Gallery  
 Aus: Webb, Peter: *A portrait of David Hockney*, London: Chatto & Windus; New York: C. P. Dutton, 1988, S. 34.





Abb.64:

David Hockney, *Myself and My Heroes*, 1961, Radierung und Aquatinta auf Zink, 26 x 50,1 cm

Aus: Hockney, David: *David Hockney by David Hockney. My Early Years*, hrsg. von Nikos Stangos, London: Thames & Hudson, 1976, S. 56.

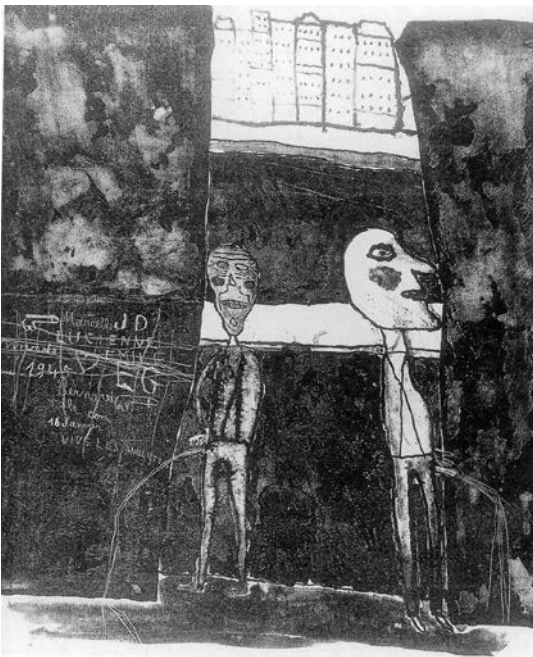


Abb.65:

Jean Dubuffet, *Pisseurs au mur* (Pisser an der Mauer), 1945, Lithographie in Schwarz, 34,5 x 28,5 cm, Blatt VIII der Reihe *Les murs*

Aus: Haas, Mechthild: *Jean Dubuffet. Materialien für eine »andere Kunst« nach 1945* (Diss. Hamburg 1997), Berlin: Reimer, 1997, S. 92.



Abb.66:

David Hockney, *A Grand Procession of Dignitaries in the Semi-Egyptian Style*, 1961, Öl auf Leinwand, 21 x 367 cm, Edwin Janss, Thousand Oaks, California

Aus: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 27.

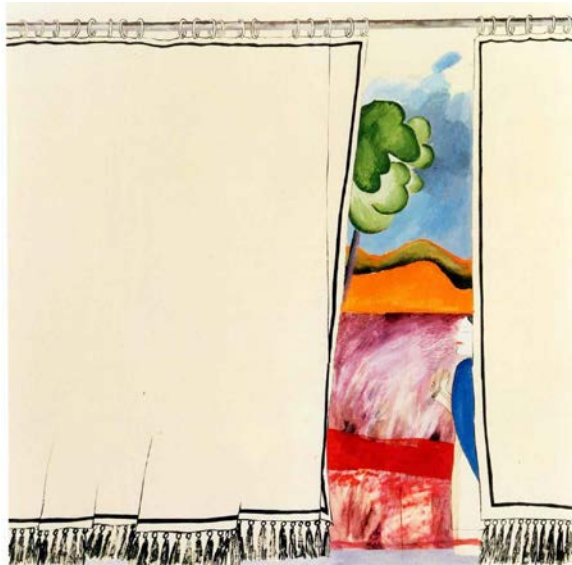


Abb.67:

David Hockney, *Closing Scene*, 1963, Öl auf Leinwand, 122 x 122 cm, Privatsammlung

Aus: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 27.

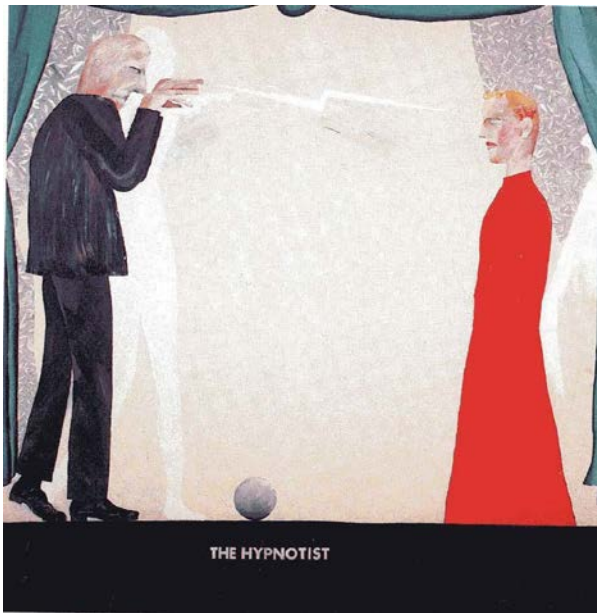


Abb.68:

David Hockney, *The Hypnotist*, 1963, Öl auf Leinwand, 214 x 214 cm, Privatsammlung

Aus: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 26.



Abb.69:

David Hockney, *Play within a Play*, 1963, Öl auf Leinwand., 183 x 198 cm, Privatsammlung

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 49.



Abb.70:

Domenichino, *Apollo killing the Cyclops*, 17<sup>th</sup> century, Detached fresco, 316,3 x 190,4, Trustees of the National Gallery, London

Aus: Livingstone, Marco: *David Hockney*, London: Thames & Hudson, 1981, S. 57.

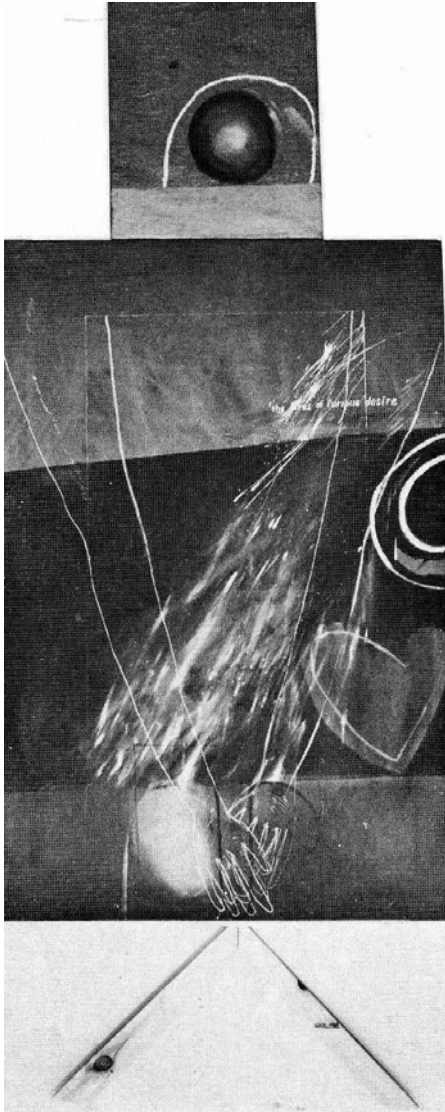


Abb.71:

David Hockney, *Figure in a Flat Style*, 1961, Öl auf Leinwand, 91 x 61 cm, Privatsammlung

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 16.



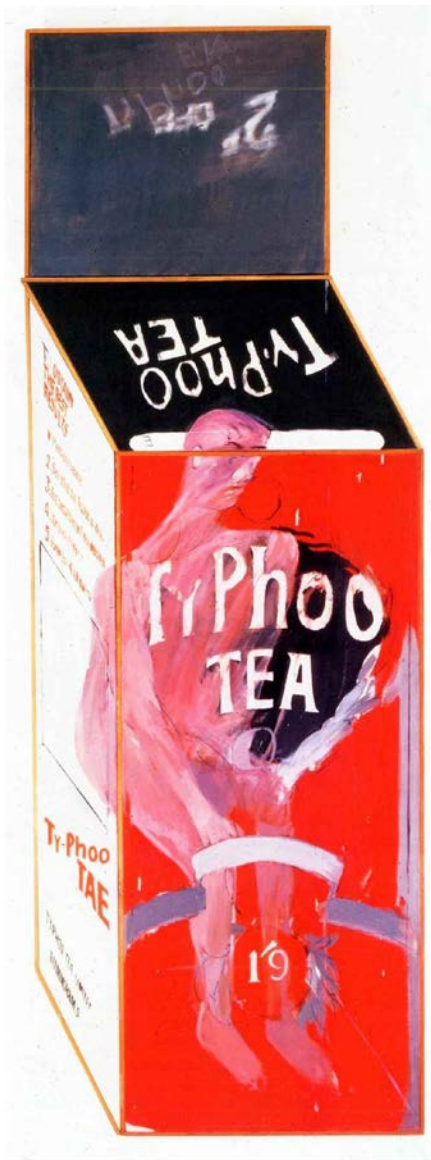


Abb.72:

David Hockney, *Tea Painting in an Illusionistic Style*, 1961, Öl auf Leinwand, 198 x 76 cm, Tate Gallery, London

Aus: Livingstone, Marco: *David Hockney*, London: Thames & Hudson, 1981, S. 55.

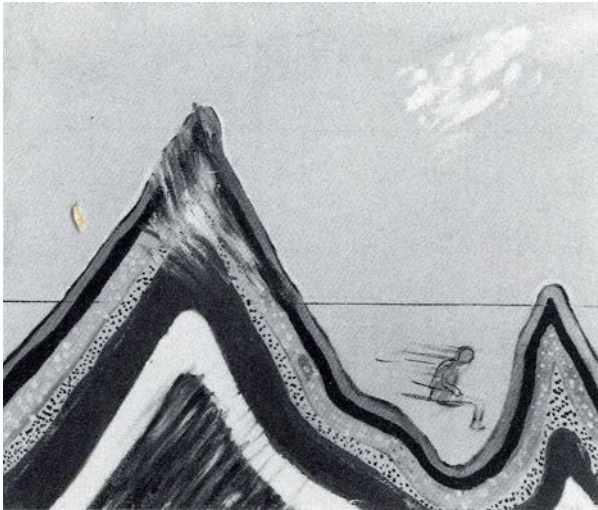


Abb.73:

David Hockney, *Swiss Landscape in Scenic Style*, 1962, Öl auf Leinwand, 51 x 61 cm, Privatsammlung

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 34.



Abb.74:

David Hockney, *The Second Marriage*, 1963, Öl auf Leinwand, 198 x 229 cm, The National Gallery of Victoria, Melbourne

Aus: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 / Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1988, S. 130.



Abb.75:

David Hockney, *Picture Emphasizing Stillness*, 1962, Oil with Letraset on canvas, 183 x 157,5 cm,  
Private Collection

Aus: Barron, Stephanie/Tuchman, Maurice (Hrsg.): *David Hockney. A Retrospective* (Ausstellungskatalog  
Los Angeles County Museum of Art Los Angeles 1988 / Metropolitan Museum of Art New York 1988 /  
Tate Gallery London 1988/89), Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Harry N.  
Abrams, 1988, S. 125.



Abb.76: Detail aus *Picture Emphasizing Stillness*



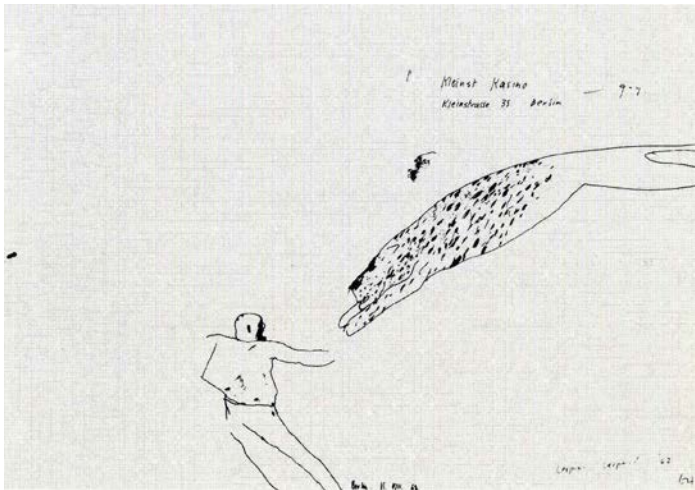


Abb.77:

David Hockney, *Leaping Leopard*, 1962, Tuschzeichnung, 33,7 x 48,9 cm, Sir Duncan Oppenheim, London

Aus: Melia, Paul/ Luckhardt, Ulrich: *David Hockney. Paintings*, München/New York: Prestel, 1994, S. 42.



Abb.78:

Georges Braque, *Stillleben mit Violine und Krug* von Braque, 1910, Öl auf Leinwand, 117 x 73 cm, Kunstmuseum Basel

Aus: Rubin, William Stanley (Hrsg.): *Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus* (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1990), München: Prestel Verlag, 1990, S. 143.

# Haeng-Ji Kim

## CURRICULUM VITAE

### Personalien

<b>Adresse</b>	Museum of Art (MoA), Seoul National University, 599 Gwanak-ro, Gwanak-gu, Seoul 151-742, Süd-Korea Mail: <a href="mailto:yoyomakim@hotmail.com">yoyomakim@hotmail.com</a>
<b>Geburtsort, -datum</b>	22. April 1977 in Che-ju, Süd-Korea
<b>Nationalität</b>	Koreanisch

### Ausbildung

1984-1990	Besuch der Grundschule in Che-ju
1990-1993	Besuch der Mittelschule in Che-ju
1993-1996	Besuch der Oberschule in Che-ju
1997	Universitätsaufnahmepfprüfung Aufnahmeprüfung an der Staatlichen Universität Seoul( Seoul National University)
1997-2001	Studium an der Staatlichen Universität Seoul( Seoul National University)
26. 02. 2001	Absolvierung mit dem Bachelor
WS 2001/02	Beginn des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität zu Köln mit den Nebenfächern Japanologie und Sinologie
2005	Magister Artium: „Symbole und Rituale des Christentums in den Werken von Joseph Beuys“
Seit SS 2006	Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München: „Auf der Suche nach den Spuren der Moderne im Frühwerk David Hockneys“

Frühjahr 2009      Abgabe der Dissertation  
13. Juli 2009      Disputation

### **Praktika**

2000                      Praktikum an der Galerie POOL in Seoul  
2007                      Praktikum an der Lothringer 13 – Städtische Kunsthalle München  
2007-2008              Praktikum an der Galerie Michael Zink München

### **Berufstätigkeit**

2008-2009              Assistentin an der Galerie Michael Zink München  
Seit 2010              Kuratorin am Museum of Art Seoul National University  
Dozentin an der Seoul National University

### **Sprachen**

**Koreanisch**              Muttersprache  
**Deutsch**                      Fließend  
**Japanisch**                      Fließend  
**Englisch**                      Fließend  
**Französisch**                  Grundkenntnisse  
**Chinesisch**                  Grundkenntnisse